

SEMINARIO DI LINGUISTICA  
E DIDATTICA DELLE LINGUE

**ANNALI**  
DELLA  
FACOLTA'  
DI  
LINGUE  
E  
LETTERATURE  
STRANIERE  
DI  
**CA' FOSCARI**



Università degli Studi  
BIBLIOTECA  
Venezia

**BULZONI**

**XXIII, 2 1984**

INSTITUTO DI LINGUISTICA  
E DIDATTICA DELLE LINGUE

**ANNALI  
DELLA  
FACOLTÀ  
DI LINGUE  
E  
LETTERATURE  
STRANIERE  
DI  
CA' FOSCARI**



**XXIII, 2 1984**

**BULZONI**



## INDICE

S. AGOSTI, «Carmen» o le voci della rappresentazione .....	1
G. BAIONI, Appunti sulla «Urpflanze» .....	15
G. BECK, Vermischte sprachliche Notizen .....	29
E. BERNARDI, Artisti e dilettanti nel teatro di Thomas Bernhard .....	51
E. BONFATTI, Per una storia di «Lieblichkeit» tra Sei e Settecento .....	57
P. BROCKMEIER, Die Dichter und das Kritisieren .....	65
M. CACCIARI, Schweigender Bote. Note sul rapporto Schopenhauer-Wagner .....	85
A.M. CARPI, Il successo dei miei passi .....	105
U. KINDL, «Melusine» - Feenmärchen oder historische Sage? .....	115
H. KITZMUELLER, Gustav Januš: Poesia da tradurre .....	127
A. LIBERI, Nota sul «Menschenfeind» di Schiller .....	133
R. MAMOLI ZORZI, L'uso della fiaba in due opere del primo Faulkner .....	141
L. MANCINELLI, Retorica e logica nel Tristano di Gottfried .....	153
F. MEREGALLI, Prima ricezione di Ortega y Gasset in Germania .....	167
M. MOLIN-PRADEL, Über eine Theaterreform und ein literarisches Vorurteil .....	173
G. NICOLETTI, Una «Prosa» della Lirica .....	187
A. PASINATO, Contestazione e tradizione nel '68: «Heisser Sommer» di Uwe Timm .....	195
S. PEROSA, Henry James's literary criticism .....	213
C. ROMERO MUÑOZ, El Prólogo al «Sansón Nazareno» de Antonio Enríquez Gómez .....	219
R. SAVIANE, «Mit langen Flügeln an den Schultern» Morte e trasfigurazione in Kleist .....	239
V. STRADA, Aleksandr Blok e Richard Wagner: musica e storiografia nel simbolismo russo .....	249

## *PREMESSA*

*Con questo numero gli "Annali di Ca'Foscari" intendono ricordare Ladislao Mitter a dieci anni dalla sua scomparsa. Moltissimi sono coloro che l'hanno conosciuto e moltissimi coloro che avrebbero voluto partecipare a questa iniziativa. Abbiamo voluto rispettare la sua scarsa simpatia per le commemorazioni ufficiali e abbiamo pensato di ricordarlo in famiglia con i colleghi e gli amici che più direttamente lo hanno conosciuto e che hanno operato e operano nell'ambito della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Venezia. Sappiamo che al nostro affettuoso ricordo si uniscono i tanti che hanno trovato e trovano ancor oggi nella sua opera la traccia sempre viva del suo indimenticabile magistero.*

*Giuliano Baioni*

*Eugenio Bernardi*

*Venezia, 5 maggio 1985*

STEFANO AGOSTI

## ”CARMEN” O LE VOCI DELLA RAPPRESENTAZIONE

«En close bouche, n'entre point mouche»: in bocca chiusa, mosca non entra. Su questo proverbio, si chiude la *Carmen* di Mérimée. Esso sigilla la bocca del primo Narratore, dopo che la *garrota* ha sigillato quella di don José (il secondo Narratore) e il coltello di quest'ultimo (già di García le Borgne) la bocca di Carmen. Si spengono dunque tre "voci": ma l'ultima, quella di Carmen è una voce riportata. Essa risuona infatti nella bocca del secondo Narratore, don José, sul quale incombe il discorso del *récit* vero e proprio (la "fabula" di *Carmen*), indirizzato al primo Narratore in veste di allocutario. Ma essa risuona anche nella bocca di quest'ultimo, il primo Narratore, il quale presenta Carmen, da lui incontrata nel corso di un'ispezione archeologica nella regione di Cordova, in termini simili e dissimili rispetto al ritratto che ne fornirà don José, e che è praticamente il ritratto della protagonista della novella.

La Carmen del primo Narratore è, come l'altra, una strega ("une servante du diable")<sup>1)</sup>, una fattucchiera (predice la *baji*, la buona ventura), è una ladra (gli ruba l'orologio). Alla pari dell'altra ha un qualche cosa (soprattutto negli occhi) dell'animale selvatico (il gatto, o il lupo). Però, a differenza dell'altra, è avvolta, emblematicamente, dei colori della morte, il nero e il bianco: p. 620 «Elle avait dans les cheveux *un grand bouquet de jasmin*, dont les pétales exhalaient le soir une odeur enivrante. Elle était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir [...]». Ed ecco Carmen quale appare a don José ed è da lui descritta: p. 628 «Elle avait *un jupon rouge* fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons *de maroquin rouge* attachés avec *des rubans couleur de feu*. Elle avait encore *une fleur de cassie* dans le coin de la bouche [...]». I colori, in questo secondo ritratto, sono, in opposizione a quelli del primo, il rosso e il giallo, i colori della passione (la gaggia è di colore giallo vivo e si oppone al bianco del gelsomino). Si dà, inoltre, opposizione fra i gesti di Carmen nell'uno e nell'altro ritratto: nel primo, la mantilla copre la testa e, successivamente, le spalle della protagonista; nel se-

condo, la mantilla viene aperta per mostrare le spalle e il fiore di gaggia che spunta dalla scollatura del seno. A una figura emblematica del lutto si oppone la figura emblematica di eros.

Il racconto-cornice, portato dalla voce del primo Narratore, non solo attraversa, dal punto di vista diegetico (l'incontro con Carmen, la predizione della buona ventura, il furto dell'orologio), lo spazio della rappresentazione vera e propria, costituita dal racconto del secondo Narratore (don José), ma prefigura altresì, e in forme appena appena cifrate, quello che sarà il destino della protagonista.

Sospendo, qui, per il momento, ogni altra osservazione sui rapporti che si stipulano fra il racconto-cornice e il racconto-rappresentazione, fra la voce del fuori (il primo Narratore) e la voce che parla dall'interno della "fabula", la voce di don José, secondo Narratore e protagonista della storia (il cosiddetto Narratore omodiegetico).

Passo, ora, a questa seconda voce, che è la voce del racconto vero e proprio, e che porta la voce di Carmen.

Nel racconto che fa (p. 627 :«C'est de sa bouche que j'ai appris» ecc.), essa porta testimonianza di tre ordini di trasgressioni:

1) la trasgressione della legge, vale a dire la trasgressione dell'ordine socio-politico di uno Stato o di una comunità.

2) la trasgressione linguistica, vale a dire la fuoruscita dal codice linguistico collettivo (la lingua comunicativa istituzionalizzata), cui subentrano codici e sottocodici particolari;

3) la trasgressione del codice erotico-esistenziale, ove all'amore inteso come progressione e crescita (secondo la legge della genitalità, come direbbe Fornari) si sostituisce l'amore come percorso obbligato alla morte («Je te suis à la mort, oui», è l'enunciato fatidico di Carmen a don José, nel finale della storia raccontata). Avverto comunque che non si tratta — come vedremo — del binomio "amore e morte", secondo la diffusa sigla romantica.

#### 1. *La trasgressione della legge*

È il tipo di trasgressione più "superficiale", da leggersi anche come la manifestazione figurativa delle trasgressioni 2 e 3. È inoltre una sorta di conseguenza naturale (per così dire) della condizione "separata" (volontariamente separata) della comunità degli zingari cui appartiene Carmen. Il contrabbando, esercitato da Carmen insieme ad alcuni elementi della comunità, non rappresenta, insomma, altro che l'attivazione della separazione attraverso la marcatura — effettuata tramite la trasgressione — del limite (la legge) che designa la comunità normale. Sintomatico è invece che la trasgressione sia attuata altresì da don José, il quale ottiene però, in tal modo, l'effetto inverso rispetto a quello dei bohémiens-contrabbandieri. Infatti,

operando la trasgressione, egli non conferma — per opposizione — il codice di appartenenza a una data comunità, ma determina la fuoruscita dalla propria senza acquisire statuto di appartenenza alla comunità "altra" (la comunità separata dei *bohémiens*). La sua è, in definitiva, una trasgressione allo stato puro in quanto porta alla sospensione di ogni statuto socio-politico di appartenenza. Don José, una volta effettuata la trasgressione (nella fattispecie l'uccisione del proprio superiore e suo primo rivale, il luogotenente amante di Carmen), non ha più "luogo": è situato in un "entre-deux", in un intervallo, in uno spazio storico destituito di fondamento sociale. La sua "voce", non può far altro che ricorrere — prima di venir spezzata per sempre dalla *garrota* — alla propria origine storico-antropologica: la lingua basca: p. 631 «Notre langue, monsieur, est si belle, que, lorsque nous l'entendons en pays étranger, cela nous fait tressaillir...». Subito dopo queste parole, il testo presenta, significativamente, un intervento del primo Narratore nel corpo del secondo racconto:

«-Je voudrais avoir un confesseur des provinces, *ajouta le bandit.*

«*Il reprit après un silence:*

- Je suis d'Elizondo, *lui répondis-je en basque* [a Carmen], fort ému de l'entendre parler ma langue» <sup>2)</sup>.

Come si può constatare, si tratta inoltre di un luogo del testo (il solo) in cui convergono, in uno splendido intreccio pronominale che addirittura blocca e "confonde" la narrazione, le tre voci: quella del primo Narratore, quella del secondo Narratore (che si rivolge sia al primo Narratore: «Notre langue, monsieur», sia a Carmen: «Je suis d'Elizondo, lui répondis-je») e quella di Carmen, presente sia come allocutaria di don José sia come depositaria della stessa lingua di quest'ultimo, il basco, attraverso la quale si effettua il dialogo tra i due. Da quest'ultimo riguardo, la lingua basca fonda la complicità fra Carmen e don José, attuando un primo livello di trasgressione rispetto alla lingua comunicativa istituzionalizzata. È infatti all'interno del codice trasgressivo della lingua basca che don José acconsente a favorire la fuga di Carmen, arrestata per aver sfregiato una sua compagna operaia alla manifattura di tabacchi; ed è ancora nella lingua basca che Carmen si rivolge a don José nell'episodio dell'uccisione del luogotenente (il primo amante di Carmen) e nell'episodio dell'inglese (secondo amante di Carmen).

La lingua dell'origine è dunque evidenziata — nel suo primo occorrimto nel racconto di don José — dall'intervento del primo Narratore. E se essa riveste la funzione di primo codice della trasgressione linguistica (la complicità, tramite essa, fra Carmen e don José), essa assolve altresì il compito di rappresentare l'unico luogo di identificazione del protagonista, un luogo fuori del sociale, situato in una storia perduta. La voce di don José, e cioè — ripetiamo — la voce che porta sia la vicenda sia la voce di Carmen, risuona non in uno spazio storico-sociale ma all'interno di uno



spazio squisitamente antropologico: vale a dire in uno spazio ove vigono solo le componenti elementari della vita e della morte. La storia di Carmen potrebbe anche essere intesa come l'allegoria di questa voce.

## 2. *La trasgressione linguistica*

Abbiamo già rilevato un primo livello trasgressivo della lingua istituita, della lingua della comunicazione e del sociale, rappresentato dalla lingua basca: codice della complicità fra Carmen e don José, che opera su di lui in quanto specchio — attraverso l'uso che ne fa Carmen — della primitiva e, come abbiamo detto, successiva, unica identità. La complicità trasgressiva assume quindi, inizialmente, le sembianze — false — di una solidarietà originaria, sigillata, per esempio, in queste due battute:

p. 632 [Carmen]: -Si je vous poussais, et si vous tombiez, *mon pays* [...].  
[Don José]: -Eh bien, m'amie, *ma payse*, essayez, et que Notre Dame de la Montagne vous soit en aide;

ove al "mon pays" di Carmen a don José fa eco il "ma payse" di questi a lei. Ma tale solidarietà originaria non solo è falsa (p. 631 «Elle mentait, monsieur, elle a toujours menti»), per cui il codice della lingua basca avrà, nel seguito della vicenda, unicamente la funzione di permettere la comunicazione tra complici, ai danni degli utenti della lingua ordinaria; essa sarà, per così dire, negata dalla presenza di un codice trasgressivo ulteriore, o più profondo, di cui è in possesso Carmen e a cui don José — per buona parte, come vedremo, della storia da lui stesso raccontata — non ha accesso: il codice della lingua degli zingari o lingua *rommani*.

All'interno del racconto portato dalla voce di don José, scorre una falda opaca, quella costituita dalla lingua *rommani*, entro la quale si articolano eventi su cui don José non ha presa. Questa falda sottratta alla competenza e, per ciò stesso, al discorso del secondo Narratore, se, da un lato, conferma la non-assimilazione dello stesso, in quanto personaggio, alla comunità "altra", da un altro lato testimonia di un punto di fuga della realtà situato al di là della vicenda narrata e, naturalmente, non compreso nemmeno nella cornice (nel racconto-cornice del primo Narratore).

Questo, per quanto riguarda la struttura narrativa (qui, omodiegetica) e la conseguente nozione di storia che implicitamente (istituzionalmente) sottende il racconto: diciamo, la nozione occidentale di storia (magari con la *s* maiuscola), la quale fonda le proprie costruzioni unicamente sui materiali reperiti, rimuovendo (proprio in senso psicanalitico) quelli sottratti al reperimento e al successivo inventario (all'archivio). Si potrebbe anche dire che la Storia, nella civiltà occidentale (per lo meno la storia tradizionale), si configura come il luogo d'un'immensa, rassicurante rimozione. Il punto di fuga linguistico e, per ciò stesso referenziale, di cui testimonia la grande novella di Mérimée, costituisce proprio l'indicazione di ciò che sta al di là

della Storia (e su cui il Soggetto non ha potere) e che rappresenta, nel contempo, il "soubassement" (lo zoccolo, la piattaforma) della Storia, proprio come l'inconscio rappresenta il "soubassement" del Soggetto cosciente.

Per quanto riguarda invece il personaggio Carmen, la lingua *rommani* funziona come la circoscrizione d'uno spazio più arcaico (in questo caso, d'un luogo storico-sociale, non antropologico), ove vigono altre leggi, altre norme e altri codici rispetto a quelli della società (o delle società) in cui i bohémien si trovano a vivere: per esempio, i codici della magia, le norme della predestinazione, le leggi della morte violenta per decisione individuale. Come abbiamo già detto, la trasgressione della legge rappresenta la marcatura di una differenza: vale a dire la conferma del luogo (e del sistema) storico-sociale del bohémien. All'interno di questo luogo, il rapporto amoroso si può configurare — ed è il caso del personaggio Carmen — nei termini di una sfida. E di una sfida suprema: la sfida a morte.

### 3. *La trasgressione del codice erotico-esistenziale*

Il rapporto amoroso, in *Carmen*, e per Carmen, è posto appunto sin dall'inizio sotto il segno della sfida, che si avvierà a diventare la sfida suprema fra i due partners. Intanto, esso comporta una serie di uccisioni, per l'esattezza tre, da parte di don José, di altrettanti partners di Carmen: il luogotenente; García le Borgne, il marito di Carmen, anch'esso bohémien, uccisione che frutta, alla letteratura del genere, uno dei più splendidi duelli che siano stati scritti, in tutto paragonabile a quello, celeberrimo, del nostro Verga in *Cavalleria rusticana*; e, infine, l'uccisione dell'inglese, "l'écrevisse", penultimo amante di Carmen, per lo meno nel racconto portato dalla voce di don José. Vi è infatti un quarto amante, il picador Lucas, che José non ha il tempo di mettere a silenzio in quanto il picador viene incornato e calpestato (ma non ucciso) dal toro. In questi casi — tranne l'ultimo — la sfida di Carmen a don José implica l'uccisione di tutti i rivali. Si tratta, insomma, di altrettante prove attraverso le quali deve passare il Soggetto nella sua "quête" del cosiddetto (in narrazione) "objet de valeur": qui, oggetto del desiderio.

Ora, l'introduzione del toro nel racconto — sia pur rapidissima — assolve un'importante funzione (colta con straordinaria intelligenza dai librettisti dell'opera omonima di Bizet, Méilhac e Halévy, che su di essa impernano il finale del dramma, e che Rosi, nella realizzazione filmica dell'opera, pone addirittura in *exergue*): la funzione, cioè, di trasporre la sfida, lanciata da eros, nell'ambito della situazione archetipica persecutore-vittima, ove i termini del binomio si scambiano reciprocamente le parti: il persecutore diventa la vittima, e viceversa. Esattamente come nel caso della trasgressione linguistica — già esaminata —, e alla funzione, là rilevata, della lingua basca e, soprattutto, della lingua *rommani*, anche in questo caso la trasgressione — attraverso la sfida a morte — del codice erotico supposto normale (in

tutto l'arco che lo costituisce: dal potenziamento narcisistico alla genitalità) sfocia in una figura più arcaica: quella, appunto, che abbiamo citato. L'omologazione, articolata strutturalmente da Rosi ma già presente in Bizet, fra l'uccisione del toro e l'uccisione di Carmen (il che sottintende, in ultima analisi, l'omologazione tra le due figure), esplicita splendidamente il nesso solo suggerito da Mérimée. La figura del toro nell'arena — variante degradata, o moderna, della figura del Minotauro nel labirinto —, è una figura ancipite, come è ancipite la figura parallela e simmetrica dell'*espada*. Entrambi ricoprono simultaneamente i due opposti ruoli: quello del persecutore e quello della vittima. È il combattimento che deciderà, attraverso l'eliminazione di uno degli attori, l'assegnazione del ruolo definitivo. Che, anche in questo caso, risulta definitivo solo alla luce della logica convenzionale. In quell'immenso racconto che si intitola *La casa di Asterione*, ove è appunto ripreso il mito del Minotauro, Borges colloca Teseo, visto dalla parte del mostro, nel ruolo del Redentore, o del Salvatore: «Come sarà il mio redentore? Sarà forse un toro con un volto d'uomo? O sarà come me?». In tale prospettiva, la morte del Minotauro non solo coincide con la sua salvezza (con la sua vittoria) ma scioglie addirittura l'opposizione precipitata.

Ora, nella "logica" della sfida a morte, di cui il racconto fornito da don José continua a proporre infiniti enunciati (Carmen: «Je rirai bien le jour où la consigne sera de te pendre»<sup>3)</sup>; don José: «Quand on est en vue d'une femme, il n'y a pas de mérite à se moquer de la mort»<sup>4)</sup>; «-Tu es le diable, lui disais-je. -Oui, me répondait-elle»<sup>5)</sup>; Carmen: «Canari, nous nous reverrons avant que tu sois pendu»<sup>6)</sup>), ebbene, nella "logica" di Carmen della sfida a morte, non si dà infatti il concetto di prevalenza, bensì quello di equiparazione dei contendenti entro uno stesso destino (la duplice morte è predestinata). Ecco, in proposito, uno stralcio dal dialogo fra Carmen e don José, successivamente all'uccisione in duello di García le Borgne, marito di Carmen:

- p. 653 -Tu seras toujours un *lillipendi!* [uno stupido] me dit-elle. Garcia devait te tuer. Ta garde navarraise n'est qu'une bêtise, et il en a mis à l'ombre de plus habiles que toi. C'est que son temps était venu. Le tien viendra.  
 - Et le tien, répondis-je, si tu n'es pas pour moi une vraie romi [sposa].  
 - À la bonne heure, dit-elle; j'ai vu plus d'une fois dans du marc du café que nous devons finir ensemble.

#### E nel finale del racconto:

- pp. 657-658 -Je suis las de tuer tous tes amants; c'est toi que je tuerai.  
 [...]  
 -J'ai toujours pensé que tu me tuerais. [...] C'est écrit.  
 [...]  
 -Moi d'abord, toi ensuite. Je sais que cela doit arriver ainsi.  
 [...]

-Ainsi, lui dis-je, ma Carmen, après un bout de chemin, tu veux bien me suivre, n'est-ce pas?  
-Je te suis à la mort, oui[...].

A questo punto, possiamo introdurre un importante elemento emerso dall'analisi, elemento che colloca la dialettica della sfida a morte o, se vogliamo, il confronto persecutore-vittima, nel quadro di una situazione identificativa decisamente conturbante.

Nel racconto-cornice che fa capo al primo Narratore, questi incontra don José tre volte: la prima, presso la sorgente della Sierra de Cabra; la seconda, in una catapecchia di Cordova, mentre Carmen, appena conosciuta, si accinge a predirgli la buona ventura; la terza, ancora a Cordova, nella cella d'un convento di domenicani, ove don José attende di venir giustiziato e ove dà il via al proprio racconto, diretto allo stesso primo Narratore, il quale si trasforma così in Narratario del secondo Narratore.

Ora, nel corso del secondo incontro, riferito dunque dal primo Narratore, Carmen si rivolge a don José proprio nel codice non più della lingua basca ma della lingua *rommani*: codice di cui il racconto-cornice attesta che don José è ormai in possesso. Ecco alcuni stralci dal passo in questione:

pp. 623-624 La gitana[...] lui adressa quelques phrases dans la langue mystérieuse dont elle s'était servie devant moi. [Poco prima, infatti, aveva interpellato il bambino che le aveva aperto l'uscio della catapecchia in quella stessa lingua, la lingua *rommani*, appunto: «Un enfant nous ouvrit. La bohémienne lui dit quelques mots dans une langue à moi inconnue, que je sus depuis être la *rommani* ou *chipe calli*, l'idiome des gitanos». [...] La bohémienne continuait à lui parler dans sa langue. [...] A ce torrent d'éloquence, don José ne répondait que par deux ou trois mots prononcés d'un ton bref.

Due osservazioni s'impongono qui. La prima riguarda l'inserimento, nella diacronia della vicenda raccontata da don José, delle citazioni sopra riportate, al fine di stabilire la linea di demarcazione fra eventi discorsivi (e, per ciò stesso, fra eventi senza più) sottratti alla competenza del protagonista ed eventi cui il protagonista dovrebbe avere accesso grazie all'acquisizione del codice rappresentato dalla lingua *rommani*. Ebbene, nella costruzione a volumi incastrati della novella, tale linea attraversa l'episodio del quarto partner di Carmen, il picador Lucas; si colloca cioè quasi alla fine della vicenda. Eccone il reperto, dal racconto di don José che ormai sta per concludersi:

p. 655 Heureusement le picador partit pour Malaga, et moi, je me mis en devoir de faire entrer les cotonnades du juif. J'eus fort à faire dans cette expédition-là, Carmen aussi, et j'oubliais Lucas, peut-être aussi l'oublia-t-elle, pour le moment du moins. C'est vers ce temps, monsieur, que je vous rencontrai, d'abord près de Montilla, puis après à Cordoue.

Che cosa si può dedurre da questo? Ebbene (e qui siamo alla seconda osservazione), si può dedurre che nel momento in cui il punto di fuga della realtà viene fatto rientrare e questa sembra tornare sotto il dominio del Soggetto, in quello stesso momento — *e non prima* — si apre per quest'ultimo lo spazio effettivo della prova suprema: quella di dare o di ricevere la morte. Solo quando don José è in possesso della lingua di Carmen, e cioè solo quando i due attori del dramma si identificano entro lo stesso idioma — idioma separato, il quale designa contemporaneamente, come abbiamo notificato, un'origine e un punto di fuga —, solo allora potrà essere portata a compimento l'ultima, estrema fase della trasgressione. Nello spazio unico e circoscritto della medesima lingua (arena o labirinto), i due attori si accingono a sostenere la scena conclusiva imposta dai loro ruoli rispettivi, che comunque permangono indecidibili: i ruoli, appunto, del persecutore e della vittima. Sicché non sarà illegittimo supporre che l'ultimo dialogo fra Carmen e don José si effettui proprio nella lingua *rommani* (come del resto comproverebbero elementi linguistici isolati in punti capitali del dialogo: p. 659 «Comme mon rom [sposo] tu as le droit de tuer ta romi; mais Carmen sera toujours libre. Calli [libera] elle est née, calli elle mourra»), ormai presente alla coscienza ed emersa alla storia.

Con un'ulteriore precisazione, tuttavia. La coscienza è coscienza della morte («Calli elle est née, calli elle mourra»), mentre l'emersione alla storia sarà solo della lingua, non degli eventi che vi si articolano. Per quest'ultimo riguardo, nessuna lingua infatti è in grado di ordinare in racconto, vale a dire di ridurre e comporre in storia, gli eventi della trasgressione, di cui permane comunque depositaria in quanto ne è la matrice. La morte dentro il medesimo idioma o, il che è lo stesso, la lingua come luogo della morte, rappresentano il passaggio definitivo da uno spazio storico a uno spazio antropologico. Nessun accesso alla storia dunque, da parte di don José. L'acquisizione della lingua *rommani*, entro la quale portare a compimento l'ultima fase della trasgressione (dare *e* subire la morte), non è altro che l'ultima tappa di un percorso che colloca il protagonista al di là dell'origine (rappresentata per lui dalla lingua basca), nel pre-originario, la cui figura emblematica resta appunto quella di Carmen.

Sul grande occhio nero di Carmen, sbarrato nella morte (l'occhio del toro), si concludono le tre trasgressioni <sup>7)</sup>. Che si potrebbero anche intendere come la *quête*, da parte del Soggetto, della propria identità più profonda. E precisamente di un'identità genealogica situata al di fuori del sistema socio-culturale; di un'identità linguistica (il nome proprio) situata al di là dei codici comunicativi istituzionalizzati; e infine di un'identità corporale situata meno nella pulsione di vita che nella pulsione di morte. Ora, è essenzialmente quest'ultimo aspetto della novella che viene circoscritto e sviluppato, da un capo all'altro del testo, nell'opera di Georges Bizet, men-

tre ancora un'opera filmica ispirata liberamente al racconto, *Prénom Carmen* di Jean-Luc Godard, sembra accogliere e far propri tutti e tre gli aspetti della trasgressione di cui abbiamo dato notizia, con particolare riguardo soprattutto al secondo, ove la trasgressione coinvolge il codice linguistico istituito.

Nel film di Godard il dialogo risulta infatti sostanzialmente cancellato, o comunque abraso sino all'inintelligibilità, mentre l'elemento sonoro che sembra vocato a sostituirlo è costituito, da un lato, dal rumore dell'onda del mare e, dall'altro, dalla musica (nella fattispecie, quella dei Quartetti di Beethoven). Fra le poche frasi che emergono dall'abrasione del dialogato, una almeno merita di venir isolata, sia dal rispetto di un'interpretazione del film sia dal rispetto di una sua possibile coincidenza con i risultati della nostra analisi. Si tratta della frase (rivolta a Carmen): «Che cosa viene prima del nome?» (prima del "prénom"); ove appunto è posta, sotto la forma dell'interrogazione, l'istanza dell'identità al di fuori dei codici anagrafici. Ora data l'indecidibilità semantica del sintagma deittivo "prima del nome" (prima del "prénom"), il film avanza una duplice risposta all'inquisizione identificativa: una risposta da ricondurre a una posizione pre-linguistica, quale è quella rappresentata dal rumore naturale (l'onda del mare); e una risposta da ricondurre a una posizione post-linguistica, quale è quella rappresentata dalla musica.

Le battute finali del film, anch'esse sottratte all'abrasione («- Come si chiama ciò che appare prima del giorno?», chiede Carmen morente. «- Credo che si chiami: l'Aurora»), sembrano postulare appunto — in forme amnesiche, o afasiche — la ricostituzione d'un nuovo codice comunicativo, emerso dalla distruzione del codice normale, e rappresentato simbolicamente dal dilagare dell'aurora sul mare (ove si potrà leggere un nuovo riferimento a Beethoven in quanto autore di una celebre sonata "all'Aurora").

Dunque: «En close bouche, n'entre point mouche». Il silenzio che dalla cornice del racconto (in questo caso, per la precisione, dal segmento di cornice aggiunto in occasione della pubblicazione della novella in volume), il silenzio — ripeto — che si proietta sulla storia di Carmen, sigilla definitivamente tutte le bocche, spegne tutte le voci. Non senza però, prima, aver circondato la storia di una straordinaria cassa di risonanza. Abbiamo già segnalato come, dal racconto-cornice, si riverberi sulla storia effettiva, anticipandone il senso, la figura in nero (in lutto) della protagonista. Ma la cornice fornisce altresì, con tutta la forza emblematica inerente ad alcuni elementi apparentemente erratici, in realtà calcolatissimi dal rispetto della struttura complessiva (forza del *parergon* sull'*ergon* — come direbbe Derrida —, violenza di ciò che appartiene alla struttura ma che si situa in un altro luogo, in un "di-fuori" rispetto ad essa, in un "a-parte"), la cornice, ripeto, fornisce altri dati.

Il racconto del primo Narratore (l'archeologo) si apre infatti sulla ricerca topo-

grafica del luogo di una sfida: di una sfida storica e decisiva, proprio in senso storico. Quella fra Cesare e gli ultimi pompeiani, fra l'Impero e la Repubblica, conclusasi con la vittoria di Cesare (si ricordi Dante, *Paradiso*, VI, 71: «Onde si volse nel vostro occidente / Ove sentia la pompeiana tuba»), luogo che, in base a quanto riferito dall'anonimo autore del *Bellum hispaniense* (citato all'inizio dal Narratore), gli storici avrebbero collocato nei pressi dell'odierna Munda, ma che il Narratore ritiene situabile nei pressi di Montilla (segnalo, fra l'altro, la quasi omonimia fra il toponimo e la "mantilla", emblema, unitamente al doppio fiore — quello bianco e quello giallo, il gelsomino e la gaggia —, di Carmen). Il segmento di cornice aggiunto — che finisce per chiudere compiutamente il testo del racconto vero e proprio, il testo del racconto-rappresentazione — riferisce invece (oltre a osservazioni generali sui costumi, usi, aspetti ecc. dei bohémien) di una ricerca del Narratore (si suppone sempre il primo, ma potrebbe trattarsi anche, qui, di una controfigura dell'*Auctor*) intorno alla lingua *rommani* e sulle sue interazioni nei riguardi delle lingue europee con cui è venuta in contatto; non solo ma altresì sulla derivazione dalla stessa di alcuni termini dell'argot. Il Narratore ne segnala tre, sui quali chiude il suo breve intervento filologico: il vocabolo *chourin*, coltello, dal rommani *tchouri*; *grès*, cavallo, dai vocaboli *gras*, *gre*, *graste*, *gris*; il popolare (e non più argotico) *frimousse*, volto (soprattutto di donna, o di bambino, che potrebbe corrispondere, grosso modo, all'italiano "musetto"), da un originario *firlimose*, disceso dai sinonimi coniugati *firla*, *fila*, in rommani, appunto, "vólto", e *mui*, che significa la stessa cosa. Il Narratore precisa: «c'est exactement os des latins», saldando così circolarmente l'estremo segmento della cornice al primo, ove è fatto riferimento ancora al latino, al *Bellum hispaniense* <sup>8)</sup>.

Dunque: *coltello*, *cavallo* e *volto* (la "frimousse"): e cioè gli oggetti della sfida (e della morte), dell'erranza e di eros, su cui poggia l'intera storia di Carmen.

Le tre voci si sono spente, le tre bocche (quella di Carmen, quella di don José, quella del primo Narratore, l'archeologo) sono ormai sigillate dal silenzio. Ma il proverbio sigilla una quarta bocca, spegne una quarta voce: quella di Mérimée.

Tra il racconto di don José, in *Carmen* (1845), e il segmento finale della novella aggiunto per l'edizione in volume (1847), il grande amore di Mérimée per Valentine Delessert entra in crisi (ve ne è riferimento allusivo in una lettera a Madame de Montijo del 17 luglio 1846) <sup>9)</sup>. Comincia la lunga agonia di questa passione — cinque o sei anni —, la quale durava da dieci. E si apre, immediatamente, il lungo silenzio creativo dell'autore, che interromperà, esattamente vent'anni dopo, il modestissimo *La chambre bleue* (1866), scritto su richiesta dell'imperatrice, Eugénie de Montijo (ma pubblicato postumo, nel 1871, sull' "Indépendance Belge"), cui seguiranno i non eccelsi *Lokis* (1869) e *Djoumane* (anch'esso apparso dopo la morte dell'autore,

nel gennaio 1873, sul "Moniteur Universel"). Ecco, in proposito, alcune confessioni di Mérimée agli intimi. A Turgheniev: «Ce qui m'a empêché de travailler, est un motif un peu bête. Lorsque j'écrivais, *c'était pour l'amour d'une belle dame. Lorsqu'elle ne s'est plus amusé de moi, je n'ai plus rien fait*» (lettera del 27 gennaio 1865)<sup>10</sup>; a Madame de la Rochejaquelein: «Je n'ai rien fait jusqu'à présent pour moi, et *je n'ai plus personne pour qui travailler*» (lettera del 24 gennaio 1855)<sup>11</sup>; alla stessa: «J'ai eu pendant quinze ans un but qui était de plaire à quelqu'un. Cela me rendait fort heureux et il me semblait que je réussissais. *Je n'ai rien écrit pour le public, toujours pour quelqu'un [...]. Il y a trois ans que je n'ai plus de but*» (lettera del 29 ottobre 1856)<sup>12</sup>. Si aggiunga, a completare il quadro, questo brano da una lettera a Madame de Montijo: «J'ai pensé bien souvent que cette amitié finirait, *soit par sa mort, soit par une autre catastrophe*. Je n'avais jamais supposé qu'elle s'éteindrait comme une lampe faute d'huile» (lettera del 10 agosto 1857)<sup>13</sup>. Le voci continuano a intrecciarsi, ma ormai al di fuori della rappresentazione. La grande pulsione fàtica verso l'amata è stata violentemente interrotta. Essa regge l'intero arco della produzione più alta di Mérimée, dalla *Vénus d'Ille* (1837) a *Carmen*, appunto (1846 e 1847), produzione che, sintomaticamente, appare tutta intessuta delle marche del dire.

Si aprirebbe qui un lungo capitolo sullo *stile della faticità* della narrativa di Mérimée (ad esso, fra l'altro, si dovrà ricondurre quell'asciuttezza del dettato comunemente riconosciuta come la caratteristica più evidente dell'autore senza che ne sia stata individuata la ragione di base): stile della faticità, che va dalle istanze esplicite del Narratore, esterno o interno al racconto, alla presenza, esplicita o implicita, del Narratario; dalle strutture complesse del racconto in cornice (come abbiamo visto per *Carmen*) alla fitta tessitura delle marche dell'oralità entro il corpo vero e proprio del testo. Per quest'ultimo riguardo, la novella di *Carmen* rappresenta una sorta di summa, o di regesto esemplare. Abbiamo così iterazioni — fuori del discorso diretto — tipiche del discorso orale (p. 630 «Dans la rue du serpent [...] dans la rue du serpent»); le locuzioni di contatto, del tipo «C'est de ce jour-là, je pense» (p. 635), oppure «Il fallait voir les yeux qu'elle me faisait» (p. 645); l'uso degli indicatori pronominali in situazione, come ad esempio. «Mais Carmen avait l'humeur comme est le temps chez nous» (p. 641), oppure «C'est leur garde andalouse. Moi[...]» (p. 652); senza contare, naturalmente, l'incessante allocuzione al Narratario ("Monsieur") che trapunta da un capo all'altro il racconto.

Circa quest'ultimo punto, gli occorrimenti più sintomatici della pulsione fàtica entro la quale si iscrive il narrato di Mérimée, riguardano due novelle, *Arsène Guilot* (1844) e *Il vicolo* [sic] *di Madama Lucrezia* (postumo, 1873, ma datato significativamente nel manoscritto: 27 aprile 1846). Il primo, redatto nelle forme della narrazione obbiettiva, senza interventi del Narratore; il secondo, redatto invece nelle for-



me della narrazione omodiegetica, o del Narratore-protagonista. Ebbene, sarà allora istruttivo — e commovente — sorprendere, sull'inizio del primo, la designazione esplicita dell'allocutario, "Madame" (p. 564 «Tous ces objets lui paraissaient aussi étranges que pourraient l'être pour vous, madame, la sainte niche ou les inscriptions d'une mosquée du Caire»; p. 566 «Dans sa toilette, vous eussiez remarqué» ecc.; *Ib.* «Vous vous rappelez, madame, que l'asphalte n'était pas encore inventé» ecc.); mentre, per il secondo, l'identico occorrimiento dell'allocutario si dà alla fine del racconto, ed è unico: p. 700 «S'il faut tout vous dire, madame, ce traître de don Otavio» ecc.

Il narrare di Mérimée non sarà, perciò, altro che la figura trasposta di un discorso all'amata: diciamo, una lunga, incessante figura del "discorso amoroso". «Je n'ai rien écrit dans ma vie pour le public, toujours pour quelqu'un». Ma il destinatario, il solo destinatario del racconto, non offre più nessuna zona d'ascolto, per cui il Soggetto del dire non ha più nessuno scopo: «je n'ai plus de but». A questo punto, la confessione (citata) a Madame de Montijo riveste, nei riguardi di *Carmen*, un valore capitale: «J'ai pensé bien souvent que cette amitié finirait, soit par sa mort, soit par une autre catastrophe». La novella, insomma, è suscettibile di proporsi come la figura più drammatica, più intima, di quel discorso amoroso (in senso forte, barthesiano) tenuto da Mérimée a Valentine.

Il silenzio che sigilla il testo, la bocca che si chiude, designano l'interruzione di questo discorso. Ma possono anche designare la regola imposta dall'ordine sociale, o dal codice amoroso: *non si deve dire nulla*. Dopo la nominazione del volto (la "firlimose", la "frimousse"), il silenzio che si apre garantirà della purezza della storia, di ogni storia. Nessun "bavardage", nessuna mosca petulante, sulla spoglia del corpo d'amore. *En close bouche, n'entre point mouche*.

1) Cfr. P. Mérimée, *Romans et nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 621.

Salvo indicazione contraria, tutte le citazioni dai testi di Mérimée sono tratte da questa edizione. Si avverte inoltre che tutti i corsivi delle stesse sono nostri.

2) Si dà infatti — nel corso del *récit* di don José — solo un altro intervento del primo Narratore, giusto qualche pagina dopo. Cfr. p. 638 "Le bandit se tut un instant; puis, après avoir rallumé son cigare, il reprit"; intervento che marca, anche qui, un altro fatto capitale: il primo possesso di Carmen da parte di don José.

3) Cfr. *op.cit.*, p. 640.

4) *Ibid.*, p. 645.

5) *Ibid.*, p. 646.

6) *Ibid.*, p. 647.

7) Ecco l'occorrimto in questione: p. 659 "Elle tomba au second coup sans crier. Je crois voir encore son grand oeil noir me regarder fixement". Segnaliamo che il testo presenta due altri occorrimti analoghi. Il primo, nel corso dell'episodio dell'arresto di Carmen dopo lo sfregio all'operaia della manifattura di tabacchi: p. 630 "Marchons. OÙ est ma mantilla? Elle la mit sur sa tête de facon à ne montrer qu'un seul de ses grands yeux"; il secondo, nel corso dell'episodio dell'inglese, quando Carmen è ospite della casa di quest'ultimo: p. 651 "Sa jalousie était entr'ouverte, et je vis son grand oeil noir qui me guettait".

8) Vi è anche un'altra relazione strutturale fra luoghi demarcativi del testo. *Os latino* vale altresì, come si sa, "bocca". Esso anticipa perciò l'occorrimto di "bouche" nel proverbio che sigilla il testo. Ora, è proprio sul lessema "bouche" che si apre il racconto di don José: p.627 "C'est de sa bouche que j'ai appris les tristes aventures qu'on va lire".

9) Cfr. P.Mérimée, *Correspondance générale, 1822-1870*, établie et annotée par M. Parturier, 17 voll., Toulouse, Edit. Privat, 1941-1964, vol IV., p. 478: "Je suis horriblement triste quand je pars pour mes tournées, et cette fois plus que jamais". Si veda in proposito la nota del curatore: "L'intimité de Charles de Remusat avec Mme Delessert devient de plus en plus grande".

10) *Ibid.* vol. XII, p. 346.

11) *Ibid.* vol. VII, p. 426.

12) *Ibid.* vol. VIII, p. 150.

13) *Ibid.* vol. VIII, p. 359.

GIULIANO BAIONI

APPUNTI SULLA *URPFLANZE*

Goethe concepisce il modello del suo umanesimo in un momento storico sconvolto da rapidissimi mutamenti. Di fronte all'arbitrio e alla violenza di un mondo umano che sembra avere smarrito ogni misura egli evoca la necessità e l'armonia dell'ordine naturale nella figura della pianta archetipica sempre uguale a se stessa in tutti i momenti delle sue metamorfosi. Nella sua funzione concettuale l'immagine della *Urpflanze* è la chiave di un pensiero morfologico alla ricerca di una legge del mutamento che spieghi il divenire della natura, ma si ponga anche come modello formale e pedagogico alla storia dell'uomo. Nella sua funzione metaforica, però, si rivela essere l'immagine più ambigua che abbia concepito la fantasia goethiana. Molto diversa dalla monade leibniziana, l'entelechia della *Urpflanze* rappresenta infatti la struttura della contraddizione e l'ordine dell'ossimoro. Essa ha in sé medesima il principio maschile e il principio femminile e in questa sua androgina ambivalenza non è semplicemente una forma in divenire, ma una dualità erotica autosufficiente che è forma solo in quanto è polarità di due principi opposti e complementari. Ciò vuol dire che la forma ideale dell'umanesimo goethiano contiene un elemento antiumanistico. Nella sua struttura di ossimoro essa non riflette un ordine geometrico o teorico della conoscenza. Rappresenta piuttosto la legge di una contraddittoria unità organica o esistenziale in cui probabilmente si cela non solo l'intuizione dell'ambiguità della forma poetica, ma anche l'inconfessabile convinzione che il poeta sia una creatura informe e indeterminata capace di tutte le forme e di tutte le determinazioni.

Lo fa pensare l'analogia tra l'immagine della *Urpflanze* e la Rotonda del Palladio nella quale Goethe vede miracolosamente risolta l'aporia del neoclassicismo proprio nel momento in cui si rende conto che solo la Rotonda può essere la casa di Mignon <sup>1)</sup>, l'essere androgino nel quale, già prima del suo viaggio in Italia, ha rappresentato l'ambiguità della condizione estetica. La Rotonda gli appare infatti come

una vera e propria epifania di quell'ossimoro che è per lui la poesia. Nel suo "incomprensibile genio"<sup>2)</sup> il Palladio è riuscito a conciliarvi l'inconciliabile facendo coesistere le colonne del tempio greco con i muri della casa borghese (HA 11, 52-53). In questa sua ambivalenza di casa e di tempio la Rotonda è «quanto di più lussuoso abbia mai fatto l'architettura» (HA 11, 55). Essa non ha manifestamente una utilizzazione pratica o quotidiana e se il Palladio l'ha concepita così come l'ha fatta è stato soltanto «per rendere bello il paesaggio»<sup>3)</sup> facendo dimenticare che «ha fatto solo opera di persuasione» (HA 11, 53). La Rotonda insomma è una soluzione retorica o stilistica, una forma fine a se stessa, una epifania della bellezza o una finzione priva di realtà che non ha per nulla risolto la contraddizione in cui si trova ogni architetto moderno; e tuttavia questa finzione ha «qualcosa di divino, proprio come la forza di un grande poeta che da verità e menzogna trae una terza cosa che ci affascina con la sua immaginaria esistenza» (HA 11, 53).

Non per nulla Goethe ricorda l'idea della *Urpflanze* appena due giorni dopo il suo incontro con l'architettura del Palladio, quando vede nell'orto botanico dell'Università di Padova moltissime piante sconosciute e gli ritorna in mente il pensiero che la molteplicità delle forme vegetali possa avere origine da una sola forma, madre di tutte le forme (HA 11, 60). Il tardo Goethe definirà, certo, la figura della pianta universale una astrazione che fissa nell'immobilità di una forma conclusa ciò che per definizione è mobilità e metamorfosi senza fine (HA 13, 55). Ma il Goethe italiano è troppo poeta e pittore per ammettere che la *Urpflanze* non abbia la concretezza di una figura reale. Tutto il suo viaggio in Italia è infatti una esaltazione dell'occhio, della luce e delle forme visibili; tanto che il poeta, ad un certo punto del primo soggiorno romano, si dichiara stanco e spossato dal troppo vedere e ammirare (HA 11, 130). La sua insistenza sulla gioia e sul piacere degli occhi fa capire che il suo interesse scientifico e filologico per la natura e per l'arte, più che la curiosità di uno scienziato o di uno storico, è l'esperienza estetica di un poeta che crede ancora di poter diventare pittore. Per questo non dubita minimamente che i suoi occhi possano realmente vedere «le cose come sono» (HA 11, 134). La sua felicità è così grande che la certezza di ritrovarsi veramente nel giardino del mondo assume spesso l'intensità di una esaltazione dionisiaca.

Il culmine di questa esperienza estetica della natura è il viaggio in Sicilia della primavera del 1787. Nell'avvicinarsi per mare a Palermo Goethe, che viaggia con un pittore, crede di vedere per la prima volta, da pittore, la figura archetipica del paesaggio. In Germania ha conosciuto il gusto della detestata pittura olandese che con minuzia di particolari pittoreschi dipinge «la meschinità dei tetti di paglia». Qui ha la rivelazione della pittura di Claude Lorrain: mare, terra e cielo compongono ai suoi occhi le linee pure e essenziali di un paesaggio omerico immerso nella luce vaporosa dell'etere (HA 11, 231). Appena qualche giorno dopo Goethe rinnova questa

abbacinante esperienza della *Urlandschaft* nel giardino pubblico di Palermo che ricorda in una delle pagine più belle della sua opera come se avesse finalmente davanti agli occhi l'Italia sognata da Mignon. La natura e l'arte, il tempo presente e la Grecia di Omero sembrano fondersi nella bellezza di un dipinto che il poeta ammira stupefatto come una rivelazione improvvisa della classicità (HA 11, 240-241). Lo fa capire la sua rabbiosa, ma affascinata descrizione di Villa Palagonia. Traboccante di orribili figure raccolte senza alcun ordine, disegno o intenzione come un mucchio di rifiuti formali, la villa gli sembra il monumento mostruoso dell'artificiosità barocca, il male della sua teologia estetica, lo scandalo della cattiva molteplicità (HA 11, 242-247). Non così il giardino di Palermo che offre allo sguardo un quadro ordinato e bellissimo di tutte le piante del mondo. Più che l'immagine di un paradiso questo giardino è l'immagine paradisiaca di un orto botanico, è appunto, come scrive, il *Weltgarten* nel quale la molteplicità è ordine, disegno, composizione e la purezza delle singole forme permette all'occhio di vedere la Forma dalla quale esse hanno origine (HA 11, 266).

Per questo Goethe definisce la *Urpflanze* la chiave di una creatività secondo natura capace di spiegare non solo tutte le forme esistenti, ma anche quelle possibili (HA 11, 375) e di conciliare l'analisi scientifica con l'invenzione fantastica, l'essere con il divenire, il principio classicistico dell'imitazione con quello della creazione del genio. *Dell'imitazione creativa del bello* è appunto il titolo di un saggio di Karl Philipp Moritz che Goethe riprodurrà poi nel *Viaggio in Italia* come documento del suo pensiero estetico durante il soggiorno italiano. Naturalmente l'ossimoro del titolo moritziano non ricorda soltanto il Palladio e quell'aporia della poetica neoclassica che aveva indotto Goethe a fare della Rotonda la casa di Mignon. Essa rimanda anche all'androginia della *Urpflanze*. Questa nuova intuizione della duplicità sessuale della pianta universale trasforma profondamente l'estatica idea della classicità maturata in Sicilia introducendovi il germe di un pensiero tragico e decadente che troverà consapevole espressione nelle *Affinità elettive*.

La prima traccia di questo pensiero si trova nelle poche annotazioni di un taccuino <sup>4)</sup> usato da Goethe durante il suo viaggio di ritorno da Roma a Weimar. Nella pianta — così forse è possibile riassumere il senso di questi appunti — i due sessi coesistono nello stesso individuo nella contiguità di una androginia elementare. Nell'animale invece l'androginia si risolve nella separazione dei due sessi e nella specificazione di due individui diversi con un diverso ruolo sessuale <sup>5)</sup>. La sessualità diventa così, per la prima volta nella cultura tedesca, il segnale di una progressione morfologica che — dalla pianta all'animale, dall'animale all'uomo — traccia una linea ascendente che collega le forme più elementari della vita organica con le forme più sublimi della cultura umana. Solo che, come Goethe scrive nelle ultime pagine del *Viaggio*, «in ogni grande separazione c'è il germe della follia» (HA 11, 531). Nel-

la lettera a Herder del 17 maggio 1787 la *Urpflanze* era ancora una sorta di modello matematico leibniziano con il quale era possibile inventare all'infinito, accanto alle forme reali, un numero illimitato di forme possibili (HA 11, 371). Nel taccuino del 1788 la figura in apparenza così oggettiva della pianta si è trasformata di colpo in una struggente metafora poetica: la pianta diventa l'unica forma organica che non conosce la *Sehnsucht*. Avendo in sé medesima, l'uno accanto all'altra, maschio e femmina, essa è totalità, felicità, armonia. Nella pianta la contiguità dei due principi sessuali consente la riproduzione nello stesso individuo. Nell'uomo la legge della natura impone l'unione di due individui diversi e l'amore è dialettica dolorosa di separazione e congiungimento, di desiderio e di soddisfazione del desiderio.

La pianta goethiana è così una vera e propria monade erotica che rievoca la perfezione mitica dell'amore platonico e si propone come modello etico-estetico alla cultura malata del soggettivismo, dello *Streben* e della dilacerazione individualistica. Basta leggere *La metamorfosi delle piante* come se fosse un testo letterario per capire che il trattato goethiano traccia una ideale morfologia del progresso e della decadenza della cultura. Goethe descrive infatti la metamorfosi della forma vegetale come un vero e proprio processo di affinamento culturale. L'eccessivo nutrimento o l'abbondanza di succhi impuri, grezzi o troppo vigorosi favoriscono una crescita o una riproduzione asessuata meramente quantitativa: la pianta semplicemente si espande da nodo a nodo, di foglia in foglia, in una crescita regressiva o in una sorta di metamorfosi 'infelice' nella quale la natura cade nell'inerzia dell'indeterminazione formale, si esaurisce nella sterilità e nell'impotenza viziosa di una bella forma fine a se stessa. Ma se la pianta man mano riceve in una quantità sempre più piccola succhi sempre più fini e più filtrati, ecco allora che essa si ingentilisce in forme sempre più complesse per realizzare infine, nel fiore, quella superiore organizzazione con la quale la natura raggiunge il suo scopo più alto: la foglia, quell'unica forma che ha generato una dopo l'altra tutte le forme che la pianta ha assunto nel corso della sua crescita, si gemina ora in due forme opposte e complementari dalla cui unione amorosa ha origine il frutto (HA 13, 64-101).

La produzione di questa coppia di forme sorelle rappresenta dunque il culmine del ciclo biologico della pianta. Essa vive e si trasforma solo per raggiungere il momento altissimo di un amore incestuoso che sembra essere — si pensi ancora a Mignon — il più geloso segreto dell'anima goethiana. Per questo l'elegia del 1798 che riprende il titolo e il contenuto del trattato del 1790 è una delle più belle poesie d'amore che Goethe abbia scritto: immemori delle loro radici, sepolte nel buio della terra, e lontanissime, nella loro bella immobilità vegetale, dalla ferinità mostruosa e aggressiva che con la Rivoluzione si è scatenata nella storia, le coppie dei due sessi si raccolgono in cerchio intorno all'altare d'amore (HA 13, 108); e la loro unione sessuale è, come si legge nel trattato, una «anastomosi spirituale», un quieto aprirsi dei

vasi e un mansueto riversarsi dei succhi (HA 13, 83). Parrebbe non esserci nulla di più poeticamente umanistico dell'immagine che Goethe, in questo momento, si fa dell'amore attraverso la metafora della pianta. Ma basta ricordare la *Lucinde* di Friedrich Schlegel, i gigli ermafroditi di Philipp Otto Runge e gli ultimi capitoli delle *Affinità elettive* per rendersi facilmente conto che nella pianta goethiana c'è la chiave simbolica di tutta la cultura romantica.

Una reazione forse inconsapevole all'inconsapevole romanticismo della *Metamorfosi delle piante* è l'antropologia di Wilhelm von Humboldt. In due saggi<sup>6)</sup> del 1794 e del 1795 Humboldt, in questi anni vicinissimo a Goethe e a Schiller, riprende dal trattato goethiano il metodo morfologico, l'idea della perfezione della forma androgina e soprattutto il concetto di cultura come eros e dell'eros come cultura. Ma nel momento in cui applica all'uomo la morfologia goethiana deve anche risolvere la felice condizione ermafrodita della *Urpflanze* nell'opposizione illuminista e schilleriana di bello e sublime secondo una tradizione che, sin dal celebre trattato di Edmund Burke, aveva individuato nel bello il principio femminile e nel sublime quello virile. Da questa sintesi o da questa contaminazione di Goethe e di Schiller ha origine un pensiero antropologico nel quale il principio economico della divisione del lavoro (HW 1, 287 e 289), quello competitivo della polarità degli opposti (HW 1, 269) e, infine, quello progressivo dell'evoluzione teleologica rappresentano, nella loro unità, una razionalizzazione molto ottimistica e molto borghese della divisione dell'uomo platonico.

Il sommo scopo della natura — così argomenta Humboldt — è la realizzazione della forma ideale dell'uomo. La natura tuttavia deve perseguire questo suo compito infinito con mezzi finiti. Ecco allora che essa ha affidato al principio maschile e al principio femminile due ruoli diversi e complementari alimentando la lotta e la competizione di due forze imperfette le quali, grazie all'attrazione reciproca, possono correggere le loro imperfezioni (HW 1, 268 e 281) e tendere in questo modo alla perfezione della forma androgina ideale (HW 1, 296). Naturalmente Humboldt non concepisce questa sintesi del maschile e del femminile come possibile e nemmeno come desiderabile, visto che la sola garanzia che nella vita della natura vi siano sempre la competizione e la lotta è appunto la separazione dei due principi sessuali (HW 1, 417). La forma androgina resta allora per così dire una astuzia escogitata dalla natura per assicurarsi una produzione continua e progressiva di forme, pena la morte della cultura che si estinguerebbe altrimenti nell'inerzia delle attrazioni chimiche della materia (HW 1, 288).

È necessario a questo punto pensare già a un romanzo come le *Affinità elettive* il cui tema più evidente è il conflitto tra le leggi della società e della cultura e quelle delle attrazioni degli elementi naturali. Humboldt non considera essenziale il fine, a priori irraggiungibile, del duale ermafrodito di cui Goethe aveva sognato in Italia

evocando nella figura della pianta l'indistinzione sessuale di Mignon e l'ambiguità formale della Rotonda palladiana. Nel suo volontarismo schilleriano egli mira al processo in sé e la tensione della natura verso la forma androgina ideale è per lui, in fondo, solo una funzione della progressione morfologica. Ben diversa è la posizione di Goethe per il quale il metodo della morfologia ha carattere ciclico, descrive la vicenda della vita e della morte e, lungi dal vedere nell'amore lo strumento di uno *Streben* ideale, lo considera il fine vero e proprio della metamorfosi delle forme. Certo, la cosa in sé dell'antropologia humboldtiana è già di fatto, come aveva capito Kant <sup>7)</sup>, l'energia erotica della natura, allo stesso modo in cui la storia della cultura non è più, almeno in linea di principio, la storia della ragione o dello spirito, ma quella dei due principi sessuali. Ma l'eticismo sublime che ispira quella *esthétique sexuée* <sup>8)</sup> che è l'antropologia di Humboldt è tanto fiducioso e sicuro di sé da risolvere poi facilmente la dialettica tra una cultura dell'uomo e una cultura della donna in una sintesi ideale che anticipa in modo molto chiaro la cultura etico-erotica della coppia borghese al centro del romanticismo di Jena (HW 1, 293-295).

Nel romanticismo tuttavia la tentazione rappresentata dalla felicità della pianta goethiana è troppo forte perché sia possibile averne ragione con l'idealismo sublime del pensiero estetico schilleriano o con quello, non meno sublime, della filosofia fichtiana. È questo il caso della *Lucinde* di Friedrich Schlegel, un romanzo influenzato non proprio da Fichte, come spesso si è scritto, ma dalla antropologia humboldtiana e dalla elegia goethiana sulla metamorfosi delle piante <sup>9)</sup>. Ricalcando la tipologia di Humboldt — si legga *Eine Reflexion*, per nulla fichtiana <sup>10)</sup> — Schlegel organizza il suo romanzo secondo l'opposizione tematica di maschile e femminile, ma fa intervenire poi nella meccanica antinomia del sublime humboldtiano la figura goethiana della pianta che gli suggerisce la tecnica romantica dell'arabesco, dell'intreccio e della voluta floreale <sup>11)</sup>. Ne viene un romanzo 'maschile' — la storia del noviziato erotico di Julius — narrato con una tecnica 'femminile' o un romanzo di formazione che si ispira alla pedagogia dell'eros, della felicità e della bellezza.

In questo la *Lucinde* è un romanzo scritto sia contro il *Werther* sia contro il *Wilhelm Meister*. Humboldt aveva visto nella competizione dei due sessi l'energia inesauribile di una natura che, prima di essere piacere e felicità, era *Bildung* o produzione di forme. Goethe aveva risolto il conflitto della polarità sessuale nella monade individuale della pianta evocando una mitica beatitudine dell'eros di cui pagherà il tragico prezzo nelle *Affinità elettive*. Schlegel attacca la rigida simmetria bipolare dell'antropologia humboldtiana, «così irresistibilmente progressiva e così testardamente sistematica» (KA 5, 9), invocando una poetica della smodatezza (*Mutwille*) e dell'inverecondia (*Frechheit*) con la quale egli, in manifesta polemica con la cultura della misura, della rinuncia e della idealità sublime quale era allora, almeno ufficialmente, il classicismo di Weimar, si fa profeta di una nuova cultura



romantica della felicità, del godimento e dell'amore.

Walther Rehm ricorda che Kierkegaard nel *Diario di un seduttore* ha visto nella *Lucinde* una immorale esaltazione dell'edonismo e del narcisismo estetizzante ed osserva che per inventare un personaggio come Julius c'era bisogno di tutta la sensualità che la cultura del rococò trasmette al primo romanticismo tedesco<sup>12)</sup>. In effetti Schlegel era perfettamente consapevole di scrivere la *Lucinde* contro i canoni del principio virile del sublime. Egli teorizza il romanzo come genere poetico femminile (KA 16, 210), afferma ripetutamente che in tutto ciò che è romantico domina il principio femminile (KA 16, 302) e infine che la teoria della femminilità è parte integrante dell'estetica romantica dell'arabesco (KA 18, 115). Non c'è dubbio che la poetica dell'arabesco sia, anche secondo i canoni dell'estetica del Settecento, un principio formale femminile e, per Schlegel, dichiaratamente antischilleriano e antisublime (KA 16, 97). Attraverso la figura ornamentale del groviglio vegetale essa rappresenta iconicamente la poetica schlegeliana del romanzo come voluttuoso miscuglio di tutti i generi e di tutte le forme della tradizione poetica europea ed anticipa in questo modo la sensualità e l'elettismo formale del decadentismo in una molto consapevole rivoluzione estetica che l'eros filologico dell'incipiente critica moderna compie in nome del principio femminile della fantasia e della voluttà.

Come dimostrano gli appunti preparatori della seconda parte, mai scritta, del romanzo, Schlegel concepisce veramente la letteratura come gioco sensuale con tutte le forme della tradizione. La più divertente allegoria della nuova poesia romantica è, del resto, la *Charakteristik der kleinen Wilhelmine*. Lo scrittore romantico allontana da sé la *gravitas* della virilità sublime, assume la maschera infantile e regredisce felicemente nel bamboleggiamento del gioco rococò. La piccola Wilhelmine, che mostra le pudenda con tanta innocenza, intreccia "in romantico disordine" l'allegorica corona della sua poesia con fiori di ogni specie e con le chicche più disparate: «luoghi, tempi, accadimenti, persone, giocattoli e cibi» (KA 5, 14), tutto in questa "classica antologia" viene succhiato, mangiato e goduto da questa golosissima bambina romantica, poiché, come osserva Schlegel, è «nella natura umana mangiare ciò che si ama» (KA 5, 14) o, come scrive in un frammento, «ogni piacere è un mangiare e un accoppiarsi» (KA 16, 267). In questo *Wirrwarr* eclettico del primo estetismo europeo la letteratura viene manifestamente goduta nella sua materia formale e tutto è immagine, suono, colore, cibo, sensualità infantile. Non a caso i piccoli Fauni che nella *Idylle über den Müßiggang* mettono alla gogna Prometeo, «inventore dell'illuminismo» e del lavoro industriale (KA 5, 29), vengono paragonati da Schlegel agli Amorini della tradizione rococò (KA 5, 28).

Certo che in Schlegel, come avverrà qualche anno più tardi nella pittura di Runge, la tradizione erotica del rococò viene rivissuta con la sensibilità della coppia borghese. Nella *Lucinde* infatti la celebrazione della sensualità, più che libertinismo, è

utopia erotica del matrimonio romantico ispirata dalla polarità dell'antropologia humboldtiana. Congiunti dallo spirito della musica Julius e Lucinde sembrano realizzare l'ideale sintesi di maschile e di femminile teorizzata da Humboldt: Lucinde rimanda direttamente, nella pienezza materna delle sue forme, alla Giunone del secondo saggio humboldtiano, mentre Julius ricorda dello stesso saggio la figura efebica dell'Apollo Vaticano (KA 5, 55; HW 301 e 308). Allo stesso modo fa sicuramente pensare a Humboldt la proposizione: «Non l'odio (...) ma l'amore separa gli esseri e dà forma al mondo» (KA 5, 61) nella quale è evidente il concetto humboldtiano della produttività delle polarità sessuali tematizzato poi ampiamente in *Zwei Briefe* nella contrapposizione del ruolo maschile e del ruolo femminile (KA 5, 62-66), nell'affermazione che l'armonia della sintesi può essere solo il risultato del conflitto delle due forze distinte e contrastanti (KA 5, 64) e, infine, nel capitolo *Eine Reflexion* dove quella "cosa senza nome" che è la sessualità diventa, proprio come voleva l'antropologia humboldtiana, la legge costitutiva della natura e dello spirito.

Schlegel, naturalmente, ha presente anche Fichte e la sua concezione del matrimonio fondato sull'amore. Ma laddove Fichte imponeva alla donna la repressione della propria sessualità facendone uno strumento o una funzione della cultura virile<sup>13)</sup>, Humboldt offriva a Schlegel il modello dell'interdipendenza di due energie uguali e contrarie dal quale non era difficile estrapolare l'idea, scandalosa anche per Fichte, di una completa equiparazione sessuale tra l'uomo e la donna. È così molto probabile che sia proprio *l'esthétique sexuée* di Humboldt l'origine, sia pure variamente mediata, della concezione romantica del matrimonio. Si è detto che l'antropologia humboldtiana esprime già l'idea della cultura come cultura della coppia. La cultura tedesca del Settecento aveva rigorosamente distinto, come scriveva Ladislao Mittner in un suo notissimo saggio<sup>14)</sup>, l'amore dall'amicizia, il luogo della comunicazione biologica da quello della comunicazione spirituale. Humboldt si richiama invece all'analogia goethiana di micro- e macrocosmo, di uomo e natura per arrivare ad una concezione della cultura "sessuata" che, in virtù di questa analogia, può essere ovviamente solo una cultura della coppia. «Solo le famiglie possono costituire la società — scriverà Novalis a Caroline Schlegel — il singolo individuo interessa la società solo in quanto è frammento» aggiungendo poco più avanti: «Il grande matrimonio, lo Stato, è composto da una classe femminile e da una classe maschile»<sup>15)</sup>. Appare chiaro che l'idea di umanità non è più fondata sulla nozione razionale di individuo, ma su quella organica di coppia. I romantici di Jena progettano allora una sorta di comune delle coppie e pensano di convivere, a coppie, sotto lo stesso tetto<sup>16)</sup> in una unione sinfilosofica alla base della quale non c'è più una comunicazione diretta da individuo a individuo, ma solo una comunicazione mediata tra individui che possono comunicare tra di loro solo in quanto sono parte di una coppia.

Ciò significa naturalmente che l'individuo è intero solo in quanto ami e sia riamato. Allo stesso modo la cultura è pienamente se stessa solo nella misura in cui realizza l'unità dell'amore riamato. I passi della *Lucinde* in cui è espressa questa concezione della cultura come amore sono numerosi e tutti mostrano una netta predominanza del principio femminile della voluttà su quello maschile della produzione e del lavoro che, come è ovvio in un romantico, è naturalmente il principio della creatività artistica. Questa erotizzazione del principio della produttività che dà origine all'utopia romantica e borghese di una ascesi produttiva che sia anche piacere e fruizione era già presente nell'antropologia di Humboldt; nei suoi saggi egli dichiara apertamente che il principio della polarità sessuale è il modello della produzione del genio (HW 1, 274) e che il sommo scopo della natura è «l'interazione di forma e materia» (HW 1, 291). Ma nella *Lucinde* questa sintesi di piacere e produttività, ovviamente di origine schilleriana, arriva già a rappresentare, come è evidente nei primi due capitoli del romanzo, tutte le beatitudini dell'esistenza estetica. Per Schlegel l'utopia non è tanto, come per Humboldt, una creatività inesauribile tesa a perseguire il fine ultimo dell'idealità. È piuttosto la felicità della "situazione più bella" o il sogno di una condizione senza tempo nella quale il mondo è l'allegorico boschetto della femminilità e della poesia, l'esistenza è eterna giovinezza e inesauribile godimento di sé e la società perfetta è il duale della pianta ermafrodita (KA 5, 7-13).

«La massima voluttà è nell'idea dell'ermafrodito» — si legge in un frammento del 1799 (KA 16, 195). Accanto al motivo humboldtiano della fertilità culturale della polarità dei due sessi si afferma allora nella *Lucinde*, con prepotenza, il grande tema romantico della pianta goethiana la quale, più che una figura propriamente androgina appare essere, come del resto anche in Goethe, una figura materna che porta in sé il principio maschile. «In tutto ciò che è romantico domina il principio femminile» — si legge infatti in un frammento del 1800 (KA 16, 232). «Anche come ermafrodito la pianta è la cosa più alta» — scrive Schlegel in un secondo frammento (KA 18, 153). «Nella pianta la vita e la cultura sono nella più intima armonia» — osserva in un altro (KA 18, 151). «In quanto assolutamente vegetali le donne sono la poesia» — scrive in un altro ancora (KA 16, 232). Negli appunti di Dresda del 1798 la figura femminile è «fiore frutto» (KA 18, 144); ma vegetale è anche l'amore in sé la cui essenza è il fiore (KA 18, 146) e la stessa umanità e persino l'intero universo sono una pianta (KA 18, 151). Perciò Schlegel scrive che il singolo essere umano deve «educarsi e diventare una pianta» poiché «la morale più alta è vegetale e l'umanità è un fiore» (KA 18, 150). Se l'uomo, nell'aggressività del suo *Streben*, è sempre — come dice un altro frammento — o un dio o un animale e mostra visibilmente la sua natura ferina nella sua insaziabile voracità (KA 18, 145), la donna rappresenta, nella sua passiva natura vegetale, l'idea dell'umanesimo romantico. «Quanto più divini sono un essere umano o una sua opera — si legge infatti nella *Lucinde* — tanto

più essi sono simili alla pianta. Fra tutte le forme della natura la pianta è la più morale e la più bella. Se così è, allora la vita più alta e più compiuta altro non sarebbe che un *puro vegetare*» (KA 5, 27).

Questo umanesimo romantico che si ispira al simbolo della pianta per negare l'infelicità dello *Streben* virile è senza dubbio di origine goethiana. In diversi appunti degli anni in cui si occupa della *Lucinde*, Schlegel rimprovera a Goethe la «sentimentalità sublime e idealistica» del *Werther* e del *Faust* (KA 16, 109), gli rinfaccia di non avere la minima idea della totalità romantica (KA 16, 133), lo riprende per non aver saputo rappresentare l'assolutezza e la felicità dell'amore (KA 16, 312). Solo con *La metamorfosi delle piante* — così annota nel 1799, l'anno in cui scrive la *Lucinde* — si inizia una nuova epoca nella poesia di Goethe (KA 16, 258). La ragione di questo giudizio positivo è abbastanza chiara. L'elegia goethiana era una poesia didascalica, ma anche una poesia d'amore. La *Lucinde* era l'allegoria di una nuova teoria della letteratura, ma anche «un trattato sulla voluttà indirizzato all'amata» (KA 16, 353). L'una e l'altra dichiaravano che le forme della natura e della poesia avevano origine dalla voluttà e dall'amore (KA 16, 354).

Ecco allora che la perfezione ermafrodita della pianta goethiana diventa per Schlegel il simbolo di una condizione erotico-estetica assoluta: l'uomo e la donna si scambiano i ruoli e l'uomo ama come se fosse una donna e la donna come se fosse un uomo (KA 5, 12) e l'amore, spazzata via la distinzione humboldtiana dei ruoli sessuali, non è più soltanto *Sehnsucht*, ma, come dice il titolo di uno dei più noti capitoli del romanzo, *Sehnsucht und Ruhe*, desiderio e soddisfazione del desiderio. Nell'immagine della pianta goethiana — l'unica forma che non conosce la *Sehnsucht*, perché non conosce distanza tra il desiderio e l'oggetto del desiderio — Schlegel intravede così la cellula poetica del suo romanticismo teorico. La pianta ermafrodita diventa la figura utopica di una produttività che non è più, come voleva la convenzione idealistica del sublime, asceti, privazione, rinuncia. Immagine di una creatività perpetua senza lotta, sforzo o fatica, la pianta è la negazione dello *Streben*, significa felicità, piacere, godimento della presenza dell'amore riamato (KA 5, 60), metamorfismo assoluto della fantasia, illimitato proteismo dello spirito (KA 5, 59-61).

Certo, c'è nella *Lucinde* una sorta di allegria dionisiaca e il pensiero teorico di Friedrich Schlegel è senza dubbio, come è stato scritto, l'ultimo carnevale dell'estetica prima che avesse inizio la quaresima hegeliana<sup>17)</sup>. Ma la poetica della voluttà è ovviamente anche una poetica della morte. «La teoria della morte — scrive Schlegel — è parte necessaria del romanzo come la teoria della voluttà e della femminilità» (KA 16, 215). «La voluttà è completa, se arriva ad essere presagio della morte e lo è anche la morte, se diventa voluttà» — scrive ancora in una annotazione (KA 16, 245) che precede un appunto in cui rimprovera a Goethe di non capire nulla della

morte (KA 16, 246). Goethe, naturalmente, sapeva benissimo che cosa significasse l'endiadi romantica di amore e morte. L'aveva già rappresentata in un'opera giovanile — il frammento drammatico del *Prometeo* — e la sapeva minacciosamente presente nella nuova letteratura romantica. Per questo le *Affinità elettive*, il suo capolavoro narrativo e il più grande romanzo romantico, sono una teoria dell'amore e della morte, ispirata proprio da quell'immagine androgina della pianta che gli era apparsa in Italia come una felice epifania della classicità.

Si è visto che in Humboldt lo schema della polarità sessuale era la chiave di una teoria della cultura e del progresso o, se si vuole, una ottimistica filosofia della cultura e della coppia borghese. In Schlegel lo stesso schema diventa il perno di una rivoluzione estetica proclamata in nome del principio femminile della voluttà nel segno del matrimonio romantico. Nel Goethe delle *Affinità elettive* questa cultura romantica della coppia si rivela essere una cultura dell'amore, della morte e della decadenza e il mito del duale ermafrodito, lungi dall'essere il principio motore della società coltivata, ne suggella la fine. Non c'è dubbio che le *Affinità elettive* siano il primo documento poetico del decadentismo europeo. Lo spazio in cui Goethe dimostra, come in un vero e proprio esperimento scientifico, questo suo pessimismo romantico, rinunciando per sempre al felice umanesimo del suo viaggio italiano, è un castello della aristocrazia postrivoluzionaria nel quale le coppie che si sono formate o che si potrebbero formare vivono nell'isolamento di una condizione estetica assoluta, vittime della legge dell'inclinazione, della voluttà e del godimento di sé.

Se così il *Werther* era ancora la storia di un triangolo o un romanzo d'amore nel quale era pur sempre possibile concepire l'esaltazione e il crollo di un io individuato, le *Affinità elettive* sono la storia di una quadriglia o un romanzo di coppie in cui l'io dell'amante è solo una funzione del tu dell'amato. Fritz Jacobi aveva dunque ragioni da vendere quando scriveva che il romanzo goethiano era «dall'inizio alla fine materialistico ovvero, come si sarebbe espresso Schelling, meramente fisiologico» (HA 6, 645). In effetti, la macchina dei simboli per la quale le *Affinità elettive* vanno famose non è più la parola di una qualsiasi razionalità che trascenda il dato dell'organizzazione della materia organica, ma la parola della necessità ineluttabile delle attrazioni sessuali. Solo che il rigido sistema delle simmetrie simboliche che fanno di quest'opera il romanzo semantico per eccellenza non segnala soltanto il bipolarismo della sessualità. Rivela anche la necessità di una forma che è al tempo stesso erotismo e bellezza, attrazione amorosa elementare e ordine formale dell'arte e della poesia. Il simbolismo delle *Affinità elettive*, insomma, segnala in primo luogo se stesso e si comunica come sistema semantico assoluto. Se la *Urpflanze* era al tempo stesso una forma della natura e una forma della cultura dell'uomo, la struttura simbolica del romanzo riflette in modo tragico la contraddittoria, paradossale identità di natura e poesia.

Ciò vuol dire che il Goethe delle *Affinità elettive* prende atto della crisi del suo classicismo, non crede più che la legge della sua *Urpflanze* possa rappresentare il modello ideale dell'umanesimo moderno. Dal fondo oscuro di quella «incommensurabile produzione» (HA 6, 626) che, per sua definizione, è il romanzo egli fa emergere allora nell'ipersimbolismo della sua storia la bellezza di una forma che è al tempo stesso bellezza dell'amore e bellezza della morte. Per questo egli inserisce nel suo romanzo una novella che attraverso un diverso sistema di simboli rappresenta una vera e propria abiura del classicismo romantico della *Urpflanze*. La storia dei due bambini riflette infatti in metafore bellicose, marziali e persino violente quella concezione ottimistica dell'amore come conflitto espressa nei saggi humboldtiani: l'uomo e la donna sono in guerra tra di loro, ma proprio per questo possono riconoscere il loro reciproco ruolo e costituire la coppia ideale della famiglia umana dopo che l'uomo ha superato la prova che la donna gli ha imposto affidandogli la salvezza della propria vita. Di fronte a questa storia così lietamente aggressiva e violenta la storia di Eduard e di Ottilie ha tutta la struggente, passiva dolcezza della cultura della decadenza: vi domina la bellezza dell'arte e dei fiori dell'autunno e l'unica felicità possibile è la felicità della pianta androgina che Goethe concede ai due amanti come godimento di una morte comune: «Solo la più stretta vicinanza poteva dar loro pace; ma era una pace veramente completa, e la vicinanza era tutto; non v'era bisogno di sguardi, di parole, di gesti, di contatti: solo il puro stare insieme» (HA 6, 478)<sup>18)</sup>.

Con sigle seguite dal numero del volume e, dopo la virgola, da quello della pagina citiamo nel testo le seguenti edizioni:

HA = *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hamburg 1949.

HW = Wilhelm von Humboldt, *Werke in fünf Bänden*, hrsg. von A. Flitner und Kl. Giel, Darmstadt 1969.

KA = *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von E. Behler, München, Paderborn, Wien 1958.

1) Cfr. *Goethes Tagebuch der italienischen Reise*, hrsg. von H. Schmidt, Leipzig 1925, p.71.

2) Cfr. la lettera di Goethe a J.H. Meyer del 30.12.1795.

3) Cfr. *Goethes Tagebuch der italienischen Reise*, cit., p. 66.

4) *Ein Notizheft Goethes von 1788*, hrsg. von L. Blumenthal, Weimar 1965.

5) *Op.cit.*, p. XXI - XXII.

6) I due saggi sono: *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* e *Über die männliche und weibliche Form* pubblicati sulle *Horen* rispettivamente nel 1794 e nel 1795.

7) Cfr. la lettera di Kant a Schiller del 30.3.1795 in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Weimar 1964, Bd. 35, lettera Nr.182.

<sup>8</sup>) Cfr. R. Leroux, *L'esthétique sexuée de Guillaume de Humboldt* in: "Études germaniques", Avril-Septembre 1948, pp. 261-273.

<sup>9</sup>) L'influsso di Wilhelm von Humboldt sulla *Lucinde* non è stato ancora rilevato da parte della critica. Sulla *Lucinde* e *Die Metamorphose der Pflanzen* si veda: E. Hudgins, *Das Geheimnis der Lucinde-Struktur Goethes "Die Metamorphose der Pflanzen"* in: "German Quarterly" 49 (1976), pp. 295-311.

<sup>10</sup>) Cfr. J-J. Anstett, *Lucinde: Eine Reflexion. Essai d'interprétation* in: "Études germaniques", Avril-Septembre 1948, pp. 241-250 e l'introduzione di H. Eichner in: KA 5, XLIV.

<sup>11</sup>) Cfr. E. Hudgins, *op. cit.*, p. 306.

<sup>12</sup>) W. Rehm, *Kierkegaard und der Verführer*, München 1949, p. 46 e p. 111.

<sup>13</sup>) Cfr. J.G. Fichte, *Grundlage des Naturrechts* in: *Fichtes Werke*, hrsg. von I.H. Fichte, Bd. 3, pp. 307-313.

<sup>14</sup>) L. Mittner, *L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento* in: "Annali di Ca' Foscari", 1962, pp. 79-108.

<sup>15</sup>) Cfr. la lettera di Novalis a Caroline Schlegel del 27.2.1799 in: Novalis, *Schriften*, hrsg. von R. Samuel, Bd. 4, Stuttgart 1975, p. 278. Sulla concezione del matrimonio in Novalis cfr. l'importante I. Berthier, *Discorso su Georg Philipp Friedrich von Hardenberg detto Novalis*, Bologna 1980.

<sup>16</sup>) Cfr. la lettera di Fichte alla moglie del 2.8.1799 in: Novalis, *Schriften*, *op.cit.*, p. 635.

<sup>17</sup>) Cfr. G.Mattenklott, *Der Sehnsucht eine Form* in: *Zur Modernität der Romantik*, hrsg. von D. Bänsch, Stuttgart 1977, p. 143.

<sup>18</sup>) Citiamo la traduzione di M. Mila in: Goethe, *Romanzi*, Milano 1979, p. 778.

GÖTZ BECK

## VERMISCHTE SPRACHLICHE NOTIZEN

### 1. DER 'WITZ' BEIM POSSESSIV.

Bekanntlich beruht Witz neben der pointierten Ausnutzung pragmatischer Amphibolien auf derjenigen sprachlicher: lexikalischer oder syntaktischer Bisemien.

Zwei Schulbankkritzereien können als Musterbeispiel dafür gelten:

Wenn du einen Lehrer triffst, triff ihn richtig.

(lexikalisch)

Sie wollen unser Bestes - aber sie werden es nicht bekommen.

(syntaktisch)

Man könnte zwar auf den ersten Blick auch hier sagen, daß die Pointe auf der Doppeldeutigkeit von Wollen (Beispiel 2) beruhe: (haben-) wollen versus (herstellen-) wollen, aber das konstituiert nur zum Teil den Witz; der andere baut sich auf der Ambivalenz des Possessivpronomens 'unser' auf. Im einen Bedeutungsfall nämlich ist es im eigentlichen Sinne possessiv, 'besitzanzeigend' (bei der durch den 2. Satz hergestellten (haben-) wollen-Version, im anderen enthält es etwas Dativus-commodi-haftes (= 'für uns'), geradezu etwas Finales.

Ich überlegte, ob mir irgend noch eine ähnliche Bedeutung des Possessiv im Deutschen einfiel, und da kam ich auf jenen auf Schiller gemünzten Vers von Goethe «Denn er war unser - mag das stolze Wort....» usw., dessen angemessenes Verständnis mir immer wegen der unklaren Gruppen-Präsupposition für 'unser' unklar geblieben war: Wer denn sollte auf den schwäbischen Dichter nun Anspruch erheben dürfen: die tüchtigen Schwaben oder schwäbisch Tüchtigen? (Nein - die nun sicherlich nicht!) - die Weimarer? die Deutschen? Das gebildete Publikum?

Ich möchte jedoch den Goethe-Vers als re-und deklamierbar für kruden — zumal nationalistischen — Besitzerstolz durchaus nicht anerkennen. Und so finde ich jetzt endlich in der finalen Variante des Possessivs die echt klassische Deutung.



## 2. IMPERATIVE

Ist der Imperativ z.B. als verneinter eigentlich schon eine komische und jedenfalls höchst unlogische Angelegenheit (weshalb es ihn nicht nur in den alten Sprachen, sondern, wenigstens in der Einzahl, auch etwa im Italienischen gar nicht gibt), so geraten wir auch mit dem Konzept hinsichtlich seiner semantischen Bedeutung als Handlungsaufforderung zuweilen in Schwierigkeiten.

Wie soll man beispielsweise als Außenstehender heute Goethes poetischen Umweltdialog «Fetter grüne, o Laub...» verstehen? Und wie das 'double-bind' von 'erschrick' oder 'beruhige dich'? Wie die symbolische Fehladressierung von 'erröte' oder gar 'stirb', welches letztere in keiner Weise mehr als Aufforderung, sondern lediglich als theaterhafte, den einverständigen Willen eines Sprechers/Täters mit der Konsequenz seiner Handlung oder Unterlassung signalisierende Expression auffaßbar ist?

Es ist ja im übrigen nicht neu, daß mit vielen imperativischen Ausdrücken weniger eine Handlungsdisposition beim Adressaten erzeugt, als der Abbau einer sprechereigenen (bzw. gesellschaftsgesetzten) Schranke ausgedrückt werden soll, was man auch als 'einräumenden', 'erlaubenden' Sprechakt bezeichnet hat. Das Muster dafür wäre: «Mach was du willst!» (Schon übergängig ist etwa: «Sei willkommen und tritt ein»). Aber es enthält immer noch das 'Ich-habe-nichts-dagegen-daß».

Könnte man sich vielleicht die sog. 'appellativen' Signale in archaisch-hierarchischen (nicht unbedingt modern-rangbestimmten) Gesellschaften so denken, daß die heute noch aufweisbare Doppelstruktur imperativischer Handlungsdisponierung ursprünglich gerade von der autoritätsoriginär - expressiven Einräumung ausgegangen war? Denn so war's doch auch bei der Erschaffung der Welt.

## 3. GEBRAUCH UND BEDEUTUNG

'Seine Kritik war hart'

'Seine Kritik war scharf'

Ist der Unterschied einfach der zwischen 'hart' und 'scharf'? Es scheint, daß letzteres eher eine sachliche Feststellung ist, während 'hart' m. E. eine subjektive Wertung des Außernden impliziert: eine Kritik der Kritik, welche (letztere) von mitmenschlicher Rücksichtnahme jedenfalls keinen exzessiven Gebrauch macht - und zwar gesehen von der Empfängerseite aus, mit der sich der Referent tendenziell identifiziert, wenn kein sachliches adversatives Komplement mehr folgt (z.B.: «...aber gerecht»). 'Scharf' hingegen ist Kritik in der Formulierung, d.h. hier wird von der Geberseite aus referiert. So kann man sagen: «das war / trifft mich hart»

aber nicht: «...scharf». Denn dies letztere ist soviel wie 'schneidend' - eine Eigenschaft des Instruments/Mediums, nicht ein Gefühlsattribut des Erleidenden. Man sieht: 'hart' und 'scharf' steht (trotz anderen Anscheins in unseren Ausgangssätzen) auf verschiedenen Ebenen: 'hart' ist im Deutschen, im Gegensatz zu 'scharf' bereits ins 'Geistige' metaphorisiert; man muß es gelten lassen.

#### 4. ZUR RECHTSCHREIBUNG

Die auf dem historischen Sprachwandel beruhenden Inkonsistenzen und Schwierigkeiten sind ja bekannt.

Sie gingen seelenruhig in die Schenke, und am Ausschank waren sie sèig.

oder:

Er wendet einiges ein, aber der Einwand, den er mir gibt, ist unergiebig.

Mit dem Orthographieunterricht sind wir nämlich *im Begriff*, etwas zu tun, wozu wir nicht *imstande* sind, ohne uns darüber *im klaren* zu sein: Denn man lernt 'en mangeant'.

#### 5. WAS 'KÖNNEN' ALLES KANN

Ein Freund, der meinen Hausbau neben der eben für das Aachener Klinikum verbreiterten Straße sah, bemerkte, (im Hinblick auf das Haus hinsichtlich des zu erwartenden Verkehrslärms:) «Das kannst du verkaufen...».

Ich: «Bist Du sicher, daß ichs kann?» — und machte mir aus der können - Polysemie einen Galgenhumor:

Tatsächlich <i>konnte</i> es nicht sein daß ichs nicht <i>konnte</i>	d.h. mußte, war auszuschliessen, daß nicht; mich jemand administrativ zu hindern in der Lage war, mein Eigentum zu verkaufen;	Gegenspieler: Alle denkbar möglichen kategorischen Hinderungen Ansprüche der öffentlichen Ordnung
wenn ichs <i>konnte</i>	auch einen Käufer fand und von daher die Be- dingung für einen Kauf- vertrag gegeben war es über mich brachte;	Kooperationsbereitschaft eines Kauf- Kontrahenten
und es auch innerlich <i>konnte</i>		Mein u.U. diver- gierender Wille

Mit meiner Replik 'bist du sicher, daß ichs kann' spielte ich potentiell auf diese Möglichkeiten an. Aber der Witz war natürlich, daß keine offenbar mit der Bemerkung (... 'kannste') eigentlich abgedeckt war. Denn kommunikativ enthielt diese (wie das heute so häufig gebrauchte 'das kannst du vergessen') so etwas wie einen einräumenden und latenten Ratschlag - und diesen konnte ich natürlich propositional (inhaltlich) nie aber illokutionär (in seiner als-solcher-Gemeinheit) infrage stellen.

Die prädikativen Bedeutungen des Modalverbs 'können' haben im übrigen gemeinsam die Indizierung der Aufhebung eines möglichen Widerstandes, weshalb sie ebenso vielfältig sind, als es 'Modalitäten' auf dieser Welt gibt, d.h. (innere oder äußere) Widerstandnester gegen unsere totale Freiheit.

## 6. SEMANTISCHES: ZIEL UND ERFOLG

Wie wissen wir, was 'der Erfolg', was 'das Ziel' ist? — wir wissen nicht allein auf Grund des soundsooft - in - Kontexten - gehört - Habens ('extrinsisch'), sondern auch auf Grund eines syntaktischen Kriteriums ('intrinsisch'): Wir können sagen: «Das bringt-/führt zu/Erfolg», aber nicht: \*«Das führt zu Ziel». Ebenfalls: 'Erfolg' ist im Gegensatz zu 'Ziel' durch Artikel (losigkeit) generalisierbar ('ich brauche Erfolg' gegen '\*ich brauche Ziel').

Das bedeutet: 'Erfolg' ist pluralistischer und — weil möglicherweise auch eine Zwischenmarkierung — beliebiger. 'Ziel' braucht, weil es als Endpunkt angesehen wird, einen Artikel, und nur wenn es einmal kopflos ist, wachsen ihm, wie der Lernäischen Schlange, je weitere Köpfe nach, und es bekommt seinen 'artikulierbaren' Plural.

Manche, die ganz Erfolgsorientierten, die Erfolghaber, entbehren gleichwohl eines Ziels (warum?: Das Ziel ist das Ende der Erfolge). Wen wundert's, daß auch das Umgekehrte zuweilen Geltung beansprucht?

## 7. PHILOSOPHISCH

«...aus B. - ja, da stammt... da stammte meine [(geschiedene)] Frau her».

Zwar trifft die Aussage für die Person als solche, nicht nur für sie in ihrer temporären Funktion (als Ehefrau) zu, wie aber, wenn jene nur qua ihrer temporären Funktion identifiziert werden kann? Stimmt dann 'stammte' oder stimmt doch 'stammt'?

## 8. DIE SINNLICHKEIT DER SYMBOLE

Sinnlichkeit der Sprache ereignet sich auf verschiedenen Stufen. Mit der Prävalenz symbolischer Strukturen, der Wort- und Satzbedeutungen hatte man sie zuerst der Dichtung zu nehmen versucht, ohne es je zu erreichen, solange auch das stumme Lesen den Wortklang noch heimlich mit abhört. Eine Technik der 'konkreten' Gedichtemacher bestand ja in dem Versuch, der Poesie die Sinnlichkeit durch die graphische / sematologische Gestalt teilweise wieder zurückzugeben, wobei es im besten Falle zu neuen synthetischen Codeformen, aber natürlich nicht zu irgendwelchen Synästhesien oder dergl. kam bzw. kommen sollte (Ersteres im übrigen schon bei Kallimachos und im Hellenismus, bei etwa Gedichtversen über eine Amphora, a lineae-geordnet in Amphorenform).

Die Archaik repräsentierte Gestalt und Sinnlichkeit des Gemeinten noch in anderer Weise: durch Wortzeichen hindurch: die Aufzählung von Namen, Ländern, Städten, Besitztümern etc.

Vom homerischen Schiffskatalog über Hesiod und Pindar bis zu Aischylos' 'Perser': Die Menge des Genannten gibt nicht nur symbolisch den Eindruck der Gewalt des Referierten wieder, vielmehr vertritt sie ihn selbst. Das Aufgezählte erdrückt die Sinne und wirkt so unmittelbar.

## 9. SPRACHENLERNEN

So viel Nebel bei den Vertretern der 'analytischen' und 'synthetischen' Lernmethoden:

Pauken die einen immer noch systematisch Wörter und Grammatik, so reiten die anderen auf phraseologischen Ausdrücken, Redensarten und Sprechhandlungen. Es geht nun aber nicht allein um verschiedene Lernziele (wie z.B. beim Spracherwerb: Englisch versus Lateinisch) sondern auch um Lernpsychologie.

Man findet und segmentiert Elemente, und — zackzack! — schon ist das Verfahren verabsolutiert und bildet eine 'Schule', jenachdem wie je kleinere oder größere Segmente zuerst — und wie betont zu lernen wären. Das ist beim fremde-Sprachen- nicht anders als beim Lesen- und Schreiben-Lernen.

Nun, lassen wir die Schule im Dorfe. Was man nur wissen muß: je größer die Elemente (Segmente), um so korrekter zwar das Gelernte, aber um so restringierter (d.h. immer: unbeweglicher) nicht nur das Lernen, sondern auch das Gelernte.

Wie Lehren nicht nur 'Vorleben' sondern auch Suggestieren ist, so ist Lernen nicht nur Nachahmen, sondern auch Suggestionen-sich-gefallen-Lassen. Da man manches, z.B. Gegenstände, schwer nachahmen kann, muß man sich das eben

suggestieren, sich davon affizieren lassen (am besten, wenn man — sagen wir — 'garlic' lernen will, indem man sich eine Knoblauchzwiebel unter die Nase hält). Und man lasse sich nicht entmutigen davon, daß nicht alle Dinge riechen; man bilde sich eben ein bißchen Kopf- oder Bauchschmerzen ein, wenn man z.B. lernen will 'I feel uneasy' oder 'mi sento male'. Dann spricht sich's aus dem 'Gefühl', als welches wir uns ein bestimmtes — eben auch für Spracherwerb integratives — Speicherzentrum unserer Kortex zu bezeichnen gewöhnt haben.

So, die unmittelbaren Verbindungen von abstraktivem Symbol mit konkreter Affiziertheit realisierend, lernte z.B. auch Neville Alexander, der Bantu, bevor er Bürgerrechtler wurde.

#### 10. DAS 'EXISTENZ-PROBLEM'

Es ist (plus Gleichsetzungsnominativ, z.B.: 'der Mensch')	
Es gibt	}
Das macht	
	den Menschen (/aus)

Diese Akkusativierungstendenz in der deutschen Sprache, wie sie z.B. auch den logischen Empiristen so gesundheitschädlich für die Philosophie vorkam, gibt es in anderen Sprachen — so weit ich weiß — weniger oder gar nicht, und wenigstens bei der Existenzaussage belassen es andere (Italiener/Franzosen/Engländer) einfach beim 'Nenn-Fall' Nominativ und beugen's nicht und machen keinen 'Fall' daraus - (den des Objekts:) ci sono, il-y-a, there are. Da ist dann allerdings überall eine ortsanzeigende Partikel (ci, y, there), während der Deutsche das jeweils in der Luft läßt und allenfalls (mit einer grammatisch defizitären Form) — der Mensch ist — metaphysisch wird, wenn er ihn nicht sogleich auf die Anklagebank des Akkusativ bringt, um dann allenfalls zu spezifizieren, was ihn 'ausmacht'.

#### 11. SCHMIDT UND HONECKER AM WERBELLINSEE

Ich las: «Zwei Länderchefs deutscher Zunge...», und das schien mir doch bedenklich. Bezieht sich der Qualitäts-Genetiv auf's Grund- oder Bestimmungswort? Nach dem Inhalt ist das antiquarische Genetiv - Attribut eigentlich nur auf's Bestimmungswort 'Länder' zu beziehen, nach den Gesetzen der klassischen Wort-Syntax müßten aber die Chiefs deutscher Zunge sein; für diese veraltende Genetiv-Formel würde ich eine moderne Form, vielleicht adjektivisch: 'deutschzüngig', vorschlagen.

## 12. DEUTSCHE BÜNDNISTREUE

- 1) ...Napoleon versicherte sich der Hilfskontingente seiner deutschen Verbündeten.
- 2) ...Napoleon versicherte sich deutscher Hilfskontingente.
- 3) ...Napoleon versicherte sich Hilfskontingente (seiner deutschen Verbündeten).

Der Objekt-Genitiv funktioniert im Deutschen also nur bei determinierten Nomina vermöge (Ziff. 2:) Adjektiv oder (Ziff. 1:) Artikel. Warum? Es hat wohl einen systemgrammatischen Grund: der Genitiv wird anders nicht erkennbar. Aber was opfern die Deutschen für diese innersprachliche Notdurft?

'Deutsche Hilfskontingente' und 'Hilfskontingente der Deutschen' — das ist einsehbar semantisch verschieden. Käme demnach die Adjektiv - Attribuierung (2) als semantisches Äquivalent für das Genitiv - Attribut (1) nicht in Frage, so wäre nur (1) mit (3) zu konfrontieren, aber da besteht eben die Schwierigkeit, daß (1) (wegen des wiederaufnehmenden bestimmten Artikels) nur in einem Text gesagt werden kann und weder als Einzelaussage noch als Anfangsaussage möglich ist. Man kann im Grunde also den Satz nur gebrauchen, wenn für jeden möglichen Hörer schon durchaus klar ist, daß die Deutschen jedenfalls Hilfsvölker in bestimmter Anzahl zur Verfügung stellen. Die Agrammatikalität von (3) legt nahe, daß für diese Vorannahme im Deutschen gar keine Alternative bereit steht, und so käme für die unmöglichen Form in unserem Beispiel zu der sprachimmanenten Begründung auch noch eine sachlich - inhaltliche.

## 13. DEUTSCH - 'WÜRDELOS'?

Das Deutsche sei eine 'würde' - lose Sprache; so sagten noch in den 50er Jahren scherzhaft die deutschen Sprachpriester, und die erziehenden Sprachdiakone an den Schulen gaben es uns zugunsten des gefährdeten Konjunktivs II weiter: die periphrastische Konditionalform mit 'würde' sei unfein und zu meiden (z.B. für 'ich würde mit um die Wette schwimmen': 'ich schwömmen...' etc. Nun—das ist lange her, und gottweiß, welcher reaktionäre Schalk uns eingibt: vielleicht zu lange?). An anderer Stelle verteidigt die deutsche Sprache noch ihre Würde: Die Kontraktionsformen des-/weswegen (ähnlich des-/weshalb) demonstrieren bzw. erfragen keine Personen sondern nur objektive Ursachen \*). Man könnte meinen, das läge daran, daß Gründe, bevor menschlicher Wille und Motive sich individualisierten und verselbständigten, eben in *Ur-sachen* gesehen wurden; aber da wir genau das entsprechende syntaktische Phänomen der objektiven Bedeutungsreduktion auch bei den übrigen Präpositionen mit wo(r)-/ da(r)- beobachten können ('worauf' / 'darauf') \*\*), liegt der Schluß näher, daß kurze Kontraktionsformen im Deutschen vielleicht doch der

Menschenwürde widersprechen.

\*) 'dessentwegen' hat sich nicht recht durchgesetzt, vielleicht wegen der elaborierten Umständlichkeit des vollen Genitivs.

\*\*\*) Er bürgert sich heute allerdings auch z.T. Personenbezug ein z.B.: «Hast du den Schlüssel dabei?»

#### 14. «ILLATIV»

Ich las einen Reklametext: 'Bayern ist besser' (statt 'Bayern' einsetzbar auch: 'Nattermann Heilmittel' oder was man will).

Die Hyperbel ist eine Ellipse. Die Auslassung des Vergleichspunkts (etwa: 'als alles andere', 'als sein Ruf' u.ä.) macht die Form für sich genommen freilich ziemlich unsinnig. Tatsächlich verdankt sie sich wohl der moralisch / juristischen Norm, Konkurrenten nicht explizit herabzusetzen. Wir haben es also mit einer harmlosen, textsortenspezifischen Übertreibung zu tun. Natürlich kann der Satz niemals wahr sein, sowenig wie irgendeine Hyperbel, z.B. das (bei dem volkstümlichen Massenumsatz expressiver Neologismen allerdings auch schon wieder halb obsoletere) 'absolute Spitze!'.  
So wird eine solche anpreisende ('appreziative') Formel denn auch wohl genommen wie z.B. der lateinische 'Elativ' ('mons altissimus': nicht: 'der höchste' sondern: 'ein sehr hoher Berg', vgl. ital.: altissimo), wo die Superlativform sich wohl einer ähnlichen psychologisch - persuasiven Sprachstrategie verdankt.

So könnte man vielleicht den Gebrauch des 'absoluten' Komperativs 'illativ' nennen, da er ein verschwiegenes Bezugssystem irgendwie hineineskamotiert.  
Wäre das vielleicht zu vergleichen mit den verbreiteteren Formen eines absoluten Komperativs wie etwa 'ältere Dame', wo ebenfalls der Bezugspunkt aus konventionalen, moralischen Gründen verschwiegen ist? (mit objektiv 'alt' soll's ja nicht direkt in Verbindung gebracht werden: Vielmehr 'älter' als... — ein artig verschwiegener Ausgangs- und Vergleichspunkt, ein ideales Norm-Alter; dagegen eben: ein bißchen älter). Nur: ist die Funktion dieser 'illativen Hineintragungsform' allerdings nicht die absolute Heraushebung, sondern umgekehrt: die Abschwächung.

So wäre also die Frage nach der Vergleichbarkeit zu verneinen und etwa zwei Formen wie in den folgenden Sätzen:

Wilkinson - die bessere Klinge  
Die Frau war schon älter

hätten keine Gemeinsamkeiten, die die Einführung einer 'Illativ' - Kategorie für die rhetorisch - konventionale Aposiopese rechtfertigen würden?

Semantisch sicherlich nicht, doch könnte man sagen: systemfunktional — um es kurz und verzwickt auszudrücken: — qua 'Hineintragung' des zu situierenden Aus-

drucks in eine aus heterogensten Schicklichkeitsgründen unterdrückte Vergleichsordinate.

#### 15. BEHAUPTUNGEN - FESTSTELLUNGEN (SPRECHAKTE)

Behauptungen sind Ausgangspunkte von Deduktionen — Feststellungen: Endpunkte von Induktionen. Das grammatisch durch die Kategorie der sog. 'Konstativsätze' (und analog sprechakttheoretisch als 'assertive' Äußerungen) Bezeichnete verwischt diesen Unterschied, und so sehen insgesamt zuweilen die für die unterlegten logischen Systeme angewandten Beweisverfahren eher wie verfahrenere Beweise aus, da sich zumal im wissenschaftlichen Diskurs auch platte Erfahrungstatsachen als 'Hypothesen' verspinnen und verpuppen können, um fachsprachlich aus der Verpuppung als neuester wissenschaftlicher Erkenntnisfortschritt zu schlüpfen.

#### 16. 'SOFORT'

'Die Autos wurden nach Bekanntwerden des Schadens sofort in die Werkstätten zurückbeordert':

Wie immer das Adverb 'sofort' syntaktisch hier unklar sein mag (bezogen mehr auf: *geordert* oder auf: *zurück*), *semantisch bedeutet es jedenfalls soviel wie: unverzüglich/, umgehend/, ohne jeden Aufschub, - gewissermaßen den Superlativ der Unmittelbarkeit der zeitlichen Aufeinanderfolge zweier referierter Ereignisse.*

Auf dem Kölner Hauptbahnhof ist folgende Bahnsteigansage üblich: «...einsteigen, der Zug fährt sofort ab!». Diese Adverbialisierung klingt hier nicht nur ungewöhnlich, sondern scheint sogar fraglich. Gebräuchlich ist 'gleich'/'in Kürze'/'in wenigen Sekunden' o.ä. - Warum?

Kündigt ein Sprecher die eigene Ausführung einer Handlung, verbunden mit dem Zeitadverbial 'gleich', an, so vertröstet er damit normalerweise den Hörer wegen der fehlenden Promptheit seiner Ausführungsbereitschaft und heischt zugleich um noch etwas Geduld für das dilatorisch Behandelte. - Demgegenüber klingt 'sofort' betuernd, vielleicht weil es so sichtbar hyperbolisch ist, denn es bedeutet ja den eigentlich nahtlosen Übergang auf das bevorstehende Nächste. Zwar ist es selbstverständlich auch referierend möglich, wie das obige Beispiel mit den Autos zeigt, aber die Qualität ändert sich und macht die Differenz zwischen 'gleich' und 'sofort' deutlich: Wo jemand z.B. ein von ihm zu Tuendes ankündigt, da ist die Äußerung — sprechakttheoretisch gesprochen: — 'kommissiv', und zwar (je nach dem erwartbaren Interesse des Adressaten): eine Zusage, eine Drohung oder ein Versprechen. Es ist nun charakteristisch, daß die 'gleich' - Adverbialisierung alle



drei Möglichkeiten offenläßt, 'sofort' hingegen nur die erste - wegen seiner Immediatheit. Und aus demselben Grunde enthält es auch — im Unterschied zu einer unengagierteren Zeitspannenansage bei einer nichtkonditionalen Selbstankündigung — etwas Beteuerndes.

Aus diesem Grund befremdet die Kölner Bahnsteigansage.

#### 17. 'ZUSTANDSPASSIV'

In einer Dokumentarsendung vom Bayerischen Fernsehen zum 450. Todestag Tilman Riemenschneiders war das Altersunglück des Meisters und ehemaligen Bürgermeisters von Würzburg so dargestellt (13. Juli 1981): Er hatte es mit den aufständischen Bauern gehalten; die hatten mehrere hundert Schlösser und Klöster im Lande in Brand gesteckt. «Als gebrochener Mensch» verließ 1525 Riemenschneider die fürstbischöfliche Haft.

Die ausgepichte Liebenswürdigkeit dieser letzten Formulierung läßt Nachfragen nach evtl. Tätern gar nicht erst aufkommen: 'gebrochen' - von: 'brechen': das adjektivische Zustandspassiv verbirgt die transitiv - intransitive Doppelherkunft:

Ein gebrochener Mensch — freilich: das ist einer, der Elan wie Optimismus gänzlich eingebüßt hat, womöglich gar aus Enttäuschung von wegen der brandschatzenden ehemaligen Freunde: ein *innerlich* Gebrochener.

Wahr! wozu muß das Bayerische Publikum auch durch Nachrichten wie die beunruhigt werden, daß dem heute Gefeierten nicht so sehr Geist und Seele, als vielmehr einzeln die Knochen gebrochen worden waren in fürstbischöflicher Haft?

#### 18. MÖGLICHKEITEN

'Das mag sein' verhält sich zu 'das könnte sein' wie 'Das ist wohl so' zu 'Das ist womöglich (= vielleicht) so'. Das erste hat jeweils einen subjektiveren (konzedierenden), das zweite einen objektiveren Gehalt.

#### 19. WÖRTER - BILDUNG

Man sagte früher bei uns, wenn man von lernenden Menschen sprach, 'Lernende' — heute: 'Lerner'. Das klingt nicht so betulich geisteswissenschaftlich, das klingt sachlich und angelsächsisch.

Was da aber heute subsemantisch mitläuft, nimmt man meist nicht wahr oder

findet's nicht wahr: daß man da Teilnehmer einer Gruppe (der 'Azubis'), mit denen man es machen kann, als Unterelemente einer Klasse gewissermaßen durch Verberuflichung (wie Arbeitende / Arbeiter; Lehrende / Lehrer etc.) en passant verfügbarer macht.

Wenn das Wort dabei nur kürzer und bündiger würde! Aber der Inhalt wird eben auch bündeliger und verpacklicher. Bringt man den Ökonomie-Vorteil bei Zusammensetzungen ('Lernerprobleme', 'Lernersprache', 'Lernergruppen') in Anschlag, so ging es doch selbst damit auf konventionell-deutsch noch einfacher ('Lernprobleme', 'Lerngruppen'; um zwei Buchstaben also geht's, und nicht größer der ökonomische Unterschied bei der 'Lernende' und 'Lerner').

Dagegen halte man mal die neuhoch (schul) deutsche Üppigkeit gelegentlich auf dem 'Lehrsektor': Da kann es für 'Lehrmittel' z.B. ungeniert heißen 'Variablen der Steuerung des Erwerbs durch Input-Präsentation' \*). Ist das 'teutsch geredt' (Luther)?

\*) KNAPP-POTTHOF: FREMDSPRACHENLERNEN UND -LEHREN. KOHLHAMMER 1982.

## 20. PARTIKEL (AUS EINEM WERBEPLAKAT:)

«Bei unserem neuen Ford-Escort wird gespart. Aber mit allem Komfort!...». Mit 'mit' in seiner zweideutigen syntaktisch - semantischen Funktion sind wir klar, obwohl es diesen Werbeslogan tatsächlich unklar macht. Aber 'aber'?!

## 21. SPRACHGEBRAUCH

Ist es möglich zu sagen «Ich habe ihn in mein Herz geschlossen», wenn der also Freiheitsberaubte größer / ranghöher / älter usw. ist?

Es macht Schwierigkeiten, ähnlich wie bei gewissen Adjektiv-Attributen wie 'intelligent', die man (gesellschaftlich - hierarchisch) wohl hauptsächlich von oben nach unten sagt - oder 'blöd' (normalerweise in umgekehrter Richtung).

Ich sehe es so: Es gibt objektive (absolute) Attribute, die im strengen Sinn auch nicht steigerungsfähig sind (wie: schwarz/weiß/golden/glatt/uneben/tot/lebendig usw.) und daneben gleichsam 'subjektiv - objektive' (relative), die schon situationelle Vergleichsmaßstäbe voraussetzen (groß/klein/laut/leise/lange usw.). - Weiterhin: objektiv-subjektive ('evaluative') (schön/häßlich/sympathisch/anstrengend/leicht usw.) und schließlich: subjektiv - subjektive ('beziehungs - mäßige') (wie: intelligent/töricht/blöd u.ä.). Diese letzteren implizieren: 1) Relativität (Steigerungsfähigkeit); 2) Subjektivität (der Vergleichsrahmen unterliegt allgemein anerkannten indi-

viduellen Verschiedenheiten) und 3) rangmäßigen Restriktionen (Alter, Kompetenz, Position, Anspruch usw.)

## 22. TRANSIT

Überschrift in der Zeitung: 'Zimmermann löst Maier ab' (der Innenminister den Chef des Bundesverfassungsschutzes). 'Ablösen' ist transitiv - in beiden möglichen Bedeutungen. Gibt es also auch so etwas wie ein 'intransitives Transitiv'?

## 23. GEBRAUCHTES UND GEBRAUCLICHES

Der im Deutschen seltsam entgegengesetzten Doppelsemantik von 'bis auf' (z.B. 'bis auf den letzten ihrer Söhne': inklusiv oder exklusiv?) gesellt sich noch eine ähnliche zu bei 'nichts weniger als' (= entweder: 'absolut das' oder: 'alles andere eher'). Die gemeinten Bedeutungen dürften jeweils im Kontext nichtsdestoweniger klar sein. (Bei 'nichtsdestotrotz' würde ich allerdings meine Anerkennung versagen).

## 24. WIE DAS SO DEGENERIERT

Die Partikel 'so' ist von den Sprachpartikelforschern m.W. etwas vernachlässigt worden. Man vergleiche:

'Er erkennt die Menschen - so, wie sie sind'                      und  
'Er erkennt die Menschen - wie sie so sind'

Die als solche hier deutlich sichtbare 'Degeneration' des Modalworts zur 'Abtönungspartikel' durch Verlagerung des Kontrastakzents wie bei 'doch', 'schon', 'eigentlich' etc. hat meist — wenn auch nicht immer — ein verändertes syntaktisches Verhalten zur Folge. Eine Analogie für dieses degenerative 'so' bietet 'so/daß' in Folgesätzen:

'Er schrieb den Brief so, daß...'  
'Er schrieb den Brief, so daß (sodaß)'

Semantisch 'shiftet' die nun nicht mehr betonte Qualitäts - Deixis 'so' zu einem Allgemeinhinweis auf eine informationsneutrale Artangabe, die als Präsupposition gemeinsames Wissen potentiell evoziert.

Ähnliches ist auch bei gewissen syntaktischen Formen zu beobachten: Daran, daß der sog. 'dativus ethicus' nichts anderes als der degenerierte *commodi* ist, sei

hier mal lediglich eine sprachliche Folgefrage angeknüpft: ist er, der ethicus, nicht tatsächlich nur noch eine Modalpartikel ('Fahr mir nicht ab!') ähnlich 'doch', 'nur' etc.? - Vielleicht müßte man sogar weiter fragen, ob nicht auch gewisse Reflexiv-Formen sozusagen als 'ethisch' wie der Dativ zu beschreiben wären (z.B.: (sich)denken).

## 25. UNTERSCHIED

Die Differenz zwischen 'die nachlassende Wachsamkeit' und 'das Nachlassen der Wachsamkeit' ist schwer zu sehen im Nominativ z.B.:

'Die nachlassende Wachsamkeit	}	beförderte das Risiko',
'Das Nachlassen der Wachsamkeit		

sie wird aber deutlich im Akkusativ:

'Das Risiko beförderte die nachlassende Wachsamkeit'	und
'Das Risiko beförderte das Nachlassen der Wachsamkeit'.	

## 26. EINE ARTIKELGEBUNDENHEIT DES DATIV- 'E'

Warum kann man auf die Frage 'Wem hast du das gegeben?' antworten: 'Freund Müller' oder 'meinem Freund(e) Müller', nicht aber: 'Freunde Müller'? Erzwingt die Kurzform die kürzere Form?

## 27. 'UND'

'Hans arbeitet, und ihr steht hier dauernd herum'

'Goethe und die Frühromantiker' (Buchtitel)

Sollte das 'und' im Buchtitel hier nicht versuchsweise einmal anders gelesen werden?

## 28. WORT-DESIDERAT

...Palästinenser-Schüler streikten in Israel «nach der Erschießung» eines Schülers... las ich in der Zeitung. Ein Junge war bei der Auflösung einer Demonstration durch eine Polizistenkugel ums Leben gekommen.

Unbeschadet in jedem Falle der Skandalhaftigkeit eines solchen Ereignisses:

'Erschießung' impliziert doch m.E. einen gezielten Akt, und nicht eine u.U. fehlgehende Kugel. Da es im Deutschen dafür eigentlich keinen Ausdruck gibt, würde ich das Wort 'Erschuß' in Vorschlag bringen.

## 29. HABEN UND SEIN

«Der Tod will das Leben» las ich in einem Aufsatz von Rud. Schulz über das Märchen 'Gevatter Tod'. Aus dem Doppelsinn macht sich z.B. der Studentenscherz 'Sie wollen unser Bestes, - aber sie werden es nicht bekommen' die Pointe.

In der zitierten Publikation lautet der Fortsetzungssatz: «Das hindert ihn nicht (...) seinen Anspruch zu erheben» statt eines z.B. ebenfalls denkbaren «deshalb tritt er an alle fordernd heran...» o.ä. Eine Finalsatzfortführung von «...will das Leben» könnte im einen Fall enthalten: damit *er es habe* - und im anderen Fall: damit es *sich habe* - d.i.: damit *es sei*. Natürlich ist der Verfasser des o.a. Aufsatzes Theologe.

## 30. EIGENSCHAFTEN

Abstrakta und Konkreta gibt es offensichtlich nicht nur bei Nomina; das legt sich nahe, wenn wir ihre jeweils sich auf Abstrakta und Konkreta diskret verteilende Eigenschaft bedenken, evidente Antonyme zuzulassen oder nicht. Letzteres gilt besonders als ein Merkmal adjektivischer Ausdrücke. Hier wären, wenn wir 'gegensatzoffen' einmal mit 'abstrakt' identifizieren, dieser Kategorie zugehörig etwa: weit, hell, groß, viel usw. - und 'konkret' wären etwa: schimmernd, glanzvoll, eigenartig. Man sieht zumindest aus dieser Zusammenstellung, daß die Beispiele sich auf den ersten Blick gliedern nach Attributen, die wir gewöhnlich als den Dingen selbst-oder als unserem Eindruck von ihnen zukommend ansehen (und man sähe aus der Antonymisierbarkeit von 'schön' beispielsweise, wie sehr das Elend unserer Ästhetik, Wertkategorien als Eigenschaften der Dinge selbst zu betrachten, bereits in der Sprache selbst veranlagt ist).

## 31. 'ETWAS'

Ein gemeinsames Drittes der beiden verschiedenen semantischen Einsatzbereiche von dt.: 'etwas' ('Ich sehe etwas, was du nicht siehst' und 'gib mir etwas davon') ist, scheint es, '*ein Quantum*'. Das ist, philosophisch gesehen, die Essenz des Neutrums (und sprachlich hat es ja auch nicht nur dessen idg. typische Nominativ-

Akkusativ-Identität, sondern es verweigert sich überhaupt jeder Beugung).  
'etwas' kann stehen:

- I. als Attribut
  - (a) bei indef. Stoffbezeichnungen: etwas Milch (= ein wenig: paucum)
  - (b) bei neutralen Adjektiva: etwas Schönes (= aliquid)
- II. als Pronomen
  - (a) kataphorisch: 'etwas läßt sich jetzt schon sagen' (= aliquid)
  - (b) anaphorisch (bei klarem pragmatischen Kontextbezug): 'Gib mir etwas (davon)' (= aliquid/paucum)
- III. als adverbiale Partikel bei Adjektiven: Hier nimmt 'etwas' eine neue Bedeutung an - oder es ist unakzeptabel: \* 'Das Bild ist etwas schön', \* 'die Sache ist etwas gut gelaufen' - aber: 'der Zaun ist etwas hoch'; 'die Hose ist etwas weit' (= etwas zu: aliquid nimis).

Bei (III) wird der sprachliche Prozeß der Degenerierung zur Abtönungspartikel in statu nascendi deutlich.

### 32. ZWEI DIVAGATIONEN ÜBER 'ES'. - DIE ERSTE:

'Drei Reiter ritten zum Tore hinaus'  
'Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus'

'Es' ist uns als sog. 'Platzhalter' bekannt für die erste Satzgliedstelle, wo das finite Verb als Thema an den Anfang rücken soll. Anders aber:

'Man ritt zum Tore hinaus'  
\*'Es ritt man zum Tore hinaus'

'Man' fungiert offenbar ebenfalls schon als so etwas wie 'Platzhalter' und macht dadurch den letzten Satz ungrammatisch.

Aber unübersehbar ist doch die Differenz der unpersönlichen Passiv-Form zur bloßen Subjekts-Anonymität (die im Deutschen oft eine Verlegenheit ist, z.B. bei der Übersetzung von 'on parle français'; wie ja auch 'man lachte' und 'es wurde gelacht' eine eindeutige Pluralfestlegung für den ersten Fall impliziert; und wie auch franz. 'on' wie dt. 'man' eine personale Etymologie aufweisen). Für die Fälle mit unpersönlichem 'es' scheint doch eine zum verabsolutierbaren Phänomen ontologisierte Auffassung zugrundezuliegen, wo das Geschehen in subjektloser quasi-Autonomie erscheinen soll, wie das noch eine jüngere DUDEN-Grammatik (<sup>2</sup> 1966) für möglich hielt: als Residuum epischer Geschehensperspektive, schicksalsmäßiges Handlungs-Dasein, exekutiert eher von Tätigkeitsausführern als von Aktionsträgern.

Das hört sich heute natürlich komisch an, wo 'Schicksal' normalerweise mit

'fortune', und dieses seinerseits mit 'Vermögen' identifiziert wird, aber wie kommt es denn z.B., daß man subjektslos wie bei den Witterungsimpersonalia sagen kann: 'Es kam zur Schlacht / zu Intimbeziehungen (usw.)'?

Die Sprache scheint neben steuernden Subjekten auch gesteuerte insinuieren zu wollen, und mir selbst wird auch der Schicksalsbegriff in dem Maße wieder plausibler, in dem ohnmächtig man die sich anbahnenden Katastrophen gesetzmäßig und demokratisch beschlossen und abgesegnet erkennen muß.

### 33. DIE ZWEITE

Auf dem goldenen Bauchring einer Rügenwalder Teewurst (Firma Carl Müller - Bad Zwischenahn) war folgendes zu lesen: ECHT MIT DER MÜHLE. Eine Windmühle mit Flügeln aus gekreuzten Würsten war als pikantes piktographisches Markenzeichen darauf wiedergegeben.

Wie deutet sich der Text? Es fehlt ihm sprachlich fast alles, was nach den Schulregeln der Grammatik verbal wichtig ist, in erster Linie ein Subjekt. Es ist die ge'labeled'te Wurst selber. Also: 'Rügenwalder - echt mit der Mühle': da fehlt doch zum Prädikat noch ein rechtes Tätigkeitswort. Aber wir wissen natürlich: das Sein kann bei uns auch äquivalent für eine Tätigkeit einspringen (in der Volkswirtschaft spricht man von 'Gleichgewichtigkeit von Kapital und Arbeit'): der Gedankenstrich ersetzt mithin symbolisch das Hilfstätigkeitswort 'ist'.

Gut denn: Durch den pragmatischen Kontext 'Wurst' wird also Subjekt und finiter Teil des Prädikats auslaßbar — wie das Fette der Wurst in der Pfanne: 'Rügenwalder ist'. — Aber damit ist der Sinn der Inschrift immer noch nicht akzeptabel hergestellt. Derselbe Kontext, der uns nämlich lehrte, das Subjekt etc. zu ergänzen, lehrt uns auch den Sinn dieser Aussage in einer Ausschließung zu sehen: Es ist nicht wurstegal, sondern: echt ist Teewurst *nur* (dann), wenn sie... (usw.) — Ja: das schlechthin Entscheidende der Prädikatsaussage ist gerade die beabsichtigte Ausschließung von Unehchem, die sich in dem 'nur' zum echt ausdrücken müßte. Es ist folglich nicht einmal der Prädikativ-Teil des ist-Prädikats vollständig, vielmehr fehlt gerade das Wichtigste.

Was kann nun das Beispiel lehren?

Was ohnedies jedem bekannt ist: wie integrierend der Anteil unserer suppletiven kommunikativen Kompetenz in pragmatischen Sprachkontexten ist?

Nun, die ältesten uns erhaltenen abendländischen Inschriften sprechen vom Ding, auf dem sie stehen, dem sie zugefügt sind, als ob's das Ding selbst wäre, das spricht (z.B. Vasen: 'X machte *mich*'). Die Sache selbst wird zu ihrem Mund — 'ich' kann 'synsemantisch' (K. Bühler) eine Vase sagen — so auch die Wurst.

Wenn's also nicht heißen muß: 'Rügenwalder ist...', sondern auch heißen kann: 'Ich bin...', dies aber sich als gewöhnlichste und daher weglaßbare Origo-Präsupposition aller eigentlichen Aussagen (wie z.B. auch: 'Ich bin der Meinung, daß...') herausstellt, dann ist auch das fehlende 'nur' schnell erklärt, denn im Grunde steckt es schon in dem 'Ich'. Wir können es aber auf alle sprachlichen Verhältnis-aussagen übertragen sehen, wo zu einer prädikativen Attribuierung (die die Ausschließung ihrer Gegenteile impliziert) eine weitere hinzutritt ('mit der Mühle') da bedeutet's eine erneute Einschränkung: (nur) echt - unter der Voraussetzung von/daß... (sonst eben nicht).

Mithin: Von 'Nur ich mit (meiner) Mühle, da ich — seht! — sie habe, bin echt' bleibt übrig: 'Ich hier bin — so wie ich bin — echt'.

Oder — mit den Worten unseres Herrn Jesus: — 'Ich bin's'. (Aber den Heiland wollen wir natürlich nicht mit einer Teewurst vergleichen).

Zum übrigen lese man in Th. Manns 'Joseph der Ernährer' nach.

#### 34. 'LEDIGLICH'-'NUR'-'BLOSS'

'Sie betrachtete die Ehe nicht nur als Versorgungsinstitut'  
'Sie betrachtete die Ehe nicht lediglich als Versorgungsinstitut'

Die Äquivalenz erweist sich bei näherem Hinsehen als nur partiell: Im ersten Fall liegt ein 'sondern auch...' als Fortsetzung nahe, im zweiten ein 'sondern vielmehr...'

Geht dieser Befund zurück auf die feste korrelative Konjunktion 'nicht nur - sondern auch'? Oder vielleicht auch auf eine tiefensemantische Adjektiv-Nähe des 'lediglich', die es im zweiten Falle sowohl durch adjektivisches wie auch durch adverbiales 'bloß(es)' substituierbar macht?

#### 35. ARTIKEL- UND KOPULA-PROBLEME

Das Nullmorphem anstelle des Artikels verbirgt — besonders bei Gleichsetzungenominativen — im Deutschen heikle Deutungsprobleme: Nehmen wir die Zweideutigkeit des folgenden Satzes: 'Reis ist hier nicht mehr als Hauptnahrungsmittel anzusehen': Wäre er zu paraphrasieren mit 'das-'oder 'ein Hauptnahrungsmittel'?

Das bekannte Protagoras-Zitat: 'anthropos metron hapanton' - ist es zu übersetzen mit 'Der Mensch ist Maß aller Dinge' / 'Der Mensch ist ein Maß aller Dinge' oder 'Der Mensch ist das Maß aller Dinge' wie es letzteres gewöhnlich geschieht?



Betrachten wir etwa folgende Sätze aus der Religionsgeschichte:

- |  |   |
|--|---|
| 1. Der Mensch ist Krone der Schöpfung      | (Bibelreligion)                         |
| 2. Gott ist Liebe                          | (Kinderreligion)                        |
| 3. Gott ist Natur                          | (Pantheismus)                           |
| 4. Gott ist eine feste Burg                | (Individuums-Religion)                  |
| 5. Unsere Demokratie ist Volkssouveränität | (Illusion und Aberglaube)               |
| 6. Dasein ist Pflicht                      | (klassische Religion: = Faust II, 9418) |

In allen diesen Fällen spielt natürlich die Logik der ist-Kopula eine entscheidende Rolle.

ad (1): 'die' oder 'eine' Krone?

Es handelt sich um eine Identitäts-Gleichung (Metapher), in der bei Art. det. beide Seiten vertauscht werden können. (Hierbei ist im übrigen auch das Metaphorische selbstverständlicher genommen als bei 'eine').

ad (2): augmentierbar nicht durch Art. indef. (\*Gott ist eine Liebe). Wesensgleichheit, nicht Identität, paraphrasierbar auch durch 'besteht in/aus'. Bei Umkehrung—anderer Sinn.

ad (3): augmentierbar wie (2). Nicht Wesensgleichheit, sondern Identität, besonders bei Art. det.

ad (4): Art.  $\emptyset$  sowie Art. det. nicht möglich. Vergleich allegorisch (nicht: metaphorisch wie (1)). Kommutationsprobe (Satzgliedverschiebung) im Nhd. sinngelunden unüblich (der Gleichsetzungsnominativ in Anfangsstellung kann mit dem Satzsubjekt verwechselt werden und ergäbe eine Häresie: 'Ein feste Burg ist unser Gott').

ad (5): Augmentierung durch Artikel scheint generell nicht möglich wegen sentenzhafter Vereinfachung (bzw. Verkürzung, Übertreibung) durch Identifikation einer Gesamt- und Teilmenge zwecks rhetorischer Definition (wie: 'Kommunismus ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung' (Lenin)). Art. def. allenfalls bei Aufhebung der sentenzhaften Prägnanz: 'D. ist die Souveränität des Volkes'.

ad (6): schwierigere Probleme ergeben sich bei dem Zitat aus dem Faust II. Sehen wir ab von den Existenz/Präsenz-Varianten von 'Dasein' (und entscheiden uns für die ontologischere): Was wäre hier Subjekt und was Gleichsetzungsnominativ? Unsere Auffassung des Goetheschen Kontextes legt uns die Deutung nahe, daß 'ist Pflicht' Rhema ist, augmentierbar durch Art. indef., also: 'Dasein ist (eine) Pflicht' oder: Dazusein (= zu leben) ist Pflicht' anstelle der Deutung im Sinne einer pointierten Gleichsetzung (sentenzhaft wie (5)): 'Dasein (Leben) ist (= heißt) Pflicht (= Pflichterfüllung), welches letztere allerdings besser in die Gesinnungsethik aufsatzthemenstellender Gymnasiallehrer paßt.

### 36. PRAEGEFIXT

Ob das Bedeutungsverhältnis zwischen 'fragen' und dem seit etlichen Jahren sich großer Beliebtheit erfreuenden 'hinterfragen' nicht vielleicht etwas von demjenigen enthält, was die meisten anderen deutschen Verben mit dem unbetonten Präfix 'hinter-' charakterisiert, wie '-gehen', '-treiben', '-bringen'?

### 37. DIE UNEMPFINDLICHEN

Ich habe dieselben Kollegen, die früher 'DDR' in Anführungszeichen setzten, heute Seminare ankündigen sehen wie 'Bedeutende Lyriker der DDR': Jetzt lassen sie sogar noch das 'in' weg und insinuiieren mit dem Genitiv so etwas wie legitime — wenn nicht gerade Besitz-, so doch: — Zukommensverhältnisse.  
Nun ja - die Interessen wandeln sich.

### 38. SUBJEKT-OBJEKT

'einer liebt nicht'

'einer liebt nichts'

Der Unterschied zwischen Adverb und Objekt, mag er zuzeiten kommunikativ auch von Bedeutung sein, scheint mir logisch gering.

'Einer liebt wenig' - hier ist der Unterschied morphematisch nicht erkennbar. Das Verb — geht's hier auf ein ('Schwundstufen'-) Objekt? Zielt's, wie der Schuß des Jägers auf das Wild? Ich glaube nein. Auch das Objekt zielt aufs Verb, trifft und verändert es. Genetisch kann man sich's natürlich anders herum vorstellen: Das Verb hatte sein Objekt-Adverb von Anfang an schon bei sich, das dann erst später emanzipiert und verselbständigt eine prägnante Eigenvalenz annehmen konnte. Man kann hierzu auch die sog. 'Akkusative des inneren Objekts' und 'etymologischen Figuren' vergleichen.

Das Objekt ist als m.E. eine spezielle Ausdrucksform der Handlung des Subjekts — und diese rhematisch als durch seine Handlung determiniert — vorzustellen. So kommt man leicht zu jener Subjekt-Objekt-Identität, wie sie sich auch in der natürlichen Natur in der erhabenen Einheit von Fressen und Gefressenwerden darstellt.

### 39. AUSDRUCK UND DARSTELLUNG

Viel öfter als wir es merken werden kommunikative Mißverständnisse bedingt von der Unklarheit zwischen objektiven und subjektiven Valuerungen, anders gesagt: vom Konflikt individualisierbarer semantischer Ausdruckspotentiale und symbolischer Begrifflichkeit.

So, wenn z.B. sich zwei Lehrer über Schülerleistungen unterhalten und die Wörter 'befriedigend' oder 'mangelhaft' dabei gebrauchen: Hier ist die Zweideutigkeit prinzipiell derjenigen vergleichbar, wenn wir unsere Gesinnungen als 'demokratisch' oder 'verfassungstreu' bezeichnen.

Wenn wir über jemanden nun sagen «er ist sympathisch»: Haben wir ihn dann (1) 'sympathisch' genannt oder (2) sympathisch gefunden? Der Unterschied scheint töricht und haarspalterisch; aber beziehen wir uns nicht im Fall (1) mehr auf ein Zeichen (das Wort 'sympathisch') im Hinblick auf seine öffentliche Geltung und/oder auf die hermeneutische Verständnisprävention in der Partner-Interaktion?: damit erklären wir eine allgemeine Geltungsnorm als für einen Gegenstand/Person zutreffend. Im Fall (2) nötigt uns die Sprache zwar auch zum Gebrauch öffentlich beglaubigter Begriffe, aber wir konformieren damit gleichzeitig ein je eignes Gefühl/Urteil, wir bekennen uns zum Ausdruck, der die öffentliche Geltung des gebrauchten Zeichens reprivatisiert.

### 40. ZUR STÖRENDEN BEDEUTUNG VON 'STÖREN'

Bei Urban & Schwarzenberg ist jüngst ein Buch erschienen:

'Wenn Schüler stören. Analyse und Behandlung abweichenden Schülerverhaltens'.

Für einen sensiblen Menschen, der sich schon durch das 'abweichend' im Untertitel auf Touren gebracht sieht, drängt womöglich sich der Verdacht auf, daß dieses auch in geheimer — untersemantischer Beziehung zur Bedeutungsambivalenz von 'stören' stehen könnte. Wäre es möglich, daß, wo 'stören' als 'abweichend' empfunden wird, man auch unempfindlich geworden wäre für die schlimme Ambivalenz des Verbs?

### 41. SEIN-HABEN-ZEIGEN-ERKENNEN

Das Haben ist gegenüber dem Sein zweifellos das Sekundäre, Fortgeschrittenere.

Wenn ich sage: 'Das ist strukturell gleich' und: 'das hat eine gleiche Struktur', so hört sich das ziemlich gleich an, ist es, genau besehen, aber durchaus nicht:

Bei 'das ist gut' und 'das hat Güte' bzw. (geläufiger:) 'das ist Qualität' und 'das hat Qualität' zeigt sich jeweils am haben-Satz, daß da offenbar eine ursprünglichere

Träger-Entität (eine 'T-Substanz') als existierend und nicht mit einer oder mehreren seiner attribuierbaren Eigenschaften schon vorab integriert gesehen wird.

(Wenn die einfache Identifizierung von Substanz und Eigenschaft so etwas wie ein Rest von magisch-animistischem Weltbild sein sollte, wäre es nicht verwunderlich, wenn daher auch einige der Probleme rührten, die die moderne Logik mit dem Zeit- oder 'Hilfszeit'-Wörtchen 'sein' hatte).

Statt von einer Schlange oder Pflanze zu sagen 'die hat Gift' sagen wir normalerweise einfach und pauschal: 'die ist giftig' — wenn wir auch damit eigentlich nur etwas Partielles meinen können. Und wie erst bei einer Tablette — da sagen wir gar: 'die ist Gift' und fühlen uns zu völliger Ineinssetzung von Substanz und Eigenschaft berechtigt, obwohl auch hier das Pülverchen, das mit einem Bindemittel zu einer Tablette zusammengepreßt wurde, das Gift lediglich enthalten mag.

Das nicht mit dem Objekt identifizierbare Subjekt bei 'haben' muß schon ein bedeutender geistiger Fortschritt gewesen sein.

Gleichwohl hat auch 'haben' seine sprachlogischen Probleme. Auch hier herrscht nämlich vom 'Pensionär' bis zum 'Fabrikanten' die Tendenz, daß der Funktionsträger (Besitzer) nun auch wieder identisch wird mit dem eigentlich nur 'Gehabten'. Andererseits — war nicht der Weg in idealistisch - metaphysische Philosophie dadurch geradezu vorgezeichnet, daß wir Kopf, Leib und Glieder 'hatten'/'besaßen'? So 'hatte' einmal die hochentwickelte organische Entität 'Mensch' eine Seele, ein andermal hatte eben die Seele einen Leib (und geradezu: zur Verfügung!), und es geht ihm ähnlich wie dem berühmten Dreieck, nach dessen hilfsverbaler Definition ('es hat 3 Seiten und Winkel mit zus. 180°'): man rate, was nun das Arme, dessen wenige Besitztümer man da aufzählt, *eigentlich* sei!

Nun, das alles ist natürlich längst bekannt und fast schon so trivial geworden wie der Umstand, daß nicht einmal der eigentliche Referenz-Akt (bzw. die «dies...» - sagende Deixis) aus dem vorgeführten Grunde ihr Recht vollgültig behaupten darf. Denn in der Tat kann man ja nie auf einen Gegenstand weisen, sondern allenfalls auf — ihrerseits wieder unabgrenzbare — Teile (Ecke, Kante, Mittelstück; oder auch Oberfläche, Farbe etc.).

Wenn also nicht auf einen Gegenstand, so könnte man doch vielleicht auf ein Abstraktum von ihm, durch Eindimensionalisierung geistig gemacht, hinweisen?

(Aber vielleicht dann doch besser umgekehrt: Das Zeigen selbst — als die Semiosis — als die Abstraktion — als die Ermöglichung der Erkenntnis.)

#### 42. KOMMUNIKATIONSTHEORETIKER

Die Idolisierer der 'Adressatenorientiertheit'!

Wenn nicht auf ihr Konto, so auf das der Konsequenzen ihrer Axiome geht selbst noch die schmachvollste Parteienpropaganda.

Sie opfern dem Erfolg die notwendigen Verankerungen menschlicher Kommunikation, indem sie einerseits die moralische Verpflichtung des Selbstaudrucks (der Expressivität) vernachlässigen, auf der die Wahrhaftigkeit — und indem sie andererseits das Prinzip 'Erziehung' verraten, auf dem (wenn irgend) die Idee des Fortschritts beruht.

Slogans stilisieren sich zu Argumenten und ihre Benutzer zu 'Pragmatikern'; — was sich dem verweigert, mag man in einer Sekte oder Therapeutenpraxis besichtigen — adressatenorientiert.

#### 43. NOCH EINMAL: SPRACHE DER DARSTELLUNG UND DES AUSDRUCKS

Las ich neulich: «...Das Thema ist viel zu hautnah, (...)». Die Ungewöhnlichkeit, ja: Fehlerhaftigkeit dieser Formulierung läge — so könnte man meinen — an der pleonastischen Redundanz. In Wahrheit verträgt aber die Umgangssprache (und nicht nur sie) eine solche bekanntlich leicht.

Was tatsächlich hier vorliegt ist eine Vermischung der Stil- oder besser: der Funktionsebenen: 'viel zu' gehört in den Bereich objektiver Beschreibung ('Darstellungssprache') und setzt potentiell gemeinsam verbindliche Normen voraus. Dagegen ist 'hautnah' ein expressiver Ausdruck, der nicht einmal oberflächensemantisch seine Subjektivität verleugnet.

Am deutlichsten wird die Expression in der Exklamation:

- 'Er sagte: Es ist zu spät - das weiß Gott!'
- \* 'Er sagte, es sei zu spät - Das wisse Gott'
- 'Ich dachte: Ha - das werden wir ja sehn!'
- \* 'Ich dachte: Ha! - dachte ich - das werden wir ja sehn! (regiolektal möglich)
- 'Das ist schön, wie du weißt.'
- \* '(wie) schön! - wie du weißt.'

Besonders letzteres Beispiel beweist mir: Ausdruckssprache ist nicht dialogisch-kommunikativ und gerade dadurch mitteilend.

EUGENIO BERNARDI

ARTISTI E DILETTANTI NEL TEATRO  
DI THOMAS BERNHARD

Artisti e dilettanti, attori e guitti, commedianti e saltimbanchi popolano il teatro di Thomas Bernhard, e già la vistosa presenza di simili personaggi distacca l'opera teatrale di questo scrittore austriaco da quella di autori che per qualche verso possono assomigliargli o che perlomeno vengono citati quando si parla del suo teatro, come Beckett o Pinter o gli autori di quello che sommariamente si chiama teatro dell'assurdo. Tramite questi personaggi il teatro di Bernhard si presenta infatti fin dall'inizio come una riflessione sul teatro stesso, così come la sua prosa è una riflessione sullo scrivere prosa, arte che riflette sulla possibilità di fare arte.

Questa operazione è molto evidente nei cosiddetti *Salzburger Stücke*, cioè *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (1972) e *Die Macht der Gewohnheit* (1974), chiamati così per essere stati commissionati e rappresentati a Salisburgo nell'ambito del Festival. In modi diversi questi due testi riflettono sul fare arte, in questo caso sul fare musica, mettendo in luce il rapporto fra perfezionismo e masochismo. In *Die Macht der Gewohnheit* il direttore di un circo cerca invano di eseguire insieme a un giocoliere, a un domatore, a un pagliaccio e a una ballerina il Quintetto detto «della trota» di Schubert, e ovviamente non ci riesce. Nell'altro testo, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, la famosa interprete della Regina della notte riesce sì a cantare ogni sera la sua difficilissima parte, ma sembra diventata ormai una creatura meccanica, una «Koloraturmaschine». Nell'uno e nell'altro testo l'arte è diventata un'abitudine: abitudine alla sconfitta nel primo caso, abitudine alla perfezione nel secondo. Il tono molte volte (soprattutto in *Die Macht der Gewohnheit* e tanto più in un altro testo commissionato per Salisburgo e poi rifiutato, *Die Berühmten*, 1976) potrebbe sembrare farsesco e contenere gli elementi di una fin troppo facile parodia del perfezionismo di un festival internazionale di grande prestigio, strettamente legato al commercio, al turismo e alla riproduzione tecnica. Ma a ben guardare le cose non stanno così. Se per parodia intendiamo l'uso di strutture formali superate portate

all'eccesso per indicarne l'inutilizzabilità e la sproporzione rispetto a contenuti intellettuali ed emozionali del presente, ci si accorge che non è a questo che mira il teatro di Bernhard. La perfezione, di cui qui (e in molti altri testi) si dimostra o l'impossibilità o la devastazione che essa produce, rimane pur sempre il punto di riferimento. O meglio, le alternative che si offrono (il diletterantismo del personale del circo o l'ottusità del padre della Regina della notte) non sembrano certo soluzioni positive. La strada da percorrere è una sola.

Come avviene in uno dei romanzi maggiori, *Verstörung* (1967), l'umanità per Bernhard sembra infatti suddivisa in due grandi sottospecie: gli ignoranti da un lato, i folli dall'altro, i prigionieri del labirinto della propria intelligenza da una parte e coloro che nemmeno arrivano alle soglie della coscienza dall'altra. Certo, la divisione non è così netta, e *Verstörung* ha forse i suoi momenti più alti negli stati intermedi, là dove i due elementi si mescolano e la sofferenza apre squarci alla coscienza, come nei ricordi della vecchia Ebenhöh o nella musica dissonante e nei dipinti scarabocchiati del giovane Krainer. Anzi, in questi personaggi dolenti, muti, vittime, come i componenti del circo o il padre della Regina della notte, di persone che per l'accanimento con cui perseguono un loro progetto appartengono ad una categoria per così dire superiore, si è voluto vedere una specie di muta condanna del solipsismo dei loro padroni. In verità (anche se qualcuno, come Boris nella prima commedia di Bernhard intitolata beffardamente *Ein Fest für Boris*, 1970) pare ribellarsi, essi sono soprattutto la proiezione dell'egotismo dei personaggi principali, i quali, consapevoli delle proprie contraddizioni, si creano delle figure (di servi, figli, animali) su cui sfogare il proprio sadismo e la propria cattiva coscienza. La strada, dicevo, è una sola e non conosce scappatoie: il vero gioco, commedia o tragedia che sia, si svolge dentro a quei meccanismi inceppati che sono il cervello, la coscienza, il linguaggio, ed è un discorso che coinvolge direttamente l'autore, che agisce e si agita proprio entro questi meccanismi.

È chiaro a questo punto che il concetto di arte è da intendersi in senso ampio, nel senso cioè per cui sono da considerarsi ugualmente artisti sia la Regina dalla notte sia il medico di *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Per arte Bernhard intende infatti ogni progettualità, ogni attitudine ad opporre all'ottusità del mondo circostante un progetto, un artificio mentale. Rientrano in questo ambito dunque anche le pièces apparentemente politiche di Bernhard, come *Der Präsident* (1975), in cui si parla di terroristi e *Vor dem Ruhestand* (1979) che fu scritto come reazione all'affare Filbinger. L'arte, come progetto del mondo, simile in questo alla scienza e alla filosofia, ma anche ad un'idea politica, è una irrinunciabile aspirazione dell'uomo, ma essa diventa inesorabilmente un carcere, perché come dominio sulla vita è una riduzione della vita e una mortificazione dell'esistenza. È un concetto che insieme difama e conserva un ideale di arte come massima realizzazione dell'uomo, così come

diffama e conserva un'idea romantica per cui la volontà dell'uomo è il suo paradiso. Il paradiso qui diventa un inferno, ogni progetto sembra un atto di violenza su di sé e sugli altri, il cui esito può essere solo la morte. Eppure questa via dell'individuazione appare ancora come la sola percorribile. In questa tensione sta la verità di un autore come Bernhard spesso frettolosamente collocato fra i nichilisti: l'arte vi appare nello stesso tempo ridotta a puro esercizio, a ginnastica mentale, a lingua morta, usata, come avviene in *Die Macht der Gewohnheit*, per tenere sveglia la capacità di concentrazione; nello stesso tempo però essa mantiene la sua carica utopica, racchiude un sogno di conciliazione: «Wenn es nur einmal/nur ein einziges Mal gelänge/das Forellenquintett/zu Ende zu bringen/ein einziges Mal eine perfekte Musik... Sie kommen in eine Zirkusvorstellung und hören das Forellenquintett. Die Kunst und alles was damit zusammenhängt/ist als Ganzes genommen/eine ungeheure Nervenspannung», è detto in *Der Ignorant und der Wahnsinnige*; d'altra parte, in *Die Ursache*, parlando di un direttore d'orchestra che il protagonista incontra in sanatorio, si dice: «Dieser Mensch war mein Vorbild, der Wegstrebende, Existenzbesessene, der Künstler, der Weiterwollende...». Questa dialettica di utopia e di fallimento, di liberazione e di sarcasmo, raggiunge tutti i rami dell'invenzione poetica, mina e sostiene ogni espressione, godendo di rasentare il grottesco, ma non rinunciando mai alla possibilità di una "absolute Musik". «Ich habe einmal geträumt/ich sei in Archangelsk/ohne zu wissen/wie Archangelsk ist/Und ich kenne nichts als Archangelsk/das ist es» dice il direttore del circo in *Die Macht der Gewohnheit*.

L'aspetto ripetitivo, ossessivo che ne deriva, come di una trappola da cui non c'è scampo («Alle wollen sich entziehen/aber es gibt kein Entkommen») è detto in *Am Ziel*, 1981) fa sì che questi esercizi, sempre ripresi e sempre falliti, siano anche comici, diventino gags esilaranti destinati a attori che ne traggono capolavori di comicità.

Thomas Bernhard continua a variare questo tema sia nel teatro che nelle prose. La ripetitività che spesso gli viene rimproverata è implicita nel concetto di partenza, un lavoro di Sisifo che ormai rassomiglia sempre più ai lazzi di un clown. Ogni fatica infatti è solo la riproduzione di mille altre inutili fatiche accumulate sul terreno della storia fino ad oscurare l'orizzonte e la meta a cui tendono. Tutto infatti sembra già stato detto, pensato, tentato, tutto è solo citazione («Ich spreche in Anführungszeichen») dice il principe Saurau di *Verstörung*. Il gesto che mira alla perfezione è diventato un gesto maniacale, un fastidio, un tic da terza età. Che sono anche i termini della coscienza storica di Bernhard, del suo sapersi epigono di una cultura, di cui però anche il borbottio dei personaggi più strampalati conserva antichi barlumi. «Es ist alles eine zuhöchst philosophische unerträgliche Vorgeschichte. Wir haben nichts zu berichten, als dass wir erbärmlich sind, durch Einbildungskraft einer philosophisch-ökonomisch-mechanischer Monotonie verfallen», ha detto Bernhard



una volta in uno dei suoi pochi, ma sempre irritanti discorsi in pubblico (1968). Eppure anche uno dei più recenti personaggi del suo teatro, il capocomico Bruscon di *Der Theatermacher* (1984) non può che ribadire l'ineluttabilità della sua scelta: «Nur weil wir an uns glauben/Halten wir es aus/Überstehen wir/was wir nicht ändern können/Weil wir an unsere Kunst glauben/Hätten wir diesen Glauben nicht/Und ist es auch nur Schauspielerkunst/Wir wären schon längst auf dem Friedhof». La tesi di partenza non concede che variazioni sul tema al punto che quando Bernhard ha scritto la propria biografia, vi ha applicato lo stesso stilema.

Proprio sul tema delle variazioni egli ha scritto ultimamente un romanzo geniale intitolato *Der Untergeher* (1983), imperniato su Glenn Gould e sulla sua famosa interpretazione delle Variazioni Goldberg di Bach. Quello che ci interessa di questo romanzo, che meriterebbe un'analisi attenta, è la centralità della figura dell'interprete, inteso come artista che non crea direttamente, ma esegue un testo o uno spartito altrui. Nel romanzo l'interprete è Gould, e tutta la narrazione nelle sue impalcature sembra echeggiare da capo a fondo del ricordo di quella eccelsa interpretazione. Ma interprete è anche il narratore che racconta non solo di Gould, ma anche di un altro personaggio, Wertheimer, che abbagliato da quella eccelsa interpretazione del pianista americano, tenta per tutta la vita di imitarlo. Il narratore quindi racconta la storia di una interpretazione perfetta e di un'interpretazione impossibile, la storia di un artista e di un dilettante, la storia della Regina della notte e quella del direttore del circo fissato nell'idea di poter eseguire il Quintetto della trota con i suoi strampalati saltimbanchi. Ma il discorso potrebbe ampliarsi: se tutto è già stato detto e pensato, ogni artista (ma anche ogni intellettuale, filosofo, scienziato che sia) è ormai soltanto un interprete, più o meno fanatico e più o meno infastidito di una vicenda che lo precede, è un viaggiatore dentro labirinti già percorsi, un narratore di storie già accadute e raccontate.

L'attore, in quanto esecutore e ricreatore di un testo altrui, ha in questo senso una posizione privilegiata, per cui il teatro nell'insieme dell'opera di Bernhard non costituisce soltanto un'attività secondaria rispetto a quella apparentemente più complessa e impegnativa dei testi narrativi. Non a caso, in quello che resta il romanzo maggiore, cioè *Verstörung*, quella rappresentazione teatrale che si tiene una volta all'anno nel castello ha un effetto rilassante, crea una pausa nell'affannosa corsa del principe Saurau dietro i suoi pensieri, una pausa in cui gli è possibile riprendere un vecchio discorso sugli anticorpi, che è un'allusione ad una possibile salvezza dalla malattia, ad un'uscita dal labirinto di cui è prigioniero.

Se tutto è solo ripetizione, l'attore sembra godere di un'esenzone dall'affanno di credere autentica la propria opera, e il teatro, al pari dell'esercizio della musica, diventa un luogo privilegiato dell'attività creativa che sa di essere sempre «second hand». Luogo della leggerezza e del gioco, luogo della re-citazione. «Das Italiener-

sche in uns habe uns für die Schauspielerei inspiriert» dice il protagonista di un breve racconto precedente a *Verstörung*, un giovane il quale, nel giorno del funerale del proprio padre, guida un amico italiano a visitare il castello dove egli vive e un padiglione dove ogni anno si allestisce uno spettacolo. Già la sola idea del teatro basta ad allontanarlo dal pensiero del padre morto e dagli altri angosciosi pensieri di sempre. «Für mich war das Ganze (...) eine willkommene Ablenkung vor dem Grauenhaften des Unglücks, überhaupt von mir selbst», commenta. Ma proprio questo italiano scettico e uomo di mondo è la prima figura della prosa di Bernhard a subire una capziosa e complessa operazione di seduzione da parte del narratore, per cui quella che sembrava una distrazione finisce per far affiorare quell'orrore a cui intendeva sfuggire. La passeggiata con l'italiano finisce così davanti al padiglione in cui si fa teatro, ma in cui quel giorno è esposta la salma del padre. Siamo, come si può capire anche da questi brevi accenni, ad un punto nodale per intendere l'importanza che Bernhard assegna al teatro, come se fra l'idea del teatro e quella del padre perduto ci fosse una profonda e segreta connessione, tanto più che viene detto che in quello stesso padiglione durante la guerra è stato trucidato un gruppo di prigionieri polacchi. Un nodo, dunque, di immagini di privazione e di orrore su cui in seguito Bernhard non ha più insistito, ma che certamente costituiscono l'humus oltre che di un romanzo come *Verstörung*, anche dell'autobiografia e forse anche il terreno su cui poggia quella figura di re Lear che rimane il traguardo supremo di ogni attore e di cui si ritrovano le tracce contraffatte anche nel più grottesco dei commedianti.

Teatro come apparente svago, come finta distrazione, essendo il luogo del gioco in cui si palesa insieme l'orrore, la massima esposizione della creatura. Luogo quindi di attese deluse e di provocazione. «Irritieren», «verstören»: questo lo scopo della rappresentazione, che anche quando sembra voler soltanto divertire, è pur sempre opera di un "Fallensteller".

«Die Welt will unterhalten sein/aber sie gehört verstört/verstört verstört...Die Leute kommen in das Theater/um einen grossen Schauspieler zu sehen/und sie sind gleich abgestossen von seiner Unheimlichkeit/Zeigt der Schauspieler Unheimlichkeit/und er muss sie zeigen/ist das Publikum abgestossen/Der Schauspieler hat sie zu zeigen/Unheimlichkeit sonst nichts». Sono battute di *Minetti* (1977), un testo in cui la coincidenza di realtà e di finzione, di autentico e di ripetitivo è guardata da vicino, anzi fino all'insostenibile e non a caso è proiettata dentro la grande ombra del Re Lear shakespeariano come rappresentazione mancata. In questa tensione tragedia e commedia si confondono, come si confondono l'artista e il dilettante, la perfezione e la sciatteria, coinvolte nella prospettiva di un ultimo spettacolo, come un tentativo di far alzare ancora una volta il sipario unito alla smania di abbassarlo per sempre, come fa il personaggio di Minetti lasciandosi morire sotto la neve.

Questo teatro riflette fin dall'inizio, come ho detto, sulla possibilità di fare an-

cora teatro, ma riflette anche sul proprio effetto, lo anticipa e lo dimostra, con una strategia intellettuale che pare renderlo inespugnabile, affascinante e fastidioso ad ogni incontro. In uno dei testi più recenti e più riusciti di Bernhard, *Am Ziel* (1981), una signora dopo aver assistito ad uno spettacolo che dal titolo e dai contenuti sembra uno dei testi di Bernhard («Dieses Bohren diese Unnachgiebigkeit/Sind das denn Menschen habe ich mich gefragt...») invita l'autore a passare con lei e con la figlia qualche giorno in una villa sulla spiaggia olandese. Come tante altre commedie di Bernhard, anche questa è in fondo un monologo, visto che lo scrittore e la figlia sembrano fare solo da spalla, porgere solo la battuta a questa madre la quale pur condannando aspramente questo tipo di spettacoli («Es sind diese Stücke/die alles kaputtmachen/die alles kaputtmachen bis es kaputt ist») è evidentemente commossa e irritata da quello che ha visto sul palcoscenico e reagisce a quello che ha visto con un interminabile sproloquio, fra lampi di verità e intrichi di menzogne. Essa da un lato sbeffeggia il teatro («Wir lieben ja das Theater schon lange nicht mehr wir geben nur vor es zu lieben/wir hassen es/weil es uns zur Gewohnheit geworden ist/Aber wir hassen auch Shakespeare/Und wir hassen uns selbst/wenn wir hingehen/Noch bevor es angefangen hat/haben wir es durchschaut), d'altra parte proprio questo monologo stesso è una prova che il teatro ha fatto effetto, che il teatro si è 'vendicato' («Jetzt rächt er sich»).

Si tratta anche in questo caso di un testo solo apparentemente scheletrico e ripetitivo. Osservati da vicino, i testi teatrali di Bernhard sono densi, fitti di allusioni e di corrispondenze interne, sempre pericolosamente in equilibrio, come le sue prose, fra chiacchiera e implorazione, fra dispersione e perfezione. Anche la più piccola citazione ne porta il segno. In *Am Ziel* si dice che il testo teatrale preferito dallo scrittore che le due donne hanno invitato al mare è *Der zerbrochene Krug* di Kleist. Basta questo discretissimo segnale pronunciato come per caso, per farci capire in che ambito ci muoviamo, per ricordarci, tramite un ricordo classico, l'idea di una bellezza mostrata, come la brocca rotta («Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr»), così comincia la descrizione di Frau Marthe) solo in negativo e solo per un momento, nell'evocazione della parola del teatro.

EMILIO BONFATTI

PER UNA STORIA DI 'LIEBLICHKEIT'  
TRA SEI E SETTECENTO

L'introduzione che Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau scrive per la raccolta di opere sue dal titolo *Deutsche Übersetzungen Und Gedichte* (Breslavia 1679) acquista il valore eccezionale di un atto stilato immediatamente prima della morte, nell'aprile dello stesso anno, e giunto postumo alle stampe. Se non il presentimento della morte vicina, vi si coglie certo la consapevolezza di un'età avanzata, del sessantaduenne che mettendo ordine a versi scritti in età giovanile — versi d'amore, arguti e ingegnosi — prende definitivo commiato da "so bundte(n) Gedanken" per lasciarli alla più sicura competenza di un ventiseienne. In verità non senza un ultimo guizzo di consumata perizia quale traspare dal gioco arguto dei capovolgimenti (62 e 26), delle assonanze e delle antitesi che *in extremis* rievocano ciò da cui l'anziano scrittore pur vuole distaccarsi: i variopinti nastri poco consoni agli abiti dell'età matura, le rose impossibili a sognarsi da parte di chi dorme nel freddo. C'è in questa introduzione un valore autobiografico, non intimistico, che getta luce sul momento in cui l'autore organizza una propria edizione, breve pausa di legittimità in una storia del testo subito dopo condizionata da più mani.

Ma molte altre cose vengono suggerite da queste pagine a un lettore attento, il quale peraltro, grazie alle cure di Klaus Günther Just, le può raggiungere ora in una sede più comoda e vicina <sup>1)</sup>. In effetti Hoffmannswaldau trascende qui la sua personale parabola poetica per aprire progressivamente a una prospettiva di poesia universale: dalla *excusatio* dell'esordio, che vuole scagionare possibili confusioni con la smania scrittoria di quegli anni, alla confessione di un antico amore per la poesia risalente alla primissima giovinezza, dunque all'età opitziana, da pensieri generali sul fatto poetico a una panoramica di storia letteraria comprensiva dei sacri autori della Bibbia, dei massimi poeti europei e infine dell'eccezionale fioritura tedesca (slesiana) con la quale si fa ritorno al punto di partenza. Da questa carrellata discende pieno riconoscimento del valore dei moderni per il fatto che gli antichi non avrebbero

esaurito tutta la forza poetica, né tagliato i ponti alle generazioni future. Altra risposta alla famosa *querelle* non poteva essere data allora, da parte di una Germania oscillante tra iperboliche autoesaltazioni dei risultati poetici raggiunti dopo Opitz e la consapevolezza dei debiti contratti con le altre letterature europee. Situato tra questi due poli, Hoffmannswaldau aspira a un equilibrio che riconosce appieno grandezza e superiorità degli europei, senza cadere nel rifiuto di ciò che è stato scritto in casa propria negli ultimi cinquant'anni. L'ammiratore di Marino e di Guarini non perde di vista gli "ingegnosi" Gryphius e Lohenstein, debitamente accostati per il loro teatro a Sofocle e a Seneca. Ne nasce pertanto un'argomentazione equilibrata, snodantesi tra il tono della poetica e la puntualizzazione storico-letteraria, come ha colto bene Just nel suo saggio dal titolo "Zwischen Poetik und Literaturgeschichte" che segue al testo dell'introduzione. Senonché Just è rivolto a captare piuttosto messaggi sovratemporali del testo, non le sue implicazioni storiche, per cui da questo punto di vista egli non va molto oltre i cenni fuggevoli della maggior parte degli studi precedenti. Solo Sigmund von Lempicki, nel 1920, si era soffermato più a lungo sulla parte avuta da Hoffmannswaldau "nello sviluppo della riflessione letteraria" in Germania, mentre in tempi più recenti Erwin Rotermund ha rotto i silenzi parziali o totali degli storici della poetica e dello stile (Borinski, Böckmann, Markwardt) e ha messo in luce punti chiave che possono illuminare il modo di fare poesia da parte dell'autore<sup>2)</sup>.

Nel leggere queste pagine dal 1679 colpisce la presenza di due poli intorno ai quali si aggrega l'esposizione storico-letteraria. Il punto saliente di ogni letteratura nazionale — quindi di tutta la letteratura europea — sarebbe consistito nel salto qualitativamente decisivo da una fase rozza a una fase di finezza e di purezza. Nel panorama di Hoffmannswaldau c'è sempre un'unica netta linea di separazione che corre indistintamente attraverso la poesia dell'intero continente, anche se con notevoli sfasature di tempo. Perduta "die Alte reine Arth", ossia perduto il modello degli antichi col sopraggiungere della barbarie, la poesia sarebbe rinata in Italia con Dante e Petrarca e avrebbe instaurato una tradizione valida fino al Guarini, al Marino, all'Achillini, mentre il suo più tardo risveglio in Francia, Spagna, Inghilterra e Olanda si situerebbe lungo l'arco del Cinquecento, in Germania perfino nel Seicento con il discrimine segnato da Opitz tra la "alten rohen Deutschen Art" e la "reinen Liebligheit" dei tempi nuovi. Nello sviluppo della letteratura europea è impresso dunque un tratto comune, una sola segnatura: l'abbandono della rozzezza e la conquista della *Lieblichkeit*. *Lieblichkeit* è ad es. il contrassegno della poesia francese scritta da Marot, Ronsard e Malherbe e infinitamente superiore ai versi apparsi al tempo di Carlo VII, così come la "Gelehrigkeit/Kunst und Liebligheit" di Edmund Spenser mette in ombra le doti di Chaucer considerato l'Omero degli inglesi. Stessa cosa anche per la "zierliche reine Arth" inaugurata dall'olandese Heinsius, mentre

la svolta nelle lettere tedesche apparirebbe a un confronto tra l'indotto (anche se non del tutto disprezzabile) Hans Sachs e il dottissimo Opitz che avrebbe persuaso lui, Hoffmannswaldau, a sposare senza altri indugi la causa della "reinen Lieblichkeit". Mai definita in modo puntuale, Lieblichkeit rivela la sua natura per mezzo del contrasto e della analogia: intende una forma letteraria regolare, pura, in antitesi a un rozzo passato che le varie esperienze artistiche del Cinquecento hanno corretto a livelli diversi a seconda delle varie zone geografiche, trattandosi talvolta, come nel caso della Germania, di elementari riforme metriche. Pertanto Hoffmannswaldau attribuisce al classicismo del Cinquecento (e alle sue vitali anticipazioni nella grande poesia romanza del Medioevo) il significato di una profonda cesura storica. È da questa matrice unica che proviene la pur diversificata letteratura europea.

Che la poesia possa avviare trasformazioni radicali nel senso del dirozzamento è un pensiero che il Seicento tedesco conosceva già molto tempo prima di Hoffmannswaldau. In forma ancora più generale esso si trova ad es. nel *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) di Martin Opitz, al punto in cui il teorico slesiano difende la poesia come quella divina forza con cui Eumolpo, Museo, Orfeo, Omero ed Esiodo avrebbero saputo convertire l'umanità ancora "contadina" e "bestiale" a una "vita migliore e più cortese", laddove l'antitesi si pone tra due stati riferiti in modo palese alla crescente espansione della cultura di corte che esige misura, proprietà, piacevolezza e soprattutto forme didattiche filtrate attraverso il dolce del discorso metaforico. La stessa funzione è svolta dal carattere divino che Opitz ascrive alla poesia: il giusto equilibrio ("gleiche Wage") insieme alla grazia ("anmutigkeit") forma un modello esemplare che può indurre i semplici a percorrere il cammino della virtù e del buon comportamento più e meglio dei precetti filosofici. Indubbiamente questo precedente può essere invocato a ragione, se non altro perché Hoffmannswaldau esordisce da opitziano che vede nel corregionale il benemerito iniziatore della nuova poesia tedesca. È però anche vero che l'argomento del 1679 scende dal tono generale che al confine tra mito e storia attribuisce alla poesia un primato, il primato della teologia occulta e persuasiva, a concrete riflessioni su epoche storiche e su forme artistiche. Lieblichkeit ne è il filo rosso, un termine che nella *Poeterey* compare invece una volta sola, molto meno di "anmutigkeit", per cui, correggendo Lempicki, non in questa ma in Lieblichkeit si dovrà vedere la vera novità della poetica di Hoffmannswaldau. Tanto più che un ulteriore significato implicito nel sostantivo viene evidenziato dalla sia pur discreta presenza nel testo dell'aggettivo "lieblich" che precisa le scelte retorico-stilistiche operate da Hoffmannswaldau negli *Helden-Briefe*. Infatti le lettere d'amore scambiate da personaggi illustri sarebbero state scritte sotto la guida di Ovidio in modo scorrevole e lieve, "mehr lieblich/als prächtig", con un'infrazione del *decorum* che l'autore mitiga subito giurando devozione eterna alla maestà dei potenti, tanto sublimi quanto esposti an-

ch'essi alla comune sorte dell'amore bruciante. La passione amorosa non tiene conto delle distinzioni sociali e sconvolge le norme stilistiche che tuttavia, pur venendo disattese, ribadiscono la continuità delle leggi retoriche: "lieblich" e "Lieblichkeit" affondano le radici nelle forme del genere medio, sono la "suavitas" che si unisce alla "puritas" segnalata dai frequenti "rein", "Reinligkeit" per indicare un ideale di stile elegante, arguto, funzionale al tema amoroso e lontano dalla gravità patetica. Con questi connotati stilistici Lieblichkeit si aderisce a categoria storico-formale nel cui ambito la qualità poetica dell'opera di Hoffmannswaldau diventa metro di giudizio esclusivo. Separa il rozzo dal fine, segna nette linee di demarcazione cronologica, trae conforto da modelli stranieri capeggiati dagli italiani e privilegia le espressioni del genere medio al punto da non distinguere più tra queste e quelle del genere sublime che come il dramma di Gryphius e di Lohenstein presenterebbero un non meglio definito volto ingegnoso("sinnreich").

2. Ciò che Hoffmannswaldau unisce, torna a essere disgiunto da Benjamin Neukirch nell'introduzione al primo volume della sua famosa antologia (1695-7):

Der Herr von Hoffmannswaldau/ welcher ein schüler des Opitzes gewesen/ hat ihm doch gantz einen andern weg/ als Opitz und Gryphius, erwehlet; indem er sich sehr an die Italiäner gehalten/ und die liebliche schreib = art/ welche nunmehr in Schlesien herrschet/ am ersten eingeführet. Zwar muß ich gestehen/ daß sein stylus zu Tragoedien oder heroischen gedichten sich nicht wohl schicken würde: allein er hat sich auch an dergleichen dinge niemahls gemacht; sondern hat seine meiste kunst in galanten und verliebten materien angewandt/ worinnen er sich auch so sinnreich erwiesen/ daß man ihn billig für den deutschen Ovidius preisen mag <sup>3)</sup>.

Neukirch concorda con il suo ammiratissimo maestro nel riconoscergli ascendenza opitziana e sostanziali affinità con Ovidio; diverge invece dal suo giudizio quando stabilisce due tendenze vive nella tradizione slesiana, una delle quali, la "liebliche schreib = art" di origine italiana, non può essere confusa con quanto di più proprio ha prodotto la Slesia nella seconda metà del secolo: il dramma. Lo vieta l'appartenenza dei generi a piani stilistici diversi secondo la più rigorosa tradizione retorica che ammette la molteplicità nella distinzione; e qui la materia erotico-galante si legittima proprio attraverso la sua alterità rispetto alla tragedia e all'epos. Con una obiettività maggiore, resa possibile anche dalla maggiore distanza di tempo, Neukirch si orienta più e meglio in senso storico fissando un quadro più complesso delle forme letterarie cresciute fino allora in Germania, tanto che "Lieblichkeit" — ormai nella variante "liebliche schreib = art" o "liebliche art" — perde il privilegio di incontrastata categoria storico-formale. Ma si tratta, a ben vedere, di un ridimensionamento solo apparente, siccome Neukirch nella parte teorico-normativa della sua introduzione

contempla due livelli di poesia, mediano e sublime, per auspicare un maggiore incremento del primo rispetto al secondo: «Dannenhero thun diejenigen am besten/ welche die mittelstrasse halten/ sich bloß auff galante gedichte legen/ und um die geheimnisse der hohen Poesie unbekümmert lassen» (p.20). Squalificata la dozzinale poesia d'occasione priva di ogni spirito, resta quella sublime, alla quale però non possono in alcun modo far difetto doti assai rare come la profonda ispirazione e l'erudizione straordinaria; oppure resta un tipo mediano di poesia ottimamente rappresentato in Germania da Hoffmannswaldau: più semplice certo, tuttavia non senza fuoco e spirito e soprattutto più realizzabile e più gradito a un pubblico galante. Di qui anche le ragioni dell'antologia che Benjamin sta presentando, una raccolta di versi che non è facile incontrare negli scrittori tedeschi. Se il prefatore nel suo *excursus* storico non risparmia grandi elogi su altre forme di stile (quello "eroico" di Opitz e di Fleming, quello "patetico" e "penetrante" di Gryphius), se Lohenstein gli appare come colui che ingegnosamente ha saputo fondere tutti gli stili già sperimentati, Hoffmannswaldau resta sempre l'insuperabile modello di una poesia d'amore mediana, non ancora del tutto consueta in Germania, ingegnosa, internazionale e dotata di un forte referente sociale. In questi termini l'antologia avviata nel 1695-7 risulta essere un potente mezzo di trasmissione della *Lieblichkeit* concepita ora come "liebliche/ galante und verliebte schreib = art".

3. Avrebbe senso scrivere una storia analitica del fenomeno noto a grandi linee come "stile galante" del quale *Lieblichkeit*, secondo quanto si è cercato di dimostrare, risulta essere componente essenziale. Si ricaverebbe senza dubbio un quadro più preciso delle tendenze poetiche e retoriche tra 1680 e 1730, anni in cui Hoffmannswaldau e Lohenstein sono stati i grandi protagonisti di un barocco culminante e subito in declino. Molti indizi, certo, alludono a una storia non solo positiva e in progressione incontrastata, perché anzi *Lieblichkeit* non fa mistero di passaggi critici, di ostacoli e di resistenze che ha dovuto incontrare fino al bando definitivo impostole da Gottsched. Il *Versuch einer Critischen Dichtkunst (1730)* elogia infatti soltanto il Benjamin Neukirch convertito a una forma più pacata e condanna tutto ciò che sta alla base della sua prima maniera: i "geilen Italiener", incontinenti nelle parole e nei fatti, tutta quanta la "viziata Slesia" (a eccezione di Opitz) e naturalmente i due maggiori responsabili, Hoffmannswaldau e Lohenstein. È sintomatico che il professore di Lipsia contesti il valore di Hoffmannswaldau impugnando per l'appunto un principio che questi pur aveva esaltato nel 1679 e che i suoi ammiratori erano andati attribuendo alla sua opera, ossia la "Reinigkeit" dello stile. Gottsched porta a termine la sua revisione in nome della "Deutlichkeit" desunta da Boileau, lo stesso autore che Benjamin Neukirch invece, nel 1695,



associa senza ombra di dubbio a Ovidio, ad Ausonio e per l'appunto a Hoffmannswaldau, data la sua raccomandazione ai tedeschi di preferire la poesia galante, cioè mediana. L'uso della stessa fonte può portare in Germania a esiti alquanto divergenti; la profonda discordanza insita nel modo d'intendere le forme del genere medio, vale a dire un'idea scarsamente omogenea di manierismo e di classicismo (con conseguenze di discontinuità che si proiettano fin nella poesia rococò e anacreontica), è pur sempre qualcosa che la storia di *Lieblichkeit* può contribuire a illuminare.

4. Anche stando al più breve lasso di tempo 1680-1695 s'impongono alcune considerazioni degne di nota. Tra i vari ispiratori dell'*Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* di Daniel Georg Morhof (1682)<sup>4)</sup> deve essere annoverato pure Hoffmannswaldau per alcuni giudizi tratti dalla sua introduzione del 1679. In verità Morhof conosce molto di più e fa sfoggio di un'erudizione senza pari; tuttavia riprende in modo palese affermazioni dello slesiano sebbene la sua opera e le sue propensioni non gli paiano sempre accettabili. Resta fermo ad es. il fatto che Hoffmannswaldau deve agli italiani la sua "Sinn = und Spruchreiche Schreibart" (p. 392) e che la "Zierlichkeit" di questi ultimi eccelle nell'arco di un storia della poesia vista in modi e in tempi non dissimili da quelli del 1679 (fatta eccezione per le bizzarrie ariostesche e per la lussureggiante escrescenza marinistica); così anche Malherbe sarebbe stato l'artefice di una perfetta alleanza tra "Lieblichkeit" e "Kunst" (p. 154), mentre la splendida rinascita delle lettere tedesche resta opera di Opitz (p. 384). Con la doppia presenza di *Lieblichkeit* e di *Zierlichkeit* Morhof coinvolge il secondo termine, di già consolidata utilizzazione nelle retoriche tedesche, nell'area semantica del primo per caratterizzare la poesia italiana e francese e diversificarla rispetto a quella spagnola e inglese più povere di tali requisiti (cfr. tra l'altro le pp. 194, 197, 209, 219). Viene configurata così una forma romanza — frequente è il binomio "die Italiäner und Frantzosen" — alla quale si riconosce una superiorità nel tempo e nello stile che finisce per ritorcersi contro il proposito di Morhof di dimostrare il primato linguistico-poetico del tedesco.

Egli perciò corre ai ripari ribadendo i suoi assiomi: se il valore di *Lieblichkeit* è così grande, il tedesco, che è lingua principe ricchissima di doti latenti, non può non possederla; ha ragione quindi chi come Johann Ludwig Präsich vi attribuisce non solo una "Heldenmäßige Eigenschafft" ma anche una "Lieblichkeit" non inferiore a quella di altri popoli. Assistiamo a un aperto conflitto tra i caratteri ascritti alle singole letterature europee con esiti apologetici per il tedesco che echeggiano chiaramente affermazioni di Justus Georg Schottelius, le cui idee peraltro non sempre sono condivise da Morhof. Scriveva Schottelius già nel 1663:

Es hat Virgilius eine solche immermögliche lebhaft vortellung der Dinge aus der

Lateinischen Sprache aufs beste hervor gesucht/ deßwegen ihm sonderlich vom Scaligero eine Göttliche Oberstell zugeeignet worden: Da es aber keinen Mangel geben wird/ daß die Römische Zier der Teutschen pracht und stürmenden Lieblichkeit wol weichen muß<sup>5)</sup>.

Se la sinonimia con *Zierlichkeit* lega il nostro progetto di storia a precedenti periodi di poetica tedesca, agganciandosi tra l'altro alla polemica sorta intorno al 1669 tra Joachim Dyck e Ludwig Fischer circa il significato che detta *Zierlichkeit* possiederebbe nella terminologia retorica del Seicento<sup>6)</sup>, l'assegnazione di *Lieblichkeit* a una letteratura o a un suo periodo piuttosto che a un'altra ci porta alle prime fasi della storia letteraria condizionata dalla fisiognomica e da punti di vista esclusivi. Hoffmannswaldau ad es. non pensa che Lutero sia un benemerito della *Reinlichkeit* della lingua tedesca, come tra gli altri aveva sostenuto Augustus Buchner nella sua *Anleitung zur Deutschen Poeterey* (Wittenberg 1665, p. 40); con altrettanta energia egli scinde dalla sua idea di letteratura la poesia del Cinquecento, mentre il Leibniz ammiratore della "angenehmen Leichtflüssigkeit" di Opitz si dichiara nello stesso torno di tempo favorevole al ripristino di un lessico desueto che può essere riappreso tramite la lettura sistematica dei testi del Cinquecento, religiosi e profani, senza esclusione di Lutero, di Hans Sachs e dell'*Amadigi* tedesco<sup>7)</sup>. Ma forse lo scrittore più esposto alle oscillazioni di orientamento dettate dalla *Lieblichkeit*, dalla galanteria e dalla fedeltà maggiore o minore alla scuola di Opitz è Paul Fleming, non a caso il petrarchista tedesco più famoso. Gratificato da un elogio tiepido in Hoffmannswaldau ("Flemming ein Meißner/ so vor andern ein Sonnet gar wol geschrieben"), riprende quota altissima presso Morhof che in scoperta polemica con lo slesiano lo definisce l'unico scrittore tedesco capace di tener testa a italiani e francesi, di eloquio "lieblich und sinnreich" nelle odi (p. 388) e potenziale poeta epico. La reazione di Neukirch torna a farlo retrocedere rispetto alla grande triade slesiana (Gryphius, Hoffmannswaldau e Lohenstein), finché l'opitzianesimo di Gottsched corroborato dal classicismo francese lo include nel novero dei migliori autori degni di essere copiosamente citati nel *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Tanto sensibile può essere lo scarto tra valutazioni formulate pur sempre all'interno del genere medio.

5. I numerosi fili che si dipartono dalle pagine di Hoffmannswaldau apparse nel 1679 ne provano la centralità per il nostro assunto. *Lieblichkeit*, altrove solo latente oppure ridimensionata, se non respinta, trova qui la sua affermazione più alta, e proprio da qui dovrà partire una futura storia del termine. Hoffmannswaldau è l'assertore integrale di un fenomeno polivalente: tra le sue radici figura anche la "piacevolezza" ("comitas") dei costumi propri della vita di corte e di una società aristocratica premurosa di opporre alla rozzezza barriere invalicabili e di bandire dal suo mondo noia e malinconia. Per questa ragione ci si aspetterebbe di registrare un riscontro eccezionale al nostro tema in un'opera che otto anni più tardi (1687) segna

il rilancio della cultura di corte in Germania, il *Discours Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle?* di Christian Thomasius. Lieblichkeit è invece del tutto assente e viene compensata dalla forte presenza di anmuthigkeit, anmutig, artig, etc. Si conferma così nel testo individuale ciò che Erwin Rotermund aveva già colto come generale fenomeno: lo iato esistente tra gli aspetti ludici dell'erotismo di Hoffmannswaldau e la "vernünfftige Liebe" che in Thomasius si carica di altruismo e di senso del dovere. A prima vista il Thomasius del *Discours* sembra accettare del tutto l'apertura internazionale e la periodizzazione di Hoffmannswaldau i cui versi egli contrappone a Hans Sachs e ai Meistersänger per arginare il pericolo di possibili regressi nostalgici alla "altväterische Art"; ma poi le precisazioni sulla "galanteria autentica"<sup>8)</sup> tornano a giustificare una certa diffidenza verso sfrenate mode straniere. Thomasius invoca sì più eleganza, ma con misura e senza perdere di vista il primato del sapere pratico.

Se dunque è lecito supporre che l'affievolirsi della Lieblichkeit a favore di altri contesti semantici in Thomasius si ripercuota sul tempo in cui è stato determinante l'influsso del suo pensiero, alla nostra storia — sia pure in negativo — deriva un altro spunto di riflessione, al di là del fatto che i francesi, come già constatava Leibniz negli *Unvorgreifliche Gedanken*, hanno sempre più spodestato gli italiani nel secondo Seicento. Ammesso che si voglia ridare un senso alle ricerche interne al linguaggio poetico-retorico offuscate negli ultimi tempi dal preponderare degli studi di storia sociale.

1) In "Poetica", 2, 1968, pp. 541-552. È il testo dal quale si cita in seguito.

2) S. von Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1968 (prima ed. 1920).

E. Rotermund, *Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hofmannswaldau*, München 1972.

3) *Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster theil...* Leipzig 1697 (rist. a cura di A.G. de Capua e E.A. Philippson, Tübingen 1961, pp. 13-14)

4) Si cita da D.G. Morhof, *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*, hrsg. von H. Boetius, Bad Homburg v.d.H. 1969, rispettando però l'indicazione originale delle pagine.

5) J.G. Schottelius, *Ausführliche Arbeit von der Teutschen HauptSprache. 1663*, Faksimile-Neudruck hrsg. von W. Hecht, Tübingen 1967, p.64

6) L. Fischer, *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarisches Theorie des Barock in Deutschland*, Tübingen 1968; cfr. la recensione di J. Dyck, "Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur", 80, 1969, pp. 68-85.

7) G.W. Leibniz, *Unvorgreifliche Gedanken betreffend die Ausübung und Verbesserung der Teutschen Sprache* (1697, rist. in: G.W.L., *Ermahnung an die Deutschen. Von Deutscher Sprachpflege*, Sonderausgabe, Darmstadt 1967).

8) "die wahrhaftige galanterie", in Chr. Thomasius, *Deutsche Schriften*, ausgew. und hrsg. von P.von Düffel, Stuttgart 1970, p. 18.

PETER BROCKMEIER  
(Freie Universität Berlin)

## DIE DICHTER UND DAS KRITISIEREN

*Worin liegt der dokumentarische Beitrag der sogenannten schönen Literatur zur Erkenntnis der Gesellschaft?*

1. Mein Thema enthält einige Widersprüche oder Zweideutigkeiten. Zunächst habe ich den Titel eines geistreichen Schriftstellers, nämlich Oscar Wildes, umgedreht und aus «The Critic as Artist» mehr oder weniger deutlich den Dichter als eine Art Kritiker gewonnen; dabei darf ich mich allerdings auf die Ausführungen Wildes selbst stützen, der den Kritiker und den Dichter zu schöpferischen Individuen macht, die miteinander austauschbar sind:

«ERNEST: The highest Criticism, then, is more creative than creation, and the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not; that is your theory, I believe?

GILBERT: Yes, that is my theory. To the critic the work of art is simply a suggestion for a new work of his own, that need not necessarily bear any obvious resemblance to the thing it criticises. The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see; and the Beauty, that gives to creation its universal and aesthetic element, makes the critic creator in its turn, and whispers of a thousand different things which were not present in the mind of him who carved the statue or painted the panel or graved the gem».

(Wilde, *The Critic as Artist* (1891), S. 969)

Die platonische Idee des Schönen bezaubert Dichter und Kritiker; Wilde nimmt ein ähnliches Verfahren der Metaphorisierung für den Diskurs des Dichters und des Kritikers an. Vielleicht kann uns das Zitat helfen, den Widerspruch zwischen dem ebenso platt klingenden wie schwer einlösbaren «dokumentarischen Beitrag» und der ebenso leichtfüßigen wie pflichtvergessenen «schönen Literatur» aufzulösen.

Wenn ich provisorisch von der «schönen Literatur» spreche, so möchte ich damit andeuten, daß ich um der Vereinfachung und Kürze meiner Ausführungen willen nicht über den ausdrücklich politischen, sozialkritischen, sozialphilosophischen Diskurs der Schriftsteller sprechen, will, sondern in erster Linie über fiktionale Texte, bei denen die «poetische Funktion», «die Einstellung auf die Nachricht als solche, die Zentrierung auf die Nachricht um ihrer selbst willen» überwiegt (Jakobson,

Linguistik und Poetik (1960), S. 108). Im Unterschied etwa zum politischen Diskurs tritt hier die referentielle, auf den außerliterarischen Kontext bezogene Funktion der sprachlichen Nachricht in den Hintergrund; sie wird über ein fiktionales oder metaphorisches Modell vermittelt.

Selbstverständlich besitzen die referentiell funktionierenden Texte zu allen Zeiten eine kaum zu unterschätzende Bedeutung für die Beurteilung der Autoren und ihrer Werke *sub specie societatis* im weitesten Sinn — denken wir an Dokumente wie Voltaires «Lettres philosophiques» (1734), an Balzacs «Du Gouvernement moderne» (1832) oder Thomas Manns «Betrachtungen eines Unpolitischen» (1918). Ich möchte die Einschränkung meines Gegenstandes allerdings vornehmen, um über den weniger selbstverständlichen Aspekt der Literaturwissenschaft zu sprechen. Wenn es um die sogenannte Literatursoziologie geht, so kann man sich relativ leicht darüber einigen, daß sich die explizit politischen und sozialkritischen Diskurse auf den Kontext einer bestimmten gesellschaftlichen Situation beziehen und obendrein Zeugnis für die mehr oder weniger scharfsichtigen gesellschaftspolitischen Vorstellungen der Autoren ablegen. Gedämpfter und vorsichtiger wird die Zustimmung, wenn man sich daran macht, die fiktionale Rede, die als «nichtbehauptende Rede keinen Anspruch auf Sachreferenz / erhebt / und / ... / insofern weder wahr noch falsch» ist (Harth, Liter. Kommunikation, S. 249), nach einer wie immer ästhetisch vermittelten, gesellschaftsgeschichtlichen Referenz zu befragen oder gar die Frage an die entsprechenden Texte zu richten, ob sie, gemessen an einer vielleicht nur hypothetischen historischen Situation, diese interessegebunden wiedergeben, verdunkeln oder erhellen. Entziehen wir uns mit einer derartigen Fragestellung nicht dem «Anspruch der Texte» (Sauder, S. 340)? Erfasst eine solche Fragestellung gar nicht das «Literarische» als den eigentlichen Gegenstand der Literaturwissenschaft, die in erster Linie zu untersuchen hätte, wie ein Werk der Literatur in sich selbst funktioniert? Gerhard Sauder hat das Problem wie folgt beschrieben:

«Das methodologische Problem, wie sozialgeschichtlich fundierte Literaturgeschichte, wenn sie nicht gerade an der Gattungsgeschichte orientiert sein kann, das spezifisch Literarische mit dem "Zeugnischarakter" der Texte vermitteln kann, harrt noch der Lösung». (S. 340)

Ich gehe nun davon aus, daß die von Oscar Wilde beschworene Schönheit — etwas moderner: ein ästhetisches Modell —, die uns tausend Dinge — also: Assoziationen, Konnotationen — zuflüstert, die der Künstler gar nicht im Sinn gehabt haben muß, uns auch und vor allem etwas über den Zeitpunkt, die Situation, in der sie geschaffen wurde, sowie über Erfahrungen zukommen läßt, die ein Ich in dieser Situation in vielleicht einmaliger Weise hat machen können. Die Stimme, die aus dem Text spricht, ist — so lautet die schlichte Leseerfahrung eines jeden von uns — die Stimme eines Subjekts, ohne daß wir dieses als das Ich des Autors, als bestimmte Person greifen können. Diese Unverbindlichkeit des fiktionalen Textes schafft gera-

de den Freiraum und die Distanz dafür, daß sich mit Hilfe der literarästhetischen Verfahrensweisen (phonetischer, syntaktischer, semantischer Relationen) Erfahrungen manifestieren, welche das historische Ich auf direktem Wege gar nicht vermocht oder gewagt hätte auszusprechen. Wenn es aber in der Form des Briefes, der Lebenserinnerung versucht hat, diese Erfahrungen als persönliche zu formulieren, so hat es damit wohl auch darauf verzichtet, das «kollektive Wesen»<sup>1)</sup> sprechen zu lassen. In diesem Fall entäußert sich das private Ich nicht an die Sache<sup>1)</sup>, an die Produktion eines Textes, der so vielfältig oder vieldeutig komponiert ist, daß er für alle sprechen kann. Im Fall der Lebenserinnerung, einer besonderen Textgattung, macht die Privatperson das Allgemeine zu seiner eigenen Sache, saugt diese auf und setzt sich als der einzigartige Zeitgenosse an ihre Stelle. Dies wäre vielleicht ein Gegenpol zu der Funktion des privaten Ichs als eines «Grenzwertes», eines «Minimalen»<sup>1)</sup> bei der Produktion literarischer Texte.

Die dialektische Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, die von der Ästhetik des Idealismus bis zur «Ästhetischen Theorie» als quasi natürlicher Adelstitel des sogenannten großen Kunstwerks hervorgehoben worden ist, wird man, so nehme ich an, unter dem Aspekt der kunsttechnischen Verfahrensweisen, der Fertigkeiten bei der Textproduktion verifizieren können. Wahrscheinlich wird man Texten, die den Augenblick ihrer aktuellen Rezeption überdauern und nach mehreren Generationen noch interessant sind, auch ein höheres Maß an assoziativem und konnotativem Reichtum, an metaphorischer — eben nicht sachbezogener, im Augenblick abgenutzter — Referentialität zusprechen müssen und diese am Text selbst überprüfen können.

Wir machen uns hier Paul Ricoeurs Auffassung zunutze, daß der literarische Text einen Sinn hat, ohne eine sachbezogene Referenz haben zu müssen (die er natürlich als Ganzes — «Dokumentarliteratur» — oder im Detail — «informants» der Erzähltheorie — haben kann), und daß er dank der teilweisen oder vollständigen Aufhebung der Referentialität eine «Bedeutung zweiten Ranges» (*una dénotation de second rang*) erwirbt. Diese kann man als «Entwurf einer Welt in vorgestellter, fiktiver Weise» (*la proposition d'un monde sur le mode imagitatif, fictif*), als «virtuelle Referenz» (*référence sur le mode virtuel*) begreifen. Diese virtuelle Referenz, die wir um der Verdeutlichung der Argumentation willen in erster Linie auf die Ganzheit eines fiktionalen Textes beziehen wollen, ist als «*innovation de sens*», als Sinn - Innovation festzuhalten.

«C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive. Ne tenons-nous pas du même coup la clé de la référence métaphorique? Ne peut-on pas dire que l'interprétation métaphorique, en faisant surgir une nouvelle pertinence sémantique sur les ruines du sens littéral, suscite aussi une nouvelle visée référentielle, à la faveur même de l'abolition de la référence correspondant à l'interprétation littérale de l'énoncé?». (Ricoeur, S. 289; S. 279, 288).

Damit wir mit dem «Entwurf einer Welt in vorgestellter, fiktiver Weise» eine Anschauung verbinden können, erinnere ich an den literarischen Text eines großen Vorfahren der politischen Wissenschaften: an die «Lettres persanes» Montesquiens (1721). Imaginär oder fiktiv ist das Werk, insofern ein Perser von seiner Reise durch Europa Briefe nach Hause schickt und diese Briefe erfunden sind. Als Sinn-Innovationen des ganzen Textes, der Briefsammlung, dürfen wir umrißartig festhalten: die Entwicklung der ständestaatlich strukturierten Monarchie zum Despotismus; die Fragwürdigkeit des Despotismus, gegen den sich die «Gesetze der Natur», das Naturrecht der individuellen Freiheit, empören. Ich habe diese beiden Einsichten hervorgehoben, weil gerade sie eng oder unauflösbar mit der Fiktionalität des Textes und mit der Außerkraftsetzung der unmittelbar sachbezogenen Referentialität verbunden sind, ohne daß man ihren neuen und außergewöhnlichen gesellschaftlichen Sinn leugnen könnte. Denn ohne das fiktive Persien und ohne die Äußerungen der Briefschreiber über ihren heimatlichen kulturellen Kontext wäre der Vorwurf des Despotismus gegen Louis XIV nicht greifbar; und ohne die zwar fiktive, aber erotisch nicht reizlose Evokation eines orientalischen Harems bliebe der Ruf des Naturrechts wirklicher — und gesellschaftsfern.

Die Tatsache, daß die beiden einflußreichen politischen Schriftsteller der französischen Aufklärung, Montesquieu und Rousseau, fiktionale und theoretische Texte verfaßt haben, kann uns zu der heiklen Frage verführen, ob, wieweit und an welchen Stellen der literarische den politisch theoretischen Diskurs überschreitet und ergänzt. Worin unterscheidet sich jener von diesem, was den Erkenntniswert angeht? Wir behalten das Problem für unser 3. Kapitel in Erinnerung.

Mit den bisherigen Ausführungen und dem Beispiel können wir eine Frage nachvollziehen und andeutungsweise beantworten, die im Rahmen des russischen Formalismus pointiert gestellt worden ist und die selbst dem borniertesten Literatursoziologen ab und zu Beschwerden verursacht: «Wie und wodurch steht das außerliterarische Leben in Korrelation zur Literatur?» (Tynjanov, S. 451) Tynjanov antwortete darauf:

«Das außerliterarische Leben steht vor allem durch sein sprachliches Moment in Korrelation zur Literatur. Ebenso ist die Korrelation zwischen literarischen Reihen und außerliterarischem Leben. Diese Korrelation von literarischen und außerliterarischen Reihen vollzieht sich auf der sprachlichen Linie; die Literatur besitzt in bezug auf das außerliterarische Leben eine sprachliche Funktion». (Tynjanov, S. 453)

Tynjanov scheint diese Funktion als rein formale Mitteilungsfunktion der Literatur verstehen zu wollen: der lyrische Held der Dichtungen gehe als «Dichterpersönlichkeit» ins außerliterarische Leben ein. Wir gehen davon aus, daß eine gemeinsame Sprache einerseits die Selektion gemeinsamer Probleme präjudiziert, andererseits aber gerade die literarische Verwendung der Sprache, eben ihre «konstruktive

Funktion» (Tynjanov), neue Lösungsvorschläge für diese Probleme ermöglicht. Eine Sinn-Innovation könnte gar nicht zustandekommen, wenn wir nicht das Alte, das Bekannte mit dem Neuen, Unbekannten verglichen, wenn wir den Metaphorisierungsprozeß nicht als Nachvollzug des Zweideutigmachens der referentiellen Funktion verstünden<sup>2)</sup>.

Wir können diese notwendige Voraussetzung der referentiellen Funktion für den Nachvollzug der Metaphorisierung oder der Sinn-Innovation mit den «Persischen Briefen» veranschaulichen: Ohne die Erfahrung oder den außerliterarischen Sachbezug des Herrschaftssystems Ludwigs XIV zwischen 1700 und 1715 würde die Verbindung dieses außerliterarischen Kontextes mit dem Bildspender: «orientalisches Herrschaftssystem», sowie die daraus resultierende Erkenntnis: «Despotismus», gar nicht zustandekommen.

Die Perspektive des Interpretens, der mit der Erforschung der immanenten Funktionen eines Textes auch einen entsprechenden kontextuellen Bereich auswählt, gilt wohl auch für einen professionell noch unverbildeten Leser. Mit Jean Starobinski halten wir fest:

«Par un effet qui n'a rien de paradoxal, le choix d'un texte, en faisant exister une région intratextuelle, détermine du même coup un monde qui lui est extérieur. On ne pourra pas se contenter de rechercher la loi qui règne à l'intérieur d'un texte; en explorant le monde du dedans, force sera bien d'apercevoir tous les apports, tous les échos externes. / ... / L'attention au *dedans* nous reporte au *dehors* ». (S. 178)

Die gesellschaftsbezogene Erkenntnisfunktion literarischer Texte beruht also gerade auf ihrer «konstruktiven Funktion»; das «Spiel der Zweideutigkeit» (Ricoeur) kann Einsichten in die Gesellschaft eröffnen, von der sich die Zeitgenossen gerade wegen der eingeschliffenen Sachbezüge ihres Diskurses nichts träumen ließen.

2. Nachdem die explizit theologische und moralische Indienstnahme der literarischen Produktion seit dem 18. Jahrhundert zwar nicht abgelöst, aber von anderen Ansprüchen, die an die literarische Produktion gestellt werden, ergänzt, vielleicht überwuchert worden ist, erscheint es aus den skizzierten Gründen nur allzu verständlich, wenn man versucht, nicht allein die Sachbuchautoren, sondern alle Literaturproduzenten für verschiedenartige gesellschaftliche Interessen einzuspannen.

Die Richtung für die zielbewußte politische Indienstnahme der Literatur hat Lenin 1905 mit seinem Aufsatz «Parteiorganisation und Parteiliteratur» gewiesen; ich habe nicht den Eindruck, daß der 9. Kongreß der Schriftsteller der DDR von der Richtung Lenins abgewichen ist: «Das Bündnis von Politik und Kunst ist und bleibt Grundlage unserer Arbeit». (Laut ADN, «Der Tagesspiegel» vom 3.6.1983.) Die Faszination, die das Prinzip der Parteilichkeit ausgeübt hat und noch immer ausübt,



liegt wohl darin begründet, daß versucht wird, eine Tätigkeit an die Kandare zu nehmen, die extrem individualistisch ist und notwendigerweise die politische Theorie und Praxis, die Interessen integrieren, mit Sonderwünschen stört und aufhält. Der Wunsch, literarische Tätigkeit ein — und unterzuordnen, liegt darüberhinaus in der richtigen Erfahrung und Einsicht begründet, daß der dosierte Einsatz ästhetischer Modelle — sofern ihre Sinn-Innovation sich an wünschbaren oder akzeptierten Interessen orientiert — dank der Massenkommunikationsmittel die politische Mobilisierung fördern kann. So soll Abraham Lincoln die Verfasserin des Bestsellers des 19. Jahrhunderts, «Uncle Tom's Cabin» (1852), Harriet Beecher Stowe, mit den Worten begrüßt haben: «So this is the little lady who made this big war» (Corrigan, S. 6; Kindlers Literatur Lexikon, XXII, 9725).

Lenin hat kurz und bündig globale Urteile über die Literatur und ihre Funktion gefällt, die in der Literatur-Debatte bzw. der Intellektualismus-Diskussion des 20. Jahrhunderts zum Teil laut nachklingen. Auf der einen Seite steht eine «bürgerliche Unternehmer — und Krämerpresse» mit den entsprechenden literarischen Produzenten, die von «Karrierismus und Individualismus», Gewinnstreben, Geldgier angetrieben werden und einen «Edelanarchismus» vertreten. Auf der anderen Seite steht die Wahrheit, nämlich die richtige «allgemeine proletarische Sache», welche die intellektuelle Führung, der «Vortrupp», erkannt hat und den übrigen bewußt macht. Bei der literarischen Produktion spielen selbstverständlich Begabung und poetische Funktion eine entscheidende Rolle — anders wäre ein gewisser sinn-innovatorischer Effekt ja nicht garantiert. Die literarische Produktion ist aber als ein Rädchen in den mechanisch, da notwendig ablaufenden Prozeß der Parteiarbeit, das heißt: der Erringung und Konsolidierung politischer Macht eingefügt. Auf der einen, der bürgerlichen Seite bedeutet «Freiheit» der literarischen Produktion «Prostitution»; auf der Seite der proletarischen Sache soll die Partei selbstverständlich die Freiheit genießen, Mitglieder mit «parteiwidrigen Auffassungen» davonzujagen. Gegen eine solche Maßnahme wäre kaum etwas einzuwenden, wenn Lenin diese Literatur nicht als «freie Literatur» bezeichnete, weil sie von den «Millionen Werktätigen» statt allein von den «oberen Zehntausend» «ausgehalten» wird. Die Massenaufgabe ist wohl kein zuverlässiges Indiz für die Freiheit der Produzenten.

Was Lenin mit dem opportunistischen Scharfsinn des Politikers ausgesprochen hatte, wird von Lukács geschichtsphilosophisch verbrämt und als ästhetischer Erlaß neu aufgelegt, damit «Mängel und Fehler» der literarischen Gestaltung als Reste des Erbes der 2. Internationale in der Zukunft liquidiert werden können. Aus dem Aufsatz «Tendenz und Parteilichkeit» wollen wir nur die Gedanken hervorheben, die zeigen, wie Lenins literarischer Arbeitsdienst den mehr oder weniger willigen Autoren der 30-er Jahre als Teilhabe am geschichtlichen Gesamtprozeß schmackhaft gemacht werden soll.

Was Lenin als finanzielle Abhängigkeit und Käuflichkeit, Individualismus und Anarchismus bezeichnet hatte, erscheint bei Lukács als «falsches Bewußtsein», Fehleinschätzung der Rolle des Subjekts (das seine Funktion entweder als zu großartig oder als zu geringfügig beurteilt), Verkennung der «wahren Objektivität», «der dialektischen Einheit von Theorie und Praxis» sowie Nichtbefolgung der Einsicht des «klassenbewußten Teils des Proletariats», sprich: des «Vortrupps» der politischen Führung. Lenins Forderung, die «allgemeine proletarische Sache» wirkungsvoll darzustellen und sich ihr unterzuordnen, ist zur historischen Selbstverwirklichung des absoluten Geistes alias der «objektiven Wirklichkeit» aufgebauscht worden. Der Produzent braucht sich der Bewegung dieses dialektischen Perpetuum mobile nur zu überlassen, um realistisch die «Gestaltung des Gesamtprozesses als zusammengefaßte / r / Totalität» reproduzieren zu können.

«Und keine "Tendenz" kann und muß dieser objektiven Wirklichkeit als "Forderung" gegenübergestellt werden, denn die Forderungen, die der Schriftsteller vertritt, sind integrale Teile der Selbstbewegung dieser Wirklichkeit selbst, zugleich Folgen und Voraussetzungen ihrer Selbstbewegung». (Lukács, Tendenz u. Parteilichkeit, S. 118f)

Wenn der literarische Produzent nur noch gestalten soll, was die Vertreter der Interessen der Arbeiterklasse sowieso wissen, wollen und tun, fällt ihm bestenfalls die Rolle eines ästhetischen Mitläufers der «treibenden Kräfte des Gesamtprozesses» zu.

Bei der Betrachtung oder Analyse der «großen» Werke vergangener Epochen fällt es schwer, in ihnen den Gesamtprozeß einer Periode in seiner Totalität wiederzuerkennen. Nach unserem Verständnis von Geschichte erscheint er häufig nur unter willkürlich ausgewählten Aspekten, die zwar mitunter dieses oder jenes Riesenrad und einige kleinere Rädchen der «Selbstbewegung» der Geschichte, kaum jedoch das Zusammenspiel, die multikausalen Abläufe gesellschaftlicher Prozesse auch nur einigermaßen zuverlässig repräsentieren. Die Werke bieten weniger «Gipfel und Grenzen der Totalität des Menschen und der Periode» (Lukács, Balzac, S. 9) als vielmehr Zerrbilder, die häufig genug Gruppeninteressen verpflichtet sind, entstellende oder beschönigende, nicht selten sorgfältig zurechtpolierte Fragmente der Wirklichkeit. Es fällt schwer, die Totalität einer Periode selbst in den Werken wahrzunehmen, die den Anspruch der Gesamtschau erheben. Nicht minder schwer fällt es, das «sozial Notwendige» im typisch gefaßten Individuellen» (Lukács, Probl. d. Perspektive, S. 258) verwirklicht zu sehen, weil kraft der selektiv überbelichtenden Abbildlichkeit der Texte die Kategorie des «Notwendigen» durch die überraschende Einzigartigkeit der fiktiven Figuren und Handlungsabläufe gesprengt wird — wir erinnern uns an den Prozeß der Sinn-Innovation.

Erliegt man der Verlockung, die uns vertraute Literaturgeschichte — ich mache auf die berechtigten Vorbehalte gegen diesen Kanon aufmerksam, die Rudolf

Schenda erhoben hat — vor allem als Zeugnis für nicht affirmative, abweichende ideologische Systeme («idéologies contestataires» nach Duby) oder gar für fortschrittsorientierte Ideen heranziehen zu wollen, so wird man von den Texten grundsätzlich dann enttäuscht werden, wenn man von dem Wertesystem unserer Jahrzehnte und unserer Gesellschaftsformation ausgeht. Um eine Orientierung für die komplexe Frage: Weist die große Literatur in die Zukunft, ist sie emanzipatorisch? zu gewinnen, zitiere ich zunächst eine Aussage von Georges Duby:

«Les documents n'éclaircissent jamais directement que les idéologies qui répondirent aux intérêts et aux espérances des classes dirigeantes. Parce que seuls ces groupes ont détenu les moyens de construire des objets culturels qui ne fussent pas éphémères et dont les vestiges se prêtent à l'analyse historique». (S. 154f.)

Walter Benjamin hat bereits die moralische Beschmutzung des Kunstwerks hervorgehoben, die durch die Teilhabe am Zivilisationsprozeß bewirkt werde:

« / Das Kunstwerk / dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein». (Geschichtsphilosophische Thesen, VII).

Nach Benjamin geht der «historische Materialist» zwar auf Distanz zur Barbarei der «Kulturgüter» und des «Prozess / es / der Überlieferung» und unternimmt es, «die Geschichte gegen den Strich zu bürsten». Aber damit kann er wohl kaum die Kunstwerke vom Widerschein der Barbarei säubern.

Wenden wir uns einem Beispiel zu. Dante Alighieri zählte ohne Zweifel zur politischen Führungsschicht seiner Vaterstadt Florenz. Natürlich erkennt man den besonderen zeitgenössischen Kontext in vielen Versen seiner «Divina Commedia». Keinem Ideologiekritiker sollte es aber deswegen einfallen, den Dokumentationswert des Werkes auf die besonderen historischen Umstände, auf die besondere Situation der weißen Guelfen einzuschränken. Was das Emanzipatorische anbelangt, so wird man wegen der bitteren Papstkritik und der scharfen Polemik gegen die Weltlichung der Kirche noch keinen reformatorischen oder vor-reformatorischen Text aus dieser Jenseitswanderung machen können. Dantes Weltbild, seine politische Ideologie, die sich auch in dem Traktat «De Monarchia» niedergeschlagen hat, wird man eher als rückwärtsgewandt einschätzen: Ihm schwebte eine Universalmonarchie mit einem weltlichen und einem geistlichen Arm vor, als sich die italienischen Stadtstaaten bereits zu selbständigen politischen Einheiten entfaltet hatten und als in ihnen, kraft der «gente nova» und ihrer «subiti guadagni» (Inf., XVI, 73), der Reichtum, die politischen und kulturellen Erfahrungen akkumuliert wurden, die die Renaissance begründen (vgl. A. Saponi).

Wenn Dante nun seinen Vorfahren Cacciaguidda einem Zustand nachtrauern läßt, wo «Firenza dentro dalla cerchia antica /.../ si stava in pace, sobria e pudica»

(Parad., XV, 97ff.), so möchte er in der Entwicklung der Stadtstaaten bereits die Phase des Niedergangs, auf keinen Fall aber die Möglichkeit eines Fortschritts wahrnehmen. Wieweit Dantes gesellschaftspolitisches und moralisches Modell den Interessen und Hoffnungen der herrschenden Florentiner Oligarchie entsprochen hat, erscheint allerdings auch fragwürdig. Ich mache auf die Distanz aufmerksam, die zwischen einem metaphorisch und poetisch bis ins Detail durchgestalteten Werk und der «Mentalität» sowie den Ideologien seiner Epoche bestehen kann.

Ideologische Widerspiegelungen in einzelnen Elementen dürfen uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß

«les oeuvres littéraires et artistiques obéissent à des codes plus ou moins indépendants de leur environnement temporel» (Le Goff, S.87).

Man kann dieses Phänomen als den Anteil des Subjekts begreifen und gelangt, wenn man ihn gehörig übertreibt, zu einer Literaturgeschichte, die sich aus einem Fackellauf der Originalgenies zusammensetzt. Man kann das Phänomen auch unter dem banaleren Aspekt der materiellen Gestaltung des Kodes untersuchen und vermiede damit, daß metaphorisch weiterführende Aussagen oder Sinn-Innovationen des Textes allzu leicht durch situationsgebundene Interessen des Autors verstellt oder verdunkelt werden.

Kehren wir zu unsem Beispiel zurück. Die «Göttliche Komödie» kann uns also, wenn wir sie nach zukunftsweisenden politökonomischen, sozialen oder moralischen Ideen befragen, keine begeisterte Zustimmung entlocken - selbst wenn wir im Strafrecht konservativen Wertvorstellungen anhängen. Das theologische Weltbild des Werkes hat man schon im 18. Jahrhundert zum alten Eisen geworfen. Worin liegt denn das noch immer Neue, der genuin dokumentarische Wert, der uns noch interessieren kann, wenn wir ihn weder als Ideologie der herrschenden Schicht noch als emanzipatorische Wertvorstellung fassen können?

Meine Antwort muß in diesem Zusammenhang angesichts des gigantischen Werks unerschämmt kurz ausfallen. Ich sehe das Neue und damit auch die einzigartige Erkenntnis oder bescheidener: den Rahmen für die detaillierte Formulierung und Begründung einer solchen Erkenntnis, in der ästhetischen Komposition: in der kontrastiven Gestaltung eines als ausnahmslos und unabdingbar gültig zu betrachtenden moralischen Systems und der vielfältigen subjektiven Abweichungen oder Reaktionen. Die unerbittliche Strenge des Weltgerichts auf der einen Seite kann die Größe, den Ruhm der guten oder bösen Tat des Individuums nicht mindern oder gar brechen. Ruhm, ob durch gutes oder schlechtes Handeln erworben, ist der Inbegriff des Menschseins und seiner Bewertung. Daher gibt es eine besondere Bestrafung für die charakterlose Schar der Trägen, «che visser senza infamia e senza lode» (Inf., III,

36); der Pilger durchs Jenseits verachtet sie anscheinend zutiefst, sie werden von Wespen und Mücken zerstoehen, ihr Blut und ihre Tränen von ekelhaften Würmern aufgesogen. Die Evokation des angedeuteten Gegensatzes und seine hyperbolische Wirkung entspringen dem gewagten Verfahren (vgl. Hegel, Ästhetik, I, S.541, 563 f.), daß der Autor als Weltenrichter fungiert und dadurch die Starrheit des moralischen Gesetzessystems mit der Intensität seiner Reaktionen - des Staunens, Schreckens, der Bewunderung, Ergriffenheit, Selbstaufgabe -, also mit der Darstellung seines individuellen Leidens- und Heilsweges, der fast menschlichen Willkür überführt. Hegel hat das Epos wie folgt charakterisiert:

«Denn wie die Individuen in ihrem Treiben und Leiden, ihren Absichten und ihrem Vollbringen waren, so sind sie hier für immer, als ehernen Bilder versteinert, hingestellt». (Ästhetik, I, S. 462)

Die Urteile, durch die sie versteinert wurden, haben den abstrakten Schrecken des Ewigen verloren und das konkrete Grauen des Menschlichen gewonnen; die Reden des Autors und die Reden seiner Standbilder bringen, weil sie unbarmherzig auf ihrem Recht oder ihrer Sünde beharren, die ideologischen Systeme an den Tag, welche die Urteile begründen.

Verstehen wir uns richtig: Den Dokumentationswert, den ich meine, entdeckt man nicht in allen als bedeutend überlieferten und vielleicht auch anerkannten Werken einer Epoche. Es geht mir darum, auf die einmalig scharfe, aber ausschnitthafte Beleuchtung einer spezifischen historischen Situation aus unterschiedlichen Perspektiven aufmerksam zu machen, die uns literarische Texte ein und derselben Epoche vermitteln können.

Denkt man also daran, Zeugnisse für die verbreiteten Meinungen, die durchschnittlichen Ideologien einzelner sozialer Gruppen oder die «Mentalität»<sup>3)</sup> einer Epoche zu suchen, so wird man feststellen daß literarische Texte sowohl in semantischer als auch in syntaktischer und phonetischer Hinsicht einen hohen Aussagewert besitzen können, daß aber dieser Aussagewert um so ausschnitthafter und mehrdeutiger ist, je intensiver er wirkt. In den Qualitäten des Ausschnitthaften sowie des Zweideutigen oder sogar Vieldeutigen liegt das Besondere des dokumentarischen Beitrags, das der Historiker und Soziologe berücksichtigen sollten, wenn sie die Gesellschaftsgeschichte fixieren wollen, die die Texte enthalten.

Die Ausschnitthaftigkeit ist leicht nachzuvollziehen. Selbst in einem Text, in dem versucht wird, den Kosmos zu umfassen, müssen die Dimensionen auf eine begrenzte Figuranzahl, auf eine begrenzte Anzahl von Aussagen reduziert werden, die gemessen an der möglichen Zahl der Figuren und Aussagen nur repräsentativ, in jedem Fall unabgeschlossen sein können. Aber das Kriterium der Ausschnitthaftigkeit ist auch qualitativ zu verstehen. Vergewärtigen wir uns mit einem Satz Le Goffs, wie sich die normale sprachliche Kommunikation zusammensetzt, mit der wir unse-

re Probleme darzulegen, zu lösen, durchzusetzen versuchen:

«Le discours des hommes, sur quelque ton qu'il ait été prononcé, celui de la conviction, de l'émotion, de l'emphase, n'est le plus souvent qu'un ramassis d'idées toutes faites, de lieux communs, de vieilleries intellectuelles, l'exutoire hétéroclite d'épaves de cultures et de mentalités de diverses origines et de divers temps». (Les mentalités, S.80)

Setzen wir die Kategorien der Arbeit und des Materials bei der Produktion literarischer Texte an, vergegenwärtigen wir uns, daß Fiktionalität Konstruktion, Komposition, Abstimmung, Kontrastfindung, Äquivalenzsuche usw. zur Voraussetzung hat, so werden wir festhalten dürfen, daß wir es mit einer qualitativen Auswahl aus dem «Sammelsurium» der Rede zu tun haben: Insofern einmal die verschiedenen Tonlagen im Sinn der technischen und inhaltlichen Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Fiktion eingesetzt werden; insofern zum anderen vorgegebene Ideen, Gemeinplätze durch ungewöhnliche Kombination, durch gezielten Einsatz und Überschneidungen neue Bedeutungen ergeben, die in erheblichem Kontrast zu ideologischen Systemen oder mentalen Gewohnheiten stehen können. Wir bewegen uns mit diesen Verfahrensweisen im Rahmen der Metaphorisierung:

«In einer Metapher werden zwei Vorstellungen in einem Wort oder in einer Phrase zusammengezogen, und aus dieser Interaktion zweier ko-präsentier Gedanken entsteht eine neue Bedeutung». (Nieraad, S.53)

Mit Hilfe der angedeuteten Verfahrensweisen gelangt man zu einer Präzisierung gewisser Teile des normalen Diskurses, zu einer überscharfen Beleuchtung eines nun strukturierten Teils des vormaligen «Sammelsuriums».

Aus diesem Grunde erscheinen dem Leser literarischer Texte bestimmte Phänomene der Geschichte klarer und einleuchtender als dem Historiker, der den Versuch unternehmen muß, möglichst zahlreiche und verbreitete Elemente eines ideologischen Systems aus vielen denkbaren schriftlichen Zeugnissen zu rekonstruieren: aus Gesetzen, Verordnungen, Verträgen, Predigten, Tagebüchern, Testamenten, Grabinschriften ... Je ungewöhnlicher und ausgefallener die literarische Verarbeitung, die Ästhetisierung des Textes ausfällt, um so schwerer wird es sein, seine Aussagen zu verallgemeinern. Bestimmte Entwicklungsstufen der Ästhetisierung - wie der Manierismus, wie einzelne Gattungen - sind selbst als epochenspezifisches Problem zu untersuchen und geben der literatursoziologischen Fragestellung erhebliche Rätsel auf. Je näher die Texte den «vorgegebenen Ideen» des Alltags stehen, je unmittelbarer sie sich am überlieferten Kulturgut oder an gültigen ideologischen Systemen orientieren, um so eher und selbstverständlicher wird man statistische Methoden der Untersuchung für eine Vielzahl von Texten aus einer oder mehreren Epochen sinnvoll anwenden. Allerdings können die Übergänge zwischen innovatorischen und trivialen Texten fließend sein. Man denke an Bandellos Novellenkunst.

Die zweite Besonderheit der Erkenntnisfunktion literarischer Texte ist ihre

Zweideutigkeit oder Vieldeutigkeit. Diese ist zwar eine unmittelbare Folge der Fiktionalität: etwas ist und ist zugleich auch nicht; aber sie kann ein hohes Maß erreichen und dürfte in direktem Zusammenhang mit der Komplexität der Metaphorisierung stehen. Wahrscheinlich sind gewisse Texte deswegen trivial, weil sie eindeutiger strukturiert sind. Man kennt das Problem als tägliche Leseerfahrung: Meint der Autor es nun ironisch oder nicht? Diese Polyvalenz, die durch die poetischen Strukturen erzeugt wird, bereitet anderen Wissenschaften wahrscheinlich die größten Schwierigkeiten, literarische Texte kurz und bündig dokumentarisch zu verwenden. Sie irritiert wohl auch den nichtberuflichen Leser: Was der Autor schreibt, muß er doch auch meinen - irgendwo im Text muß er doch seine eigentliche Meinung und die Erklärung seiner Bilderwelten verborgen haben? Aber literarische Texte sind nicht Gottes Wort und ewige Wahrheit, sondern ein kunsttechnisch nachvollziehbares Geflecht von Korrespondenzen. Allein die Überlagerung phonetischer, syntaktischer und semantischer Äquivalenzen und/oder Oppositionen suggeriert ein Mehr an Sinn gegenüber der eindeutig referentiellen Funktion einer normalen Kommunikationssituation. Mit der Mehrdeutigkeit fordert der Text - der sich eben nicht mit der *einen* Mitteilung nur *eines* Senders an *einen* Empfänger begnügt - uns auf, sie nachzuvollziehen, um mehrere außerliterarische Brennpunkte zu erkennen, auf die man den Text beziehen kann: auf einen individual- oder sozialpsychologischen, einen politischen oder naturwissenschaftlichen, auf einen sozialhistorischen oder philosophischen. Auf jeden Fall hilft die Frage, was der Autor als Privatperson gemeint und gedacht habe, bei der Textexegese nur dann weiter, wenn man noch andere als fiktionale Texte von ihm besitzt.

3. Das Verhältnis zwischen wissenschaftlichen Aussagen oder Hypothesen und den Aussagen eines literarischen Textes ließe sich also mit dem Paradox eines Romantikers, August Wilhelm Schlegels, charakterisieren:

«Die Poesie ist /.../ Spekulation der Phantasie; und wie die philosophische Spekulation die Fähigkeit zu abstrahieren dem Verstande zumutet, so die poetische der Phantasie». (Vorlesungen 1803, in: Kunstlehre, S.251)

Kant hatte allerdings schon vor Schlegel Funktion und Erkenntniswert der Kunst darin gesehen, daß sie zu vielfältigen vorbegrifflichen Bedeutungen führe; er hat die Beziehung zwischen Einbildungskraft und Verstandesvermögen zwar nicht so witzig metaphorisch wie Schlegel, aber dafür konkreter und referentiell überzeugender bestimmt:

«Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein

Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet». (Kritik d. Urteilkraft, § 49, S.171)

Unter einer «ästhetischen Idee» versteht Kant an anderer Stelle «diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann» (ebd., S.168).

Allerdings fühlen wir uns von Kant im Stich gelassen, wenn wir lesen, welche Sujets, Themen oder Vernunftideen, ihm zufolge mit ästhetischen Ideen, also: Bildern, Metaphern, Fiktionen versinnlicht werden sollen: das Jenseits, die Ewigkeit, die Schöpfung, der Tod, die Laster, Liebe und Ruhm (ebd., S.168); damit sie nicht nur der Zerstreung dienten, müßten die Künste mehr oder weniger deutlich mit «moralischen Ideen» in Verbindung gebracht werden. Wir meinen heute doch - das ist vielleicht ein Resultat der Kunstdiskussion seit den Tagen des «l'art pour l'art» -, daß Sujets und Form der Texte sich nicht dem Normensystem unterwerfen müssen, das außerliterarische Verhaltensweisen reguliert. Außerdem sollten wir berücksichtigen, daß die Themenbereiche der Kunst schon zur Zeit Kants wesentlich konkreter, wenn auch punktuell, an die soziale und politische Geschichte gebunden waren und auf einen entsprechenden Ausschnitt verwiesen haben. Liebe oder Ruhm sind zwar zu allen Zeiten anzutreffen, aber keine zeitlosen literarischen Themen. So wird man die Liebe in der Darstellung der Troubadours und Petrarcas zwar motivlich miteinander verknüpfen können, sie aber auch und vor allem nur mit Hilfe des ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Rahmens, den die Gedichte ausschneiden und wahrnehmen lassen, voneinander unterscheiden können. Schaut man sich literarische Texte genauer an, so erscheint manches allgemein menschliche Thema häufig als ein zu einer bestimmten Zeit so und nicht anders vorstellbares Modell, das in einigen seiner Elemente Analogien zu einem Normensystem einer oder mehrerer sozialer Gruppen aufweist oder Probleme eines solchen Normensystems beantwortet. Wählen wir zum Beispiel den Geiz. Auf den ersten Blick nehmen wir den Geiz als eine Neigung oder ein Laster, das geblüht haben dürfte und weiterblüht, solange Menschen Güter gesammelt haben und sammeln. Erinnern wir uns nun an zwei berühmte Texte, an Molières «L'Avare» (1668) und Balzacs «Eugénie Grandet» (1834).

In welcher historiographischen Darstellung des 17. Jahrhunderts findet man eine deutlichere «Teilvorstellung» als in Molières Stück, daß das Geldhorten auf eine soziale Gruppe, die sich an der «conspicuous consumption» orientiert, umwerfend lächerlich wirkt? Diese Gruppe trägt im literarischen Modell durchaus das Merkmal des aristokratisch sich aufführenden Bürgers der «zweiten Generation». Es wird also mit positivem Vorzeichen vorgeführt, daß gehobenes Bürgertum und Hofadel



(«la cour et la ville») sich in einem Idealtypus wiedererkennen konnten: im «homme honnête», der zugleich ein «homme raisonnable» ist oder «bon sens» besitzt.

Gleichzeitig findet man hier und in anderen Komödien Molières eine in dieser Form seltene sozialhistorische Konkretisierung des ersten Satzes des «Discours de la méthode» (1637): «Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée».

Liest man dagegen die Beschreibung des alten Grandet zu Beginn von Balzacs Roman, so bemerkt man, daß dieser Geizige - dem später noch einige lächerliche Szenen angedichtet werden - als ein kalter und grausamer Rechner erscheinen soll, als einer der Bürger, die durch die Revolution reich geworden sind. Obwohl er immer noch lebt wie der «maître-tonnelier» von einst, ist er die mächtigste, einflußreichste Figur in Saumur. Das folgende Zitat, die metaphorische Zusammenfassung dieser fiktiven Sozialbiographie, führt uns vor Augen - wie kaum ein sozialgeschichtlicher Text es tun könnte -, welche abstoßende Faszination eine gewisse nach 1789 aufgestiegene Bourgeoisie auf eine mit, von ihr und gegen sie lebende Intelligentsia ausüben konnte:

«Financièrement parlant, monsieur Grandet tenait du tigre et du boa: il savait se coucher, se blottir, envisager longtemps sa proie, sauter dessus; puis il ouvrait la gueule de sa bourse, y englutissait une charge d'écus, et se couchait tranquillement, comme le serpent qui digère, impassible, froid, méthodique».

Was den beschränkten Horizont des Helden anbelangt, sein abgeschlossenes Leben in der Familie, so scheint Balzac mit der Provinz-Szenerie auch ein Merkmal des Pariser Bürgertums der Zeit getroffen zu haben - ein kleines Beispiel, wie wir vom Innen eines vieldeutigen (rührenden, lächerlichen, tragischen, sarkastischen) Textes auf ein bestimmtes, aber nicht unmittelbar referentielles Außen verwiesen werden.

«Leur formation [der verschiedenen "milieux bourgeois"] intellectuelle, leur religion, formelle ou réduite à une morale plus ou moins bien observée, leur vie familiale ne les préparaient qu'à vivre en fonction d'intérêts étroitement individuels ou familiaux». (Daumard, Les bourgeois parisiens, S.182)

Nicht allein mit dem Vergleich von Texten aus verschiedenen historischen und literarischen Epochen können wir uns klarmachen, worin die besondere dokumentarische Leistung literarischer Texte zu suchen ist - man bezeichnet sie vielleicht als bildhaft resümierende Vergewärtigung; auch der Vergleich der theoretischen mit der fiktionalen Rede innerhalb des Oeuvre ein und desselben Autors belehrt uns über den spezifischen Zeugnischarakter des Literarischen.

Man denke an Rousseaus «Contrat social» und an seinen Roman «Julie ou la Nouvelle Héloïse». Man wird kaum leugnen können, daß der «Contrat social» wirkungsvoller gewesen ist als der Liebesroman - ob er dabei total oder teilweise mißverstanden worden ist, bleibe dem Urteil der Historiker der politischen Ideen

überlassen.

Der «Contrat social» enthält im 8. Kapitel des I. Buches (De l'état civil) einige interessante Ausführungen über die Entwicklung des Menschen vom Naturzustand zum Gesellschaftszustand. Rousseau meint, daß dieser Übergang eine «sehr beachtenswerte Veränderung im Menschen» bewirke, weil dadurch sein Verhalten nicht länger vom Instinkt, sondern von der Gerechtigkeit (justice) gelenkt werde, weil seine Handlungen den ethischen Gesetzen unterworfen würden, die er im Naturzustand noch nicht gekannt habe. Pflicht trete anstelle des Begehrens (appétit), die Stimme der Vernunft an die Stelle der Neigungen (penchants). Er büße Vorteile des Naturzustandes ein, gewinne den Adel des Gefühls und den Reichtum der Ideen; aus einem blöden und beschränkten Tier werde er zu einem geistigen Wesen und einem Menschen. Was er verliere, sei die «natürliche Freiheit» (liberté naturelle) und das uneingeschränkte Recht auf alles, was er begehre; er gewinne die «bürgerliche Freiheit» (liberté civile) und das Eigentumsrecht auf das, was er besitze. Er gewinne vor allem die «moralische Freiheit», die ihn erst zum Herrn über sich selbst mache: «denn der Antrieb der Begierde allein ist Knechtschaft, und der Gehorsam gegenüber dem Gesetz, das man sich selbst gegeben, ist Freiheit».

Um den angedeuteten Gegensatz - der ja erhebliche Bedeutung für unsere politischen Vorstellungen gehabt hat und hat - geht es auch in dem Liebesroman Rousseaus, allerdings mit einer «solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen» und soviel «Unnennbarem», daß man von dem Einzelfall der kaum geglückten Erringung der «moralischen Freiheit» durch Saint-Preux und Julie d'Etange einige Fluchtlinien zum Pessimismus der Verweigerung wird ziehen dürfen: zum unwiderstehlichen Unbehagen, das die Neigungen unter der Herrschaft von Vernunft und Pflicht empfinden.

Dieser Gegensatz wird im Roman aufs engste mit Rousseaus politischen Ideen verknüpft - man denke an die autarke patriarchalische Welt von Clarens.

Nach diesen Bemerkungen über die vielfältigen Einsichten, welche literarische Texte quasi lebensnah in den Ablauf der Auseinandersetzung des Individuums mit der Gesellschaft, in das individuell vermittelte Wirksamwerden all dessen bieten, was wir Institutionen und Zivilisation nennen, sollten wir nicht vergessen, daß manche dieser «Teilvorstellungen» erst im nachhinein abrufbar sind. Die Lektüre muß häufig geradezu befreit werden von den «bestimmten Begriffen» (Kant), die innerhalb der Erfahrungsgrenzen operieren und den Eindruck erwecken, als wäre der Gedanke des Werkes bereits von der Sprache erreicht. Wir können dann weniger von einer Vorzeitigkeit der Literatur als von einer vorzeitigen Nachzeitigkeit oder einer Einsicht post festum sprechen, wie sie für den Historiographen ohnehin die Regel ist. Mit dieser Überlegung will ich für die «belles lettres» die Vorwegnahme gegenüber der wissenschaftlich begründeten Erkenntnis nicht ausschließen. Ich erinnere an

Arthur Koestlers «Darkness at Noon» (1940); Robert Havemann las es 1945 und hielt es bis zum XX. Parteitag der KPdSU 1956 für eine gemeine Verleumdung (dt. Ausgabe 1978, Vorbemerkung von A. Reif). Die Analyse der russischen Verhältnisse, Herbert Marcuses «Soviet Marxism», erscheint erst 1958.

Man dürfte auch einmal der Frage nachgehen, inwieweit die Totalitarismus-Diskussion und dabei eine bestimmte Form der verdrängenden Überwindung sich innerhalb der Metaphorik bewegt hat und bewegt, die Camus 1947 mit «La Peste» erfunden hat. Ist die Krankheits-Metaphorik vielleicht ein Versuch, doch eine historische Kontinuität herzustellen, die Hannah Arendt - ihre «Origins of Totalitarianism» erschienen 1951 - für unterbrochen hielt:

«Die Gaskammern des Dritten Reiches und die Konzentrationslager der Sowjetunion haben die Kontinuität abendländischer Geschichte unterbrochen, weil niemand im Ernst die Verantwortung für sie übernehmen kann.

Zugleich bedrohen sie jene Solidarität von Menschen untereinander, welche die Voraussetzung dafür ist, daß wir es überhaupt wagen können, die Handlungen anderer zu beurteilen und abzuurteilen». (dt. Ausgabe 1958, S.256)

Aber mit dieser Frage haben wir schon die Analyse der mehrdeutigen Texte selbst verlassen und sind auf das Feld der Rezeptionsforschung geraten, der Untersuchung der Wirkung der Literatur auf die Vorstellungswelt der Leser. An dieses Problem anknüpfend, möchte ich mit zwei gegensätzlichen, aber eventuell sich ergänzenden theoretischen Äußerungen über die Funktion *und* die Wirkung literarischer Texte abschließen.

Mit der einen Äußerung setzen wir unsere Überlegung fort, daß Werke der Vergangenheit erst im nachhinein voll erkannt oder heute immer noch rezipiert und vielleicht nur teilweise verstanden werden. Unsere Einstellung zur Literaturgeschichte als einem Repertoire phantastisch konzipierter, gesellschaftsgeschichtlicher Dokumente ist wahrscheinlich erst unter der Voraussetzung eines relativ neutralistischen Pluralismus der Normen und Wertesysteme möglich. Eine solche Einstellung ist keineswegs zu allen Zeiten möglich oder gar üblich gewesen. Man denke nur an Zensur und Literaturprozesse, aus denen man übrigens auch manche Anregungen für die Bestimmung des «innovatorischen oder auch /.../ kritischen Potential/s/ der Werke» (Glaser, S.43) gewinnen kann. Den angesprochenen Pluralismus der Normensysteme kann man sich in etwa mit der Kategorie des Kunstvorbehaltes veranschaulichen (Ott, S.145 ff.).

Möglicherweise hat André Malraux mit dem Begriff des «musée imaginaire» (1947) eine Tür für die Wertfreiheit oder Wertneutralität im Zeitalter der Massenmedien aufgestoßen. Umberto Eco hat diese Wiederentdeckung und Neuaufnahme verschiedener Kodes und Ideologien offenbar wie einen Rausch der Moderne emp-

funden:

«Das ist eine atemberaubende und abenteuerliche Bewegung der Neuentdeckung von ursprünglichen Kontexten und der Erzeugung neuer Kontexte, bei der Begegnung mit einer Form». (Eco, S.319)

Sollte etwa die Literaturgeschichtsschreibung die Aufgabe übernehmen, solchen Neuentdeckungen durch starre Wertschemata entgegenzuwirken?

Jean-Paul Sartre ging unter der Frage «Pour qui écrit-on?» von der Aktualität und Situationsgebundenheit der Texte aus:

«Il paraît que les bananes ont meilleur goût quand on vient de les cueillir: les ouvrages de l'esprit, pareillement, doivent se consommer sur place». (S.122f.)

Sartre hält an der unbedingten Historizität des Schriftstellers und seines Lesers fest; er setzt einen Leser voraus, der die Einsicht des Autors, die Bewußtwerdung einer spezifischen Situation sofort nachvollziehen, also auf den Appell des Autors antworten, reagieren kann. Autor und Leser sitzen in demselben Boot, erleben dieselbe Geschichte; Schreiben und Lesen sind der gleiche Akt der Bewußtwerdung einer bestimmten Situation, Bewußtwerdung gemeinsamer Entfremdung. Liest man die Ausführungen Sartres, so bemerkt man, in welcher behaglichen Distanz sich der professionelle Literaturhistoriker, kraft einer privilegierten Situation, zu den zeit- und situationsbezogenen Anliegen der Texte verhalten kann.

Aber darf man deswegen und um des unbefleckten Bewußtseins willen die Literaturgeschichte auf den knapp bemessenen Zeitraum des subjektiven Nachvollzugs einschränken?

## BIBLIOGRAPHIE

- Th.W. Adorno,     Asthetische Theorie, hrsg.v.G.Adorno u. R.Tiedemann, Frankfurt M. 1970
- H. Arendt,         Elemente totaler Herrschaft, Frankfurt M. (EVA) 1958
- W. Benjamin,     Geschichtsphilosophische Thesen; in:  
ders., Schriften, hrsg.v.Th.W.Adorno u. G.Adorno, Frankfurt M. 1955, I, S.494-506
- R.A. Corrigan,    Introduction; in: H.Beecher Stowe, Uncle tom's Cabin, New York 1967 (Airmont Classic n° 143), S.3-10
- A. Daumard,       Les Bourgeois de Paris au XIXe siècle, Paris 1970
- G. Duby,          Histoire sociale et idéologies des sociétés; in:  
Faire de l'histoire, hrsg.v. Jc.Le Goff u. P.Nora, Paris 1974, I, S.147-168
- U. Eco,            Einführung in die Semiotik, dt.v. J. Trabant, München 1972 (ital.: La struttura assente, Mailand 1968)
- H.A. Glaser,      Zum Methodenpluralismus in der Literaturgeschichtsschreibung; in:  
Literatur u. Erfahrung, 12/13, 1983, S.35-44
- D. Harth,         Literarische Kommunikation; in:  
Erkenntnis der Literatur, hrsg.v. D.Harth, P.Gebhardt, Stuttgart 1982, S.243-265
- G.W.F. Hegel,     Ästhetik, hrsg.v.F.Bassenge, 2 Bde, Frankfurt M. o.J.
- R. Jakobson,     Linguistik und Poetik; in:  
Literaturwissenschaft und Linguistik, hrsg.v. J.Ihwe, 2 Bde, Frankfurt M. 1972, I, S.99-135
- I. Kant,          Kritik der Urteilskraft, hrsg.v. K. Vorländer, Hamburg (1924) 1963 (Philosoph. Bibliothek 39a)
- Jc. Le Goff,       Les mentalités. Une histoire ambiguë;  
in: Faire de l'histoire, hrsg.v.Jc. Le Goff u. P.Nora, Paris 1974, III, S.76-94
- W.J. Lenin,        Parteiorganisation und Parteiliteratur (1905); in:  
ders., Über Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter

- Aufsätze und Reden, Berlin (Ost) 1960, S. 59-64
- G. Lukács, Tendenz oder Parteilichkeit (1932); in:  
ders., Schriften zur Literatursoziologie, hrsg.v.P.Ludz, Neu-  
wied/Berlin <sup>2</sup> 1963, S.109-129
- G. Lukács, Das Problem der Perspektive (1956); in:  
ders., Schriften zur Literatursoziologie, S.254-260
- G. Lukács, Balzac und der französische Realismus, Berlin (Ost) 1953
- J. Nieraad, Bildgesegnet und bildverflucht, Darmstadt 1977
- S. Ott, Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur,  
München 1968
- P. Ricoeur, La métaphore vive, Paris 1975
- A. Saponi, Medioevo e Rinascimento; in:  
ders., Studi di storia economica, III, Florenz 1967, S.422-456
- A. Saponi, Il Rinascimento economico (1952); in: ders., Studi di storia  
economica, I, Florenz <sup>3</sup> 1955, S.619-652
- J.-P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature?; in:  
ders., Situations, II, Paris 1948
- G. Sauder, Fachgeschichte und Standortbestimmung; in:  
Erkenntnis der Literatur, hrsg.v. D.Harth u. P.Gebhardt,  
Stuttgart 1982, S.321-342
- R. Schenda, Populäre Lesestoffe im 19. Jahrhundert; in:  
Französische Literaturgeschichte in Einzeldarstellungen, Bd.2  
(Von Stendhal bis Zola), hrsg.v. P. Brockmeier u.H.H. Wet-  
zel, Stuttgart 1982, S.73-121
- A.W. Schlegel, Die Kunstlehre, Stuttgart 1963 (Kritische Schriften und Briefe,  
hrsg. v. E.Lohner, Bd.2)
- J. Starobinski, La littérature. Le texte et l'interprète; in:  
Faire de l'histoire, hrsg. v. Jc. Le Goff u. P. Nora, Paris 1974,  
II, S.169-182
- J. Tynjanov, Über die literarische Evolution; in:  
Russischer Formalismus, hrsg.v. J.Striedter, München 1971,  
S.433-461
- O. Wilde, Works, hrsg.v.G.F.Maine, London/Glasgow 1948

<sup>1</sup>) Th. W. Adorno (Ästhetische Theorie, S. 248ff.) hat die dialektische Beziehung zwischen Subjekt und Objekt dahingehend formuliert, daß «Material, Ausdruck, Form je gedoppelt beides sind»: «Die Materialien sind von der Hand derer geprägt, von denen das Kunstwerk sie empfing; Ausdruck, im Werk objektiviert und objektiv an sich, dringt als subjektive Regung ein; Form muß nach den Necessitäten des Objekts subjektiv gezeitigt werden, wofern sie nicht zum Geformten mechanisch sich verhalten soll./.../ Als Arbeit, nicht als Mitteilung gelangt das Subjekt in der Kunst zu dem seinen. Das Kunstwerk muß die Balance ambitionieren, ohne ihrer ganz mächtig zu sein: ein Aspekt des ästhetischen Scheincharakters. Der einzelne Künstler fungiert als Vollzugsorgan auch jener Balance./.../ so könnte man den Künstler verlängertes Werkzeug nennen, eines des Übergangs von der Potentialität zur Aktualität. /.../ Nicht einmal in der faktischen Produktion der Kunstwerke entscheidet die Privatperson. Implizit erfordert das Kunstwerk Arbeitsteilung, und das Individuum fungiert vorweg arbeitsteilig darin. Indem die Produktion ihrer Materie sich überantwortet, resultiert sie inmitten äußerster Individuation in einem Allgemeinen. Die kraft solcher Entäußerung des privaten Ichs an die Sache ist das kollektive Wesen in jenem; es konstituiert den Sprachcharakter der Werke. Die Arbeit am Kunstwerk ist gesellschaftlich durchs Individuum hindurch, ohne daß es dabei der Gesellschaft sich bewußt sein müßte; vielleicht desto mehr, je weniger es das ist. Das je eingreifende einzelmenschliche Subjekt ist kaum mehr als ein Grenzwert, ein Minimales, dessen das Kunstwerk bedarf, um sich zu kristallisieren.»

<sup>2</sup>) Ricoeur, S.282: Die referentielle Funktion werde nicht unterdrückt, sondern durch das Spiel der Zweideutigkeit zutiefst verändert.- Jakobson, S. 127: «Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht die Referenz nicht aus, sondern macht sie doppeldeutig.»

<sup>3</sup>) «Le niveau de l'histoire des mentalités est celui du quotidien et de l'automatique, c'est ce qui échappe aux sujets individuels de l'histoire parce que révélateur du contenu impersonnel de leur pensée /.../». (Le Goff, S.80)

MASSIMO CACCIARI

SCHWEIGENDER BOTE  
NOTE SUL RAPPORTO SCHOPENHAUER-WAGNER

I. Malgrado la più recente critica <sup>1)</sup> abbia posto in questione il tradizionale ritornello sulla presunta diretta influenza della filosofia di Schopenhauer nel dramma musicale wagneriano, a partire dal *Tristan*, e lo abbia fatto nel contesto di una salutare reazione contro il Wagner 'dei filosofi', da un lato, e quello degli indagatori di anime, dall'altro, la ricerca, in questo senso, rimane ancora in gran parte da svolgere. Se il filosofo, infatti, come Nietzsche riconobbe (e Adorno confermò), non è libero di poter fare a meno di Wagner, neppure il musicologo sembra possa procedere oltre un elementare approccio al problema rinunciando al filosofo. La 'relazione', dunque, non va abolita, quanto bene interpretata. Nelle dense pagine che Mittner <sup>2)</sup> dedicò a Wagner, questa esigenza già emergeva con forza: la puntualizzazione filologica dei diversi elementi di distacco o 'rettifica' di Schopenhauer da parte di Wagner, non può prescindere da un confronto di insieme. Ad esso è impossibile sottrarsi, proprio al fine di interpretare quelle differenze in tutta la loro complessità. Un primo passo in tal senso si può compiere 'collocando' (*Er-örterung*) correttamente la schopenhaueriana filosofia della musica in rapporto a quelle più significative del Romantico <sup>3)</sup>. L'approccio di Schopenhauer è *sistematico*; la musica viene da lui rigorosamente compresa nello svolgimento del sistema, e proprio per questo se ne indaga l'essenza *discorsivamente*, senza alcun ricorso a empatiche esaltazioni. Anche nelle più grandi visioni romantiche dell'arte musicale, come in Wackenroder o in Tieck <sup>4)</sup>, più che di oltrepassamento del dominio della parola, si dovrebbe, in realtà, parlare di un'enfaticizzazione univoca dell'aspetto metaforico-allegorico proprio di tale dominio. La concettualizzazione che Schopenhauer ne vuole esplicitamente operare, 'protegge', invece, la musica dal cattivo infinito delle evocazioni, associazioni, metafore, nel cui equivoco flusso il Romantico rischiava di sommergerla. L'attualità di Schopenhauer per la nuova musica contemporanea si spiega anche per questo. Nel sistema di Schopenhauer lo *specifico* musicale è, comunque, chiara-



mente individuato: non risulterà più possibile, comunque, confonderne la funzione in generici, composti Lacoonte, tantomeno (come avviene in Schleiermacher) ridurla ad ancilla (per quanto prediletta ancilla) dell'idea cristiana di redenzione dal tempo immanente, 'pontifex' tra tempo ed eternità (chronos e Aion).

La 'pura' musica continua ad essere trattata nel Romantico come immagine di altro da sé; in essa è un'idea o una concezione generale dell'arte che si esprime, o, come in F. Schlegel, del rapporto tra arte e filosofia; in Schopenhauer, invece, la musica non rappresenta, non sta-per altro; la sua stessa presenza indica il punto critico della relazione denotativa 'normale' tra linguaggio, ogni linguaggio, ed idea. La filosofia romantica della musica radicalizza, invece, proprio l'aspetto *ideale* della produzione artistica: l'opera d'arte, assolutamente libera da ogni impegno mimetico, porta soggetto e oggetto a coincidere nella sua intuizione-espressione. E la musica, in quanto evidentemente disciolta da ogni 'religio' verso qualsiasi oggettiva posizione di trascendenza, è segno puro di tale coincidenza: tutte le sue 'creature' sono immediatamente avvertite come *endon eidos*, idea-visione interiore del soggetto che crea. Ciò stabilisce il rapporto e la differenza con l'estetica schopenhaueriana: la posizione romantica non svolge alcun ruolo essenziale nella collocazione della musica al suo interno, bensì in quella delle altre arti. Il compito di quest'ultime consiste appunto nel rappresentare l'idea: la loro considerazione si svolge senza residui nell'ambito del mondo *come rappresentazione*. La logica della rappresentazione non viene meno perché muta il suo oggetto, perché esso ora riguarda l'idea, anzi, neoplatonicamente, l'*endon eidos*<sup>5)</sup>. Ma proprio tale logica è posta in crisi nella creazione musicale. La stessa impressione del sublime, che le altre arti possono suscitare, si 'limita' alla rappresentazione che ogni grandezza e ogni mondo esistono solo in quanto «modificazioni dell'eterno soggetto del puro conoscere»<sup>6)</sup>, che non vi è grandezza obiettiva fuori di noi. Ma nella musica il problema non consiste più nel riflettere o nel porre in immagine quell'«eterno soggetto» che è venuto a capo di ogni incombente esteriorità, che ha trasfigurato-sussunto in sé ogni mondo, bensì proprio nell'oltrepassare il gioco della riflessione e rappresentazione in quanto tale. Dalla (anche 'ironica', proprio nel senso romantico del termine) dissoluzione di ogni obiettività esteriore, insistente, però, nell'ambito della rappresentazione, con la musica si entra nella dimensione di una lingua affatto libera dalla stessa costrizione a riprodurre una qualsiasi idea («eine ganz allgemeine Sprache»: una lingua che non solo, come Novalis invocava, non parla più «um der Dinge willen», ma neppure ripete-imita l'*endon eidos*: «wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt»<sup>7)</sup>. In ciò la musica è «ganz abgesondert»<sup>8)</sup>, del tutto distaccata da tutte le altre arti. Mai in precedenza l'estetica occidentale era giunta a posizioni così radicalmente estranee ad ogni concezione rappresentativa dell'opera d'arte.

Ma tale 'de-cisione' della musica dal sistema delle arti non assume alcun valore estatico. Anzi, è possibile concepire la musica come «eine ganz allgemeine Sprache», proprio perché compiuta in se stessa, proprio perché la sua lingua a nulla è protesa, nulla intenziona, nulla riconosce come proprio orizzonte di trascendenza<sup>9)</sup>. Il movimento che libera dalla necessità del rapporto di rappresentazione conduce a una posizione radicalmente immanentistica. La musica non è voce di un estatico anelito (come in molte concezioni romantiche), ma, all'opposto, riconduzione di ogni tensione al suo insopprimibile centro di gravità, alla forza, in esso immanente, che struttura ogni linguaggio<sup>10)</sup>. La musica è mondo, e non rappresentazione del mondo, non immagine dell'io che lo riconosce come propria idea, bensì oggettivazione diretta del mondo come volontà, del mondo, cioè, secondo il suo aspetto necessario, intramontabile, in sé. Essa perciò non solo è del tutto indipendente dal mondo fenomenico («ganz unabhängig von der erscheinenden Welt»), ma anche supera («übergeht») le idee stesse, in quanto oggettivazione della volontà<sup>11)</sup>. La musica sta, dunque, come mondo, a sé. Tra la volontà e musica sussiste un rapporto di immediata risonanza, che non è costretto per manifestarsi a «dis-correre» attraverso idee e fenomeni. La musica «potrebbe in certo modo sussistere quand'anche il mondo non fosse»<sup>12)</sup>: non essendo *Abbild*, resa-in-immagine, di nessun mondo, da nessun mondo essa dipende. Il mondo della sua manifestazione è, letteralmente, autonomo, ovvero: risonanza immediata dell'in sé non ulteriormente sviluppabile costituito dalla Volontà. E, dunque, il superamento di ogni *Abbildung* appare concepibile soltanto nei termini del più rigoroso riporto di ogni forma espressiva alla totale immanenza del mondo dei suoi segni e della sua forma<sup>13)</sup>. Questa conseguenza, pur non venendo mai esplicitamente tratta da Schopenhauer, appare inevitabile allorché si rifletta sulla radicale impossibilità di intendere la musica come immagine della Volontà stessa: la Volontà, infatti, non è, come tale, in nessun modo rappresentabile, è appunto «ciò che per essenza non può mai essere rappresentazione»<sup>14)</sup>. Tra musica e Volontà non può istituirsi che una relazione analogica, fondata proprio sull'irriducibilità di entrambe alla dimensione rappresentativa. La musica è "immagine" della Volontà unicamente in questo senso: che, come per la Volontà, nessuna immagine può esprimerla-rappresentarla. Per essere "immagine" della Volontà, la musica deve costituirsi come immagine *di nulla*<sup>15)</sup>. Ciò da luogo a una serie di paradossi e antinomie, che formano il "sale" della estetica schopenhaueriana. Ma fin d'ora è possibile vedere come da questo sfondo metafisico prenda avvio la polemica contro ogni musica-con-parole e contro l'uso di seducenti teatralità nell'opera musicale. Per grandissima parte, la pretesa dissacrazione nietzschiana del Wagner a Bayreuth non rappresenta che un'"applicazione" della pars destruens dell'estetica musicale schopenhaueriana<sup>16)</sup>. La musica non ha alcun bisogno di testo, poiché non 'descrive' essenzialmente nulla<sup>17)</sup>. L'ordine della parola, nel suo necessario movimento

secondo un senso, nel suo defluire in una successione di momenti, appare metafisicamente estraneo al tempo musicale: ogni differenza in quest'ultimo si mostra simultaneamente, come diversi elementi di un unico mondo, che splenda di propria, piena evidenza. «Datemi la musica di Rossini, che parla senza parole!»<sup>18)</sup> — la cui 'parola', cioè, non serve a nessuno scopo, a nessun fine, risuona 'libera' da ogni «um der Dinge willen». L'accumulo di mezzi teatrali rovina questo linguaggio senza parole; l'intensificazione di impressioni e stimoli esterni è un «barbaro» costume, che impedisce di «afferrare completamente il linguaggio così straordinariamente interiore della musica»<sup>19)</sup>. Nella musica operistica questa barbarie raggiunge il suo culmine: «si fa pressione sullo spirito» attraverso l'occhio; si 'occupa' lo spirito attraverso scene fantastiche, impressioni di luce, balletti, trame. Ciò che può ammettersi, al più, come meramente accessorio, diviene il vero fine dell'esecuzione dell'opera: uno sforzo *barbaro e spettacolare* di ritradurre nel linguaggio quotidiano dell'intuizione sensibile la via «straordinariamente interiore» della musica e del suo ascolto, la sua semplicità («Einfachheit»). «A rigor di termini si potrebbe chiamare l'opera un'invenzione non musicale, a favore di spiriti non musicali, per i quali la musica deve essere contrabbandata»<sup>20)</sup> attraverso mezzi esterni, accompagnata con insipide storie e «spappolamenti poetici». Il 'troppo umano' della rappresentazione e dei suoi 'organi' cerca di riconquistare il sopravvento sulla paradossale eccezione che la musica costituisce all'interno del sistema generale delle arti.

Ma il «noncurante disprezzo»<sup>21)</sup> («die höhrende Verachtung») con cui il grande maestro tratta questi mezzi, non può nascondere il carattere intimamente aporetico di quella via interiore per la quale egli si è deciso, di quel 'mondo' che egli vuole creare *in grazia di nulla*. La «via interiore»<sup>22)</sup> conduce, infatti, all'«unica cosa» che, pur non cadendo nell'ambito della rappresentazione, pur non essendoci data come i fenomeni, tuttavia ci è «immediatamente nota»: una conoscenza nient'affatto vuota, anzi «più reale di qualunque altra», quella che ciascuno ha del suo proprio volere, ovvero del suo essere volontà. «Un camminamento sotterraneo, un collegamento segreto, che, d'un tratto, come a tradimento, ci introduce nella fortezza», «unica stretta porta per la verità»<sup>23)</sup>: che noi stessi siamo la cosa in sé, che l'intera essenza di ciascuna cosa, e dunque del soggetto conoscente stesso, è Volontà. La musica non dovrebbe, allora, rappresentare, per così dire, che il suono della stessa meditazione che ci conduce attraverso quell'«unica stretta porta», anzi: il suono dell'istante in cui il soggetto conoscente *decide* di affrontare il sommamente *periculosum* di quella soglia, di quell'istante critico, allorché la forza della meditazione si *ri-volge* dal fenomeno, dalla rappresentazione, all'intimo essere, al nocciolo di ogni singolo, proprio attraverso il riconoscimento «che noi non soltanto siamo il *soggetto conoscente*, ma apparteniamo d'altro lato *noi stessi* all'essere da conoscere»<sup>24)</sup>. Ma questo intimo essere, questo nocciolo intramontabile, necessario, di cui la musica

sarebbe, più che immagine, perfetto analogon, come altrimenti si esprime se non in quanto «irragionevole impulso»<sup>25)</sup> («ein unvernünftiger Trieb»), congegno *automaton* senza fine e instancabile, dira cupido verso la vita, conatus all'esistenza? Cos'altro potrebbe, allora, significare la creazione musicale, in quanto oggettivazione diretta della Volontà, se non una più dura e disincantata conoscenza, anzi: una tragica *theoria*, della necessità dell'in sé di ogni cosa, che costringe in saecula saeculorum al tormento di vivere? Questa sembrerebbe la conclusione inevitabile: nella musica ne va di una *theoria* che colpisce (pathos) colui che è in ascolto, senza permettergli riparo o consolazione; e in questa sofferenza soltanto egli si purifica (cattarsi). La tragedia 'nello spirito della musica' non potrebbe intendersi diversamente (e un'idea in questo senso si conserva nella nietzschiana concezione del dramma come *drān*). Lungi dall'apparire (romanticamente) come *Erlösung*, la musica significherebbe, allora, *theoria* tragica della Volontà. E la distanza rispetto alle diverse versioni che in Wagner assume proprio una concezione 'redentrica' della musica, risulterebbe abissale. Ma questa non è affatto l'ultima parola di Schopenhauer a proposito.

Il sistema delle arti, e la musica al suo interno, corrispondono anche alla prima dimensione della *Verneigung*, costituiscono, cioè, anche la prima manifestazione di quella possibilità-facoltà, che sarebbe data all'uomo, di negare la volontà alla vita. Quella «transscendentale Veränderung»<sup>26)</sup>, quella *metanoia*, che costituisce l'unico atto di libertà di cui il fenomeno è capace (l'unica creazione libera del mondo), inizia il proprio movimento nell'ambito delle arti, e, come vedremo, della musica in particolare: qui il *mistero della libertà* si rivela per la prima volta. La *Verneigung* schopenhaueriana va intesa come difficile *metamorfosi* della conoscenza dal suo stato di pieno e incondizionato *servizio* alla Volontà verso «jener Friede», «jene tiefe Ruhe», che stanno più in alto di tutta la ragione<sup>27)</sup>: «Aufgeben des Willens», rivolgimento della Volontà contro se stessa, che, finalmente libera, pone «il nostro così reale universo con tutti i suoi soli e le sue vie lattee come - nulla»<sup>28)</sup>. Quanto siamo andati fin qui dicendo, a proposito della formidabile istanza anti-rappresentativa che pervade l'estetica schopenhaueriana, va dunque reinterpreto alla luce di questa conclusione del sistema, della sua *epifilosofia*: in quanto *Verneigung* di ogni 'servizio' della *sua* lingua al 'che cosa', la musica è passaggio decisivo di quella paradossale via, di quella eccezionale via (nel senso preciso dell'*Ausnahme*)<sup>29)</sup> della liberazione o redenzione del soggetto del conoscere da ogni relazione con la Volontà.

Schopenhauer confonde in un'unica prospettiva *pura* conoscenza (*theoria*, come abbiamo detto) della Volontà come dell'onnimanifestante, e capacità (*Kraft*) di discioglierci da ogni relazione con la Volontà stessa. Da un lato, sembra che, sulla base della teoria ovunque ripetuta che la conoscenza stessa non è in generale che fenomeno, sulla base dell'indistricabile rapporto ovunque ribadito tra conoscenza e

rappresentazione, il soggetto conoscente non possa pervenire che al *puro* riconoscimento della tragica insuperabilità dell'orizzonte della Volontà, che a farsi terso specchio di tale Volontà, anzi: a risuonarne musicalmente; dall'altro, però, in questa stessa «ruhige Kontemplation»<sup>30)</sup> sembra esprimersi una forza o una potenza dello spirito («Kraft des Geistes») in grado di districarci dallo stesso volere, di trasformare-metamorfizzare il soggetto in «willenlose Subjekt». La pagina del par. 34 del Libro III dove questo tema viene per la prima volta ampiamente analizzato abbonda di elementi e termini tratti dalla tradizione mistica eckhartiana (di cui è ben nota l'influenza su Schopenhauer) mescolati con altri di derivazione orientale: tutta la pagina è dominata dall'idea di Gelassenheit, ovvero del perdersi del soggetto nella contemplazione, fino al completo oblio della propria individualità e volontà, fino ad un totale *ri-lasciarsi* da ogni scopo o interesse. (L'uomo *nobile* è, per Eckhart, colui che si *di-parte* da ogni cosa, che nessuna volontà può trattenere). Il Genio, che crea l'opera d'arte, viene caratterizzato dagli stessi motivi: egli distacca-decide conoscenza-contemplazione da volontà intenzionante, progettante, perseguente fini determinati: la nobiltà del Genio consiste essenzialmente nel sovrano disinteresse o nella *inutilità* del suo creare<sup>31)</sup>.

Ma, lungi dal chiarirsi, il paradosso si intrica ancor più. È, infatti, evidente l'inassimibilità della 'via' mistica della Gelassenheit con quella della creazione geniale. In questo secondo caso, l'intelletto si distacca, sì, da ogni scopo 'utile' determinato, agisce, sì, come se dei 'progetti' di tutti i «Pfuscher»<sup>32)</sup> del mondo non fosse che nulla, ma soltanto in quanto esso si è trasformato in puro analogon del mondo in cui la Volontà incessantemente rinnova il suo velo di Maja. Il disinteresse della creazione geniale è *pro-duttivo*, più radicalmente, essenzialmente e tragicamente di quello degli acciabbattoni quotidiani. Gelassenheit, all'opposto, significa ri-lascio da ogni intenzione produttiva, affinché la Chiamata, imprevedibile Kairós, possa aver luogo ed essere ascoltata. Ma, nella dimensione della Gelassenheit, è ogni posizione della soggettività ad andare a fondo, mentre ciò non potrebbe avvenire nel sistema schopenhaueriano: qui, infatti, il Genio continua ad essere definito come *soggetto* del conoscere. È il soggetto del conoscere che qui dovrebbe manifestarsi come «reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses»<sup>33)</sup>; il soggetto del conoscere (la conoscenza) rimane e la Volontà sola dovrebbe svanire. Ma come è concepibile che soggetto e Volontà non si co-appartengano indissolubilmente? Che altro esprime la dimensione della Volontà se non il fundamentum inconcussum di ogni manifestazione, e cioè la Soggettività, il Subjectum-Substratum? Come può il soggetto del conoscere oltrepassare l'illuminazione-riconoscimento della miseria del suo stato, in quanto manifestazione dell'onnipotenza del Soggetto ultimo, in sé, la Volontà? Come può, insomma, il soggetto districarsi dal Soggetto? Dimostrare che il soggetto del conoscere può sottrarsi all'impero dei motivi è radicalmente insufficiente per parlare di «auto-

soppressione della volontà», di Verneigung<sup>34)</sup>. La Volontà non è affatto in gioco soltanto laddove si tratta di determinati, finiti progetti — la Volontà si manifesta immediatamente in ogni posizione di soggettività. Nella tradizione mistica, che Schopenhauer 'cita'<sup>35)</sup>, non si tratta, infatti, per nulla di districare il soggetto del conoscere dalla Volontà, ma di districarsi dallo stesso soggetto, fino al punto di concepire la stessa Voce che chiama *non* come nuovo fondamento, ma come *Ab-grund*. Se questa via è assolutamente preclusa per chi voglia restare (come Schopenhauer afferma nell'ultimo paragrafo del *Mondo*) sul terreno della filosofia, allora non sembra avanzare che quell'altra, già individuata nella sua nuda tragicità parlando dell'opera musicale: la «via interiore» che conduce al limpido sguardo, alla theoria, sulla potenza insuperabile della Volontà.

Una volta giunto alla chiara intuizione che il nocciolo del nostro proprio essere è «cieca volontà alla vita», «Durst nach Daseyn», e che essa rimane intramontabile attraverso ogni 'catastrofe' degli stati dell'esserci, il soggetto del conoscere, il principio-conoscenza è certamente quasi costretto ad esclamare dal fondo del suo cuore: «Ich mag nicht mehr»<sup>36)</sup>. «Un'infinita nostalgia per il paradiso perduto del non essere»<sup>37)</sup> si desta nel soggetto, nostalgia che contrasta, che lotta con la necessità della Volontà. *Nous versus Ananke*. Ma la conoscenza che sarebbe meglio per noi non esistere («la più importante di tutte le verità»)<sup>38)</sup>, non comporta affatto l'attuale, effettiva *abnegatio sui ipsius*, poiché tale abnegatio non può essere a disposizione di nessun soggetto della Volontà. La filosofia di Schopenhauer — in quanto filosofia — non solo non può parlare, eckhartianamente, dell'inabissarsi della soggettività, ma neppure della negazione, della Verneigung, di ciò che si è riconosciuto come tremenda condanna. Una volta stabilito che l'Immutabile sta esclusivamente nella Volontà, che essa solo è il determinante e che l'intelletto non ne rappresenta che un fenomeno secondario, sarà possibile 'dedurre' un'infinita nostalgia verso il Nulla, una strenua lotta contro la Volontà, ma, *ad un tempo*, anche la loro assoluta impotenza. In nessun punto potrà aver luogo la festa del trionfo della conoscenza sulla Volontà<sup>39)</sup>. Ciò che si rinnoverà ininterrottamente sarà piuttosto il naufragio di quella nostalgia. Immagine della libertà del soggetto del conoscere dalla Volontà non è il suo trionfo, ma questo fallimento.

L'*Heilsordnung* che Schopenhauer cerca di 'estrarre' dai fondamenti tragici della sua teoria della conoscenza urta, pertanto, da ogni parte «nei muri del nostro carcere»<sup>40)</sup>. Essa si concepisce come la potenza da parte dello spirito di «eventualiter volere altrimenti» («anders wollen»: sono le ultime parole dei *Supplementi al Mondo*); ma l'espressione è insuperabilmente equivoca, poiché, mentre risulta affatto concepibile che l'intelletto possa volere 'diversamente' rispetto al normale schema di scopo, rimane assoluto paradosso che la volontà in quanto tale possa volere contro se stessa, che sia possibile volere la nonvolontà. Ora, è precisamente a ta-

le paradosso che il soggetto è *costretto* allorché, con pura disperazione, riflette sul fatto che tutta l'insensata mania della vita è manifestazione della Volontà; ma ciò non rappresenta che il suo estremo tormento: rinnegare quella manifestazione non è che dissolvere un'ombra di sogno. La nostra volontà può distogliersi da tali ombre, riconoscendole, cioè, per tali, ma non ha alcun potere sulla forza che continuamente le ricrea: per poter dissolvere quest'ultima, occorrerebbe poter concepire l'autodissolvimento della Volontà in quanto tale.

Non appena il soggetto del conoscere decide (e *si decide*) per il compito dell'*Aufgeben des Willens*, il discorso diviene auto-contraddittorio. Schopenhauer lo avverte in una pagina centrale del *Mondo* e tenta di risolvere l'antinomia concependo quell'*Aufgeben* al di fuori di ogni intenzione, di ogni attività o attesa (che necessariamente si riproporrebbe nell'ambito del rappresentare)<sup>41)</sup>.

Quella libertà, che solo la negazione del volere sembra promettere, non si può ottenere «*durch Vorsatz*» (per così dire, progettualmente): essa viene d'un tratto «*und wie von aussen angefliegen*», quasi volando. Essa è *evento* che capita, 'cade' all'uomo, che questi non può in nessun modo produrre. È *grazia*, «affatto estranea alla nostra persona», che le 'opere' non potranno mai giustificare<sup>42)</sup> «*Gratia vocatur, quia gratis datur*». L'autosoppressione della Volontà può essere esigenza della conoscenza, ma mai suo prodotto o risultato della sua opera. La 'salvezza' se viene, viene volando *da fuori*: *chronos apokalypseos* che ci coglie imprevedibile e senza alcun rapporto con le manifestazioni consapevoli del nostro volere, neppure col nostro paradossale-disperato volere-il-non-volere: «*electio divina*». Il rapporto con una determinata tradizione teologica (da Agostino a Lutero) gioca perciò una funzione essenziale nel sistema di Schopenhauer; esso rappresenta, in certo modo, l'unica dimensione in cui l'«*anders wellen*» della sua epifilosofia possa essere concepito, l'unica parola in grado di tentare di esprimerlo non contraddittoriamente.

Ma non solo tale conclusione non resta più nell'ambito della filosofia, essa contrasta pure con la concezione dell'arte sviluppata nel Libro III, o, meglio, con qualsiasi possibilità di comprendere l'*opera* d'arte in una qualche *Heilsordnung*.

Se la salvezza ci sorprende unicamente *kata charin*, nessuna opera — e dunque neppure quella del Genio artistico — può immaginarla, prefigurarla. Nell'opera non potrà manifestarsi che quell'unica dimensione, la prima incontrata nella nostra analisi, per cui l'intelletto raggiunge una *theoria* del fenomeno, intuisce, cioè, *sub specie aeternitatis* il mondo, come manifestazione della Volontà.

II. Dell'insieme di questi motivi, nel loro confondersi e contraddirsi, e in rapporto all'opera wagneriana, potremmo, ora, tentare una sintesi in questa forma: la natura eccezionale, l'Eccezione, che la musica rappresenta consiste non soltanto nel dissolvimento di ogni 'interesse' finito (nella emancipazione della sua lingua da ogni

schema di scopo), non soltanto nel riconoscimento tragico della Volontà come dell'in sé necessario di ogni manifestazione, e nel farsi perfetto analogon del mondo *come Volontà*, ma, infine, nel riconoscimento della necessità del naufragio che il soggetto deve patire nel suo inevitabile tendere al Nulla, nel suo volere la negazione della Volontà, non appena di questa egli abbia raggiunto una piena intuizione. Nella musica la Volontà immediatamente risuona *insieme* all'anelito per la sua negazione e al patimento del naufragio cui tale anelito va continuamente incontro. Nella musica questo destino è riconosciuto e *liberamente* cercato. Il suo canto «vuol morire *realmente* e non soltanto *apparentemente*»<sup>43)</sup>, come muoiono gli individui di ogni specie affinché la specie sopravviva; la sua opera attende questo fine che nessun'opera e nessuna attesa possono dare. Ma nel ricrearle incessantemente, nonostante tutto, consiste la paradossale e antinomica misura della sua libertà.

Che Schopenhauer pensi la tragedia proprio nello spirito della musica e viceversa, lo dimostra il fatto che l'opera su cui egli più diffusamente si intrattiene come esempio dei motivi appena indicati è un'opera musicale — una delle più amate da Wagner stesso — la *Norma* di Bellini<sup>44)</sup>. Catastrofe tragica è l'istante in cui la volontà di vita si rivolge contro se stessa, in cui il culmine della tensione, dello spasimo, del dolore precipita in rinuncia e rassegnazione. Tale catastrofe raramente è apparsa così puramente espressa come nel duetto *Qual cor tradisti*. Il breve silenzio che lo stacca dal momento della confessione di Norma è davvero l'aprirsi di un improvviso abisso, dove ogni volontà di vita svanisce, per lasciar luogo al canto del puro anelito verso quella morte vera, 'contenta' di sé, che il mondo come rappresentazione lascia soltanto sognare.

Viene davvero volando questa voce, che nulla dell'ansia, del tormento, del desiderio bruciante di amore e di vendetta, prima dominanti, faceva presagire. Un lampo improvviso l'ha decisa per sempre dal mondo di prima. Nello stesso intreccio del duetto, ella sta ormai *sola* — segue la linea della sua meditazione, neppure più sfiorata dalle passioni che ancora le si agitano intorno. Tutte ha abbandonato per sempre. Ha concentrato il suo dolore ormai soltanto in nostalgia — di *nulla*. Così soltanto può mostrarsi negazione della Volontà: non 'trionfalmente', non come opera, ma negativamente, come naufragio, come rinuncia e 'liberazione' da ogni finito interesse, come impotenza nei confronti del rinnovarsi instancabile del gioco della manifestazione. Certo che l'*eccezione* — che si dia un improvviso 'frattanto', un vuoto istantaneo, in cui il momentum della vita precipiti — questa eccezione è stata davvero raramente compresa e ascoltata con intensità pari a quella pagina di *Norma*.

Della 'ricerca' di tale eccezione è costellata l'opera di Wagner. In questo — in questo 'soltanto' — egli è autenticamente schopenhaueriano. Ha 'ragione' Nietzsche sul resto — ma si tratta davvero, forse, dei 'resti' di Wagner, del 'wagnerismo' di Wagner, per quanto prepotentemente essi abbiano finito con l'imporsi



*sull'ascolto* del suo lessico più intimo, delle sue musicali 'miniature'<sup>45)</sup>. Anti-schopenhaueriana è, essenzialmente, in Wagner la relazione tra musica e mito, l'idea di un originario *mythein*, o dire mitico, della forma musicale<sup>46)</sup>. La critica adorniana alla gestualità mensurante e all'istrionismo wagneriani<sup>47)</sup> (che riprende tipici motivi della polemica nietzschiana, ma senza l'orecchio di Nietzsche per l'altro Wagner) semplifica riduttivamente quella che è la vera idea conduttrice della concezione wagneriana del dramma musicale: che l'originarietà universale della lingua della musica possa informare di sé ampie strutture mitologiche, dar vita a veri e propri sviluppi narrativi. La forma del Leit-motiv, correttamente intesa, è, a mio avviso, esemplare di questo problema: in essa si tratta, infatti, di re-cordare, di riportare ogni volta al centro dell'attenzione, ciò che costituisce il nucleo originario inalterabile della vicenda, *nel corso* stesso del succedersi degli eventi<sup>48)</sup>. Ma è evidente, invece, come per Schopenhauer la musica sia immagine della possibilità della rottura della successione: mondo compiuto in sé, metafisicamente deciso da ogni decorrere. L'esempio di *Norma* è, ancora una volta, illuminante: la tragedia musicale si concentra nell'istante della decisione di Norma, nella sua improvvisa eppure necessaria metanoia. Schopenhauer concepisce la tragedia come *puro evento*, l'evento della decisione irrevocabile. Nessuna successione, nessuna narrazione, nessun *mythein* la caratterizzano, bensì l'immagine di ciò che spezza ogni intenzione, ogni anelito, ogni desiderio di vita. Questa è la forza del *dran*, del fare tragico, di cui la concezione usuale del dramma, nella sua immanente temporalità, è completo tradimento. È già si è accennato al fatto che l'idea nietzschiana di riportare il dramma al suo etimo (*dran*) e di interpretarlo alla luce di questa sua radice, quest'idea, che costituisce forse il germe più profondo della successiva polemica contro Wagner, è essenzialmente affine alla filosofia schopenhaueriana della musica.

L'insieme delle differenze tra questa filosofia e la concezione wagneriana del dramma si articola, insomma, intorno al problema del rapporto tra dimensione dell'originario e decorrere temporale: a questo problema si riduce la questione del ruolo della parola, della struttura narrativa, dello svolgimento 'teatrale' dell'azione. Gli stessi motivi utopici della 'filosofia' wagneriana (l'amore come redenzione dalla paura; la persistenza di elementi 'umanistici' feuerbachiani) derivano dall'idea della musica come *sintesi* tra azione discorsiva e 'originariamente' umano (qui sta la radice della stessa nozione di Gesamtkunstwerk), idea, in quanto tale, *opposta* alla concezione schopenhaueriana della musica come «del tutto separata» dalla struttura del tempo dominante nelle altre arti<sup>49)</sup>. In esse domina necessariamente anelito, intenzione, nostalgia — nella musica, invece, il mondo mostra sé, nel suo in sé. Eppure, Wagner si separa da Schopenhauer *sulla base* dei problemi e delle aporie che in Schopenhauer si sono evidenziati — è vero non solo che il rapporto con Schopenhauer è essenziale per la comprensione di Wagner, ma anche che proprio quei punti

sui quali Wagner appare agli antipodi di Schopenhauer permettono di interpretare più profondamente la filosofia musicale di quest'ultimo. Nella misura in cui la redenzione dalla Volontà, l'Heilsordnung, che la stessa musica sembrava indicare, si manifestano come irrisolvibili antinomie, inevitabilmente si riafferma l'ordine dell'espressione e della rappresentazione. Se l'anelito per la Verneigung è destinato a naufragare in se stesso, e se la completa libertà dalla Volontà non appare concepibile se non in una dimensione *altra* rispetto a quella di *ogni* opera, *nell'opera* non potrà che risuonare la *rappresentazione* del fallimento della Verneigung. Non si tratta soltanto dell'impossibilità della riconciliazione tra immanenza e trascendenza, e dunque della sconfitta degli eroi dell'immanenza dell'assoluto, da Siegfried a Tristan<sup>50)</sup>, ma del riconoscimento che *ogni* forma di vita è un *pensum* che ci opprime, cui non possiamo definitivamente, perfettamente *morire*: trascorrono segni, ombre, tracce, che incessantemente rinnovano il proprio gioco nel momento stesso in cui anelano al «paradiso perduto» del non-essere. Allora, la 'storia' wagneriana rappresenta l'insuperabilità dell'antinomia insita nell'«anders wollen» schopenhaueriano, rappresenta il necessario fallimento della nostalgia schopenhaueriana verso l'auto-soppressione della Volontà, nostalgia cui una musica senza parole prestava o doveva prestare il suo canto. Allora, il dramma wagneriano può esser letto non tanto come 'reazione' alla *pura* musica di Schopenhauer, ma piuttosto *spiegazione* delle aporie che ne costituiscono la trama stessa. Il Wagner davvero 'schopenhaueriano' è il Wagner che mostra nel suo dramma musicale non nuove utopie di redenzione, ma all'opposto, il fallimento dell'Heilsordnung invano perseguita dal *sistema* del filosofo.

I movimenti di due ordini di 'voci' si contraddicono e richiamano continuamente nell'opera wagneriana. Il primo ripete nella varietà delle sue forme il conatus all'«esistere, la spinta e la sete al Dasein, che domina l'intera natura, ma perviene nell'uomo alla sua più completa obiettivazione. Il secondo prova e riprova l'«interiore via» della Verneigung, o, meglio, tenta di approfondirla fino a quella *crisi* che vorrebbe aprire all'a-intenzionale attesa del nulla, a volere il non-volere. I due movimenti permangono metafisicamente opposti, eppure si mostrano indistricabilmente intrecciati nello sviluppo dell'opera. Il dramma wagneriano deriva essenzialmente da tale rapporto, dall'intensità della distanza e della tensione tra queste due 'voci', che spesso si co-appartengono all'interno della stessa persona. La disperazione cui riesce il primo movimento genera il secondo, e il naufragio di quest'ultimo rinnova l'immagine della necessità del primo. La nostalgia di Nulla che domina la dimensione della Verneigung fa naufragio contro gli assalti della volontà di potere, di esistere, di ex-primere. Il riconoscimento tragico dell'in sé di ogni manifestazione ridà voce a quella nostalgia, ne *vuole* di nuovo il fallimento. La comprensione di questo, per così dire, 'cerchio tragico', permette una lettura dell'esito dell'*Anello*

non zavorrata di profetismi umanistici o di superomistici miti. È vero che la fine del tempo degli dèi, la pace eterna che ad esso decreta l'incendio che Brunilde vi appicca, lungi dal promettere il Nulla schopenhaueriano, segna l'inizio del mondo dell'uomo, troppo umano — ma noi già sappiamo che questa è condanna, e che l'uomo, in quanto più completa oggettivazione della volontà, rappresenta la più bisognosa e misera delle creature. Noi sappiamo, altresì, che già è comparsa, potente, la nostalgia di Nulla che necessariamente animerà tale creatura. Non si tratta, quindi, di una 'vittoria' sul dio, di un 'barbaro', trionfale 'dio è morto', ma esattamente l'opposto: della consumazione di una delle forme in cui eternamente ritorna il naufragio dell'anelito della Verneigung, insieme alla catastrofe di uno degli infiniti mondi che instancabile la Volontà produce.

Sigfrido partecipa del rogo del Walhalla; la più perfetta e 'felice' espressione della volontà di vita è manifestazione destinata a bruciare insieme a chi ne temeva la potenza. Sigfrido è la voce del primo dei due movimenti che abbiamo ricordato: egli è il «wonniges Kind» immerso nel narcisistico incanto della sua luce vittoriosa; egli è colui che risveglia («Du Wecker des Lebens»); egli è solo presenza e manifestazione. Ma il suo 'principio' è fin dall'inizio contraddetto (in quel gioco di distanza che è necessario, tragico appartenersi) dal limpido sguardo di Brunilde. Ella non può sottrarsi al «siegendes Licht» dell'eroe, ma lo riconosce: prima di dover cedere (*furente*) all'impeto della volontà di vita, risuona dei motivi della pace e del sonno, risuona del lamento di quel *Ferne*, di quella lontananza, che i sensi di Sigfrido non possono cogliere. La nostalgia del sonno<sup>51)</sup> da cui è stata svegliata, della sua inaccessibile lontananza risuonano in uno con la necessità di amare, di seguire l'immagine, la rappresentazione che la Volontà le ha ricreato di fronte. Lacerante contrasto: la *violenza* della luce squarcia questa nostalgia della donna — eppure la donna ricorda alla forza che le ha spezzato il sonno, che essa nulla sa del *Ferne*, dell'oblio della lontananza, e che lì precipiterà alla fine il suo impulso, il suo tempo incalzante. Deve svegliarsi, ora, deve seguire l'eroe che non sa nulla, l'eroe che fissa lo sguardo sulla sua angoscia e sulla sua vergogna («Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach!- O Siegfried! Siegfried! Sieh' meine Angst!»), che la tocca, la stritola, la *vuole* (nient'affatto, dunque, un parvulus evangelico, o gioachimita, come Parsifal!) — ma sa anche di accompagnarla a rovina, «zügrunde», e che la Nacht der Vernichtung abbraccerà l'antico mondo degli dèi insieme al nuovo 'ordine', così vicino e 'sensibile', che Sigfrido rappresenta. In un unico canto, all'Heil der Sonne dell'eroe, al suo saluto alla vita, alla luce, alla veglia, fa eco il crepuscolo e la notte di Brunilde. Mai 'duetto' ha costretto insieme più opposti principi.

Anche Wotan è volontà di vita, ma ormai giunta al suo ultimo giorno, consapevole e *stanca*. (Solo Kundry tra le grandi figure tragiche di Wagner apparirà altrettanto *stanca*: «Ich bin müde»). Nuove rappresentazioni dovranno sorgere e inabis-

sarsi. Egli gioca ormai un gioco disperato, non per questo meno inesorabile. Ma il suo canto ha il pathos della theoria tragica che Sigfrido ignora; non può rinunciare a quella insana mania di sopravvivere, di durare, ma ne riconosce l'insania ed è come se la maledicesse. Una nostalgia di annullamento, che tutti i suoi atti debbono contrastare, ne trasfigura il canto in lamento, in addio. Sigfrido è solo 'cronologicamente' dopo Wotan; in realtà, Wotan è infinitamente più prossimo dell' 'innocente' eroe alla conoscenza e alla rinuncia. Prova ulteriore che il 'tempo' wagneriano non è affatto sistemabile in drammatica lineare-progressiva, in successiva, incalzante catena di eventi<sup>52)</sup>, ma si concentra, o tende sempre a concentrarsi, in quel 'cerchio tragico', che si è prima indicato. Debole è il sonno con cui il tramontante dio custodisce la figlia prediletta, quasi fatto più che a difendere dalla vittoriosa luce, ad attirarla; altrettanto impotente della sua volontà a sopravvivere è la sua nostalgia per il sonno e la morte. Ma l'«eterno infelice» sa che il suo tempo si chiude, e nella rinuncia del suo addio si esprime una misura di dolore e di pietas che è assente nell'impazienza dell'eroe. Se — come il Silesius diceva — è la nostra impazienza a creare il tempo, di ciò Wotan è già lucida, disperata testimonianza, è *martire*; Sigfrido, invece, l'annuncio 'trionfale'. Manca nell'*Anello* la giornata in cui gli uomini pervengano, finalmente, al disincanto di Wotan; essi qui si agitano senza scampo nel mondo come rappresentazione. Ma nel *Tristan* la voce della Verneigung schopenhaueriana e del suo naufragio raggiunge — nell'uomo solo, spezzando ogni struttura mitologica, narrativa, 'drammatica' — la sua espressione più alta, in qualche modo definitiva: è attraverso questo canto che essa diviene non semplicemente 'impresa' di un periodo — tra pessimismo e Realpolitik, come intitolò Mittner —, ma simbolo delle antinomie dell'epoca, della *metafisica miseria* di questa epoca.

«Supremo potenziamento musicale degli *Hymnen an die Nacht* di Novalis, ma anche delle 'aubades' provenzali»<sup>53)</sup>, la seconda scena del secondo Atto del *Tristan* lo è anche, a mio avviso, della più alta Kultur schopenhaueriana: di quel Schopenhauer capace di rivolgersi al cuore stesso del proprio pessimismo per ascoltarlo con una pietas che non consola. Senza nessun'enfasi, attraverso un continuo e sommoso ritorno dello stesso tema in sempre diverse configurazioni, che via via dissolvono ogni 'riva' tonale, più che un inno, una *meditazione* della notte, un inabissarsi del pensiero nel tema della notte si intreccia tra gli amanti che ad essa si sono consacrati. Non si tratta del motivo amore-morte, semplicemente, nella sua già vista accezione romantica, ma bensì dell'amore come di un pensiero che rende grazie alla notte, un denken-danken dedicato al suo Wunderreich. Proprio l'amore — che Sigfrido esalterà nel suo 'ovvio' legame alla gioia del giorno — qui apre gli occhi sulla dira cupidò. L'Amore, apparentemente supremo organo della volontà alla vita, qui si rivolge contro il proprio stesso principio e si esprime come disperata volontà di non-volere, di mai più destarsi, di inabissarsi «durch des Todes Tor» dove nessuna ingannevole

luce possa raggiungerci e maledirci. Il canto di Tristan e Isolde insegue questa fine della rappresentazione, dell'immagine, vibra di un'assoluta lontananza, eppure ogni nota risuona pura, singola e irripetibile - «Unbebürftig des Lichts» (Novalis) essi sanno guardare, anzi: *durchschaun*, quel *Ferne*, quella *Tiefe* che è preclusa al *Tagesknecht*, a Sigfrido stesso. È necessario ascoltare queste voci pure da ogni elemento semplicemente evocativo o patetico-sentimentale; è necessario, invece, insistere sull'acutezza dello sguardo che proprio nella notte, nella volontà che il suo sonno duri eternamente, ora si apre. Determinata nella sua disperazione, concentrata inconsolabilmente in essa, è la voce di questa paradossale volontà. Nessuna confusione, nessun anelito verso indistinte origini, ma *conoscenza*: che folli sono gli uomini che rinnegano la notte, che non conoscono sonno, che credono soltanto alle rappresentazioni del giorno. È la loro impazienza a ricreare sempre la ruota di Iffione del tempo <sup>54</sup>.

Che assolutamente determinate siano queste figure lo dice, al di là di ogni dubbio, il fatto che esse già cantano *dal* regno della notte. Tristan è *morto* dal momento in cui ha bevuto ciò che *sapeva* essere veleno. Isotta e Tristano, da quel momento, non hanno reale presenza, oscillano nella terra di nessuno che separa-intreccia morte e vita, nelle più basse regioni della morte, diremmo con Kafka. Da lì provengono le loro parole; e perciò esse sono «unendlicher Geheimnisse/ Schweigender Bote», autentici annunci — nella forma del silenzio <sup>55</sup>: che il tramonto soltanto, che il «Vergessen» costituiscono l'unica concepibile Erlösung — contro-movimento radicale rispetto al principio-Sigfrido. Eppure, queste dimensioni mai unite rimangono tuttavia indivisibili: Sigfrido è l'eroica volontà di potenza 'incantata' nel gioco inesausto delle rappresentazioni; lui sempre desto Narciso, lui che solo i sensi 'reali' convincono, è facile preda di ogni inganno e trapassa in sogno lungo tutto il *Crepuscolo* — Tristan, matura volontà di notte e di oblio, è il naufragio della *Verneigung*, il riconoscimento che morte 'contenta' non esiste per l'uomo, che a lui è concessa soltanto quella notte che «bald entweicht», che sempre, nel mondo come volontà o rappresentazione, il giorno deve tornare, che qui giorno e notte rimangono inseparabili opposti. Tristan è il disincanto di Schopenhauer sul proprio stesso anelito: *un mondo* vogliono essere, Tristan e Isolde, nella loro *musica*, un mondo affatto disciolto da quello che li ha fin qui ingannati e tormentati, ma non solo esso non dura che *una* notte, non solo esso è ancora, perciò, incanto, ma non può che essere immagine della stessa Volontà: ancora desiderio, ancora nostalgia — nostalgia di quella morte *perfetta* impossibile alla creatura. Ad essa ad-tendono invano, necessariamente invano: poiché inconcepibile rimane volere il non-volere.

A conclusione del *Crepuscolo*, intorno al Trauermarsch, si annuncia l'inseparabilità tragica di queste opposizioni. *Nella morte*, il canto di Sigfrido si trasfigura improvvisamente, risuonando di tutti i motivi che invano, nella precedente giornata,

gli aveva ricordato Brunilde. In quell'istante, Sigfrido ascolta finalmente il «*süsses Vergehen*», contro il cui magico cerchio aveva, da solare eroe, lottato. Precisamente qui, sulla nostalgia di Nulla, doveva naufragare la volontà di vita e di potenza, il suo incanto. Quest'ultima voce è 'raccolta' da Tristan, da essa ha inizio il *Tristan*: dalla notte che per un unico istante è balenata allo sguardo di Sigfrido. Tristan si rivolge al senso di quella morte, la fa *sua*, da essa nasce la sua voce; egli cerca di recarla a perfetto compimento attraverso l'amore, ma un amore non solo puro da ogni volontà di possesso, da ogni impeto risvegliante e acquisitivo, bensì consapevolmente opposto a tutto ciò: un amore che muore alla volontà di vita, l'amore di chi ha fatto *sua* la morte del giovane eroe. Tristan è l'atemporale vicenda di chi, *già morto*, tenta l'impossibile di una morte perfetta, di una morte altrettanto compiuta del mondo della volontà, di una morte che sia mondo, e perciò capace davvero di far svanire quello comune dei 'desti'. Il naufragio di questo amore (e dunque, ancora, attendere, desiderare, abbisognare) di trasformarsi in un mondo totalmente altro rispetto a quello che è volontà e rappresentazione, obbliga a riconoscere la necessità dello stesso canto di Sigfrido, cioè, letteralmente, il non poter venire mai meno di quest'ultimo. Una dialettica tragica stringe in nodi indissolubili queste differenze; e l'ossessivo uso wagneriano dei Leit-motive va inteso alla sua luce: lungi dal funzionare come segnali-indici caratterizzanti questo o quel momento, questa o quella presenza come si trattasse di 'maschere', essi trasformano incessantemente l'un principio nel suo opposto; spazzano, dislocano, attraverso l'irrompere di involontarie memorie, prefigurazioni, improvvise rotture del contesto che, in quel punto, si sarebbe 'previsto', le singole figure, determinandone una continua, *interiore* drammatica. Ogni voce vibra delle altre, è con-testa alle altre, con cui sta in quella tragica dialettica; si staglia sul loro sfondo, si trasfigura in esse, e viceversa.

Come questa matura nostalgia di auto-soppressione del volere abbia potuto essere presa per teatrale sensualità; o come il nodo che stringe gli 'indivisibili mai uniti', Brunilde e Sigfrido e Tristan e Isolde e Wotan, abbia potuto essere ignorato al punto di dar vita per ognuna di tali figure a vignette allegoriche e stereotipe maschere; come il tempo, che tragicamente li collega e separa di continuo, possa essere 'linearizzato' secondo univoci sensi: dagli dèi all'Uomo, o dalla vita a un semplice, indeterminato, sentimentale annullamento — tutto ciò non rappresenta forse che uno dei tanti delitti della diurna 'logica' che equipara sapere a vedere e a toccare, e che tutto ignora della forza e delle possibilità dell'ascolto. Wagner mette alla prova la possibile musica di quella *Ausnahme*, che Schopenhauer aveva evocato — e 'supera' il filosofo nell'intenderne il necessario naufragio. La durezza e nettezza di questo riconoscimento rende evanescente, secondario ogni altro motivo, dalle 'grandi' strutture mitologico-narrative alle teatrali gestualità. Certo, la concezione complessiva del dramma musicale presenta, in Wagner, come si è già ricordato, motivi del tutto

estranei a quel puro *dran* atemporale e a-discorsivo, che costituisce l'autentica utopia della filosofia schopenhaueriana della musica (e che ne farà un riferimento privilegiato dell'avanguardia musicale contemporanea). Vi sono, certo, pagine di *Musica dell'avvenire* che si potrebbero leggere come manifesti anti-schopenhaueriani: l'«incomparabile effetto di combinazioni musicali drammatiche nel momento stesso della rappresentazione»<sup>56)</sup>; il fascino del Grand Opèra; il destino della musica tedesca verso il dramma musicale; la 'superiore' unità di Wort e Ton. Più in generale, rimane nient'affatto chiara in Wagner la distinzione schopenhaueriana fondamentale tra musica, in quanto analogon del mondo come Volontà, e le altre arti, in quanto immagine-rappresentazione delle idee<sup>57)</sup>.

Epperò, non solo sarebbe del tutto fuorviante usare direttamente gli scritti di Wagner per spiegarne la musica, è anche altrettanto erroneo astrarre quei passi dal loro contesto. Il Wagner del *Tristan* è ben presente anche nelle sue opere teoriche, almeno a partire da *Musica dell'avvenire*. In questo saggio e nel *Beethoven* si chiarisce, intanto, la forma del rapporto tra Wort e Ton, essenziale nella composizione del *Tristan*: non di semplice 'sintesi' si tratta, ma del riconoscimento dell''innata' disposizione *al-canto* della stessa parola. La parola va interpretata secondo una sua 'anima' musicale che ne discioglie i sensi ereditati, la rigidità tradizionale, e la trasfigura, in quanto tale, nella musica. La parola *desidera* questa 'dissoluzione' del proprio «um der Dinge willen»; è musicale nella sua intenzione più intima; nella composizione musicale è se stessa che ritrova, non l'accordo con un'*altra* dimensione — ritrova la propria 'libertà' o il proprio continuo eccedere ogni sistemazione meramente discorsiva, ogni schema funzionale di scopo, ogni 'utile'. Così nel *Tristan* «non vi è più nessuna ripetizione di parole, ma tutta l'estensione della melodia è già predisposta nel tessuto delle parole e dei versi, la melodia è già costruita poeticamente»<sup>58)</sup>. Questa concezione del rapporto tra musica e parola, che supera nettamente ogni forma di accordo statico, tra ambiti rigidamente in sé determinati, non potrebbe non avere decisive conseguenze anche sul piano di quelle «azioni musicali», per le quali Wagner non sa trovare un nome adeguato («che ora ho intenzione di offrire senza nome ai miei amici») <sup>59)</sup>.

Centro del loro *dramma* non sarà alcun evento visibile, più in generale: non sarà affatto il render-visibili idee musicali (come anche Wagner ancora si esprime), ma quella tensione inesausta, quella nostalgia impossibile da soddisfare compiutamente che muove la parola alla musica, perfetto analogon dell'anelito all'auto-dissoluzione del volere. E questo *dramma* si ascolta puramente, non si vede, non deve trovarsi implicato «nell'illusione dei fenomeni»<sup>60)</sup>. «Solo il Tristano sarà interessante per lei, ma: giù gli occhiali! Nient'altro che l'orchestra Ella deve sentire»<sup>61)</sup>.

La «parte ideale» dell'azione passa «tutta all'orchestra»<sup>62)</sup>; ma come dovrà agire quella melodia «uferlos», equipotente in tutte le direzioni, infinitamente variata,

eppure definita in ognuna delle sue configurazioni, che l'ascoltatore, non più distratto dal 'visibile', finalmente avverte? Come potrà tale melodia non riprodurre effetti mimetici, non risolversi in una sorta di naturalismo dell'anima? Soltanto se essa saprà suscitare la più viva *attenzione* alla percezione dello stesso *silenzio*; soltanto se essa saprà risuonare non come l'abolizione del silenzio, ma il suo annuncio, il suo «eloquente» farsi percepibile<sup>63</sup>. Man mano che cresce nell'ascoltatore la *forza* dell'ascolto, ed egli è sempre più in grado di avvertire distintamente le diverse voci, le minime variazioni, i segreti rapporti che le collegano e separano — cresce in lui anche quella «superiore» attenzione al silenzio da cui provengono e in cui tramontano, anzi: al silenzio di cui è intessuta ogni loro fibra. È soltanto all'affermarsi di questa tendenza che ogni rischio mimetico-rappresentativo può dirsi eliminato. Ma questo è anche il punto in cui più forte è il ripensamento della filosofia schopenhaueriana della musica, secondo le sue istanze più radicali, oltre le stesse incertezze e contraddizioni bene evidenti, come abbiamo visto, nel filosofo. Così sarà ascoltato il *Tristan* da Mahler a Webern: secondo la sua profonda trama di indugi, rotture del continuo, memorie e *silenzi*, secondo il suo impossibile anelito per il Silenzio e la tragica necessità — paradossale, antinomica — di renderlo percepibile-ascoltabile. Tra queste due 'rive' ha luogo l'autentico dramma.

1) In particolare, C. Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, trad. it. Fiesole 1983, e, dello stesso autore, *I drammi musicali di Richard Wagner*, trad. it. Venezia 1984.

2) L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Tomo primo, *Dal Biedermeier al fine secolo*, Torino 1971, pp. 652-705.

3) Per affrontare il problema disponiamo ora di un'agile e intelligente "guida": *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, antologia a cura di G. Guanti, Torino 1981.

4) D'altronde, l'estraneità sostanziale di Schopenhauer rispetto alla cultura romantica (in tutti i suoi diversi aspetti) è ben documentata; e ciò vale anche per la musica romantica tedesca (con l'eccezione di Beethoven). Cfr. F. Serpa, *Introduzione a A. Schopenhauer, Scritti sulla musica e le arti*, Fiesole 1981, p. XXXI; A. Schopenhauer, *Colloqui*, a cura di A. Verrecchia, Milano 1982, pp. 208-209. Tempestosissimo anche l'incontro personale con Tieck: cfr. *Colloqui*, cit., p. 78.

5) Il termine neo-platonico sembra appropriato, sia perché nel Romantico giunge in effetti a compimento quella tradizione dell'estetica occidentale come mimesis dell'idea (tradizione che E. Panefsky analizzò nel suo "classico", *Idea*, trad. it. Firenze 1952), sia perché motivi neo-platonici sono disseminati ovunque nell'opera maggiore di Schopenhauer, e in particolare nel Libro III, dedicato appunto all'oggetto dell'arte.

6) A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Verstellung*, Zürcher Ausgabe in zehn Bände, Zürich 1977, Band I, p. 263.

7) Ivi, p. 322.

8) Ibidem.

9) Non sarebbe del tutto infondato, a tale proposito, istituire un raffronto con l'analisi musicale hanslickiana, così filosoficamente opposta a quella di Schopenhauer. Cfr. F. Serpa, *op.cit.*, p. XXIX.

10) Questo movimento al "centro" immanente che la musica persegue, in Schopenhauer, è stato del tutto frainteso da Nietzsche, che, nella sua critica a Wagner, coinvolge l'antico "educatore" nelle sue ac-



cuse onnivore di ascetismo misticheggiante.

11) A. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 324.

12) *Ibidem*.

13) Davvero stupefacente è la "sin-patia" di *questo* Schopenhauer con la tradizione classica dell'estetica indù, per la quale l'essenza della parola poetica non consiste mai nel suo "senso" né è sottoposta al tempo quotidiano nella sua "tridimensionalità", in quanto essa stessa, in sé, perfetto analogon del Mondo nei moventi fondamentali che lo animano.

14) A. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 323.

15) Non è possibile pertanto intendere la musica mimeticamente; in quanto "immagine" diretta della Volontà, essa *non* può venire concepita come "immagine" - ma come mondo, o analogon del Mondo. È questo passaggio, nella sua costitutiva paradossalità, che sfugge a G. Morpurgo Tagliabue nel suo *Nietzsche contro Wagner*, Pordenone 1984, pp. 39-40.

16) Come Colli sapeva bene (cfr. *La ragione errabonda*, Milano 1982, p. 154), la visione di Schopenhauer rimase *tutta la vita* dinanzi agli occhi di Nietzsche. È vero che criticando Wagner Nietzsche credeva di "coinvolgere" anche Schopenhauer; egli li vede accomunati nel perseguimento di un'etica del Mitleid, dell'eleos (cfr. G. Morpurgo Tagliabue, *op. cit.*, p. 18 sgg.). Ma si tratta, sostanzialmente, di una riduzione dei motivi mistici e nirvanici di Schopenhauer (ben presenti, come vedremo, anche in Wagner) a un certo, ben delimitato, ascetismo cristiano.

17) A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, B.X, pp. 472-473.

18) *Ivi*, p. 475.

19) *Ibidem*.

20) *Ivi*, p. 477.

21) *Ivi*, p. 478. «Rossini ha spinto questo all'estremo e si è addirittura fatto beffe della parola», *Colloqui*, *op. cit.*, pp. 210-211.

22) A. Schopenhauer, *Die Welt*, cit., B.III, p. 228.

23) *Ivi*, p. 229.

24) *Ivi*, p. 228.

25) *Ivi*, p. 419.

26) A. Schopenhauer, *Die Welt*, B. II, p. 492.

27) *Ivi*, p. 507.

28) *Ivi*, p. 508.

29) La sottomissione della conoscenza alla volontà può mancare solo negli uomini e «solo in via d'eccezione» (*Die Welt*, B.I, p. 231).

30) A. Schopenhauer, *Die Welt*, B.I, p. 231 sgg.

31) La trattazione più ampia del problema del Genio si trova nel Cap. 31 delle *Ergänzungen* (B.IV, p. 445 sgg.). Schopenhauer radicalizza in senso mistico-contemplativo il "disinteresse" schilleriano. L'*Edelmut* schopenhaueriano dell'intelligenza, "libero" dallo spiare e scrutare («spähen») dell'uomo comune, questo «Fabrikwaare der Natur», ritorna, pressoché negli identici termini, in certi luoghi di Heidegger, a proposito della contrapposizione tra «rechnende Denken», pensiero calcolante, e Besinnungsmeditatione.

32) A. Schopenhauer, *Die Welt*, B.IV, p. 454.

33) A. Schopenhauer, *Die Welt*, B.I, p. 232.

34) Tanto è vero che il Genio - il cui Edelmut dovrebbe preservarlo da ogni impazienza progettante - viene immediatamente dopo avvicinato alla «pazzia», per la straordinaria sensibilità del suo *Nervenleben* (B.IV, p. 461), mentre, all'opposto, per Eckhart l'uomo nobile si trasforma, nell'oblio di ogni cosa, in un *parvulus* di Dio. Il districarsi dal regno dei motivi finisce con l'apparire estrema tensione e fatica, tormento per eccellenza dello schema di scopo! (Da notare, in queste pagine, l'evidente ascendenza schopenhaueriana di temi che saranno tanto diffusi in certe correnti estetiche e sociologiche del Novecento, da Simmel a Benjamin).

35) Cfr. l'intero Cap. 48 delle *Ergänzungen*.

- 36 ) A. Schopenhauer, *Die Welt*, B.IV, p. 562.
- 37 ) Ivi, p. 547.
- 38 ) Ivi, p. 709.
- 39 ) Ivi, p. 546.
- 40 ) Ivi, pp. 751-752. Come non ricordare l'immagine di quell'attento e tormentato lettore di Schopenhauer, che sarà Wittgenstein: «la mia tendenza (...) è stata di avventarsi contro i limiti del linguaggio. Quest'avventarsi contro le pareti della nostra gabbia è perfettamente, assolutamente disperato» (*Lezioni e conversazioni*, trad.it. Milano 1967, p. 18).
- 41 ) M. Heidegger, *Gelassenheit*, trad. it. *L'abbandono*, Genova 1983, p. 55.
- 42 ) A. Schopenhauer, *Die Welt*, B.II, p. 499.
- 43 ) A. Schopenhauer, *Die Welt*, B.IV, p. 596.
- 44 ) Ivi, p. 513.
- 45 ) F.Nietzsche, *Il caso Wagner*, trad. it. in *Opere*, vol. VI, t. 3 Milano 1970, pp. 23-24. Cfr. M. Bortolotto, *Altra Aurora*, in F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, Milano 1979. È proprio secondo queste preziose indicazioni nietzschiane, che anche Mittner ascolta Wagner (*op.cit.*, p. 653). Bisogna aggiungere che l'"orecchio" di Nietzsche giunse, alla fine, anche ad intendere l'opera più "odiata": il *Parsifal* in una lettera a Gast del 21 gennaio 1887: «cose di questo genere si trovano solo in Dante, non altrove».
- 46 ) Su questo aspetto ha insistito particolarmente Th. Mann nel suo immeritatamente celebre, *Leiden und Grösse Richard Wagners* (trad. it. in Th. Mann, *Nobiltà dello spirito*, Milano 1956). Sulla cultura musicale manniana, cfr. P. Isotta, *Il ventriloquo di Dio*, Milano 1983.
- 47 ) Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, trad. it. in *Wagner Mahler. Due studi*, Torino 1966, p. 47.
- 48 ) C. Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, cit., p. 78 (dove si critica l'interpretazione adorniana del Leit-motiv).
- 49 ) È interessante osservare a questo proposito, che Schopenhauer stimava Wagner come poeta, mentre si interessò poco o nulla del Wagner compositore: «quell'uomo è un poeta, non un musicista» (*Colloqui*, op. cit., p. 199). Anche Nietzsche tentò, poi, di "ridurre" Wagner alla sua dimensione letteraria.
- 50 ) L. Mittner, *op. cit.*, pp. 676-677.
- 51 ) Sul rapporto che collega il mondo del sogno a quello della fantasia e del Genio, Schopenhauer ha scritto uno dei saggi centrali dei *Parerga (Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt)* B.VII, p. 247 sgg.). S. Barbera e G. Campioni, *Il genio tiranno*, Milano 1983, hanno giustamente posto in luce l'importanza di questo motivo per Wagner.
- 52 ) G.Locchi, *Wagner Nietzsche e il mite sovrumanista*, Roma 1982, lo ha messo bene in evidenza; ad ogni istante, in Wagner, fine ed inizio risuonano insieme. Il presente è il centro di una sfera la cui superficie è formata da passato e futuro. Realizzare questa simultaneità nell'istante delle diverse dimensioni del tempo costituisce l'autentica "filosofia" del Leit-motiv.
- 53 ) L. Mittner, *op. cit.*, p. 692.
- 54 ) Ancora più esplicito il tema nei *Wesendonk Lieder*: «Genug des Werdens, lass mich sein!(...) Ende des Wollens ew'ger Tag!». In questi Lieder e nel *Tristan* ritroviamo davvero il segno della più alta e sofferta fedeltà del pensiero musicale wagneriano alla epifilosofia di Schopenhauer.
- 55 ) «Des Schweigens Herrin» è, per Tristano, Isotta.
- 56 ) R. Wagner, *Musica dell'avvenire*, (1860), trad. it. in R.Wagner, *Ricordi, battaglie, visioni*, Napoli 1955, p. 354.
- 57 ) Ancora nel *Beethoven* (1870), la confusione è presente (cfr. R. Wagner, *Beethoven*, trad. it. in *Ricordi*, op. cit., p. 230; p. 236; p. 271). Sull'importanza di questo scritto wagneriano, cfr. S. Barbera e G. Campioni, *op.cit.*, p. 59 sgg.
- 58 ) R. Wagner, *Musica dell'avvenire*, op. cit., pp. 381-382.
- 59 ) R. Wagner, *Della locuzione Musikdrama*, (1872), trad. it. in *Ricordi*, op. cit., p. 430.
- 60 ) R. Wagner, *Beethoven*, op. cit., p. 245.

- <sup>61</sup>) Wagner a Nietzsche, 25 giugno 1872, trad. it. in *Carteggio Wagner-Nietzsche*, Torino 1959, p. 76.
- <sup>62</sup>) R. Wagner, *Musica dell'avvenire*, op. cit., p. 389.
- <sup>63</sup>) Ivi, pp. 388-390.

ANNA MARIA CARPI

## IL SUCCESSO DEI MIEI PASSI

«Ach, ich trage mein Herz mit mir herum wie ein nördliches Land den Keim einer Südfrucht. Es treibt und treibt, und es kann nicht reifen»<sup>1)</sup> scrive Kleist alla Werdeck dal soggiorno parigino. Quando una maturazione, nonostante tutto, avverrà, non sarà, come sappiamo dal *Prinz von Homburg* e dalle ultime lettere prima del suicidio sul Wannsee, null'altro che una conversione alla morte<sup>2)</sup>, e perciò questa dolente esclamazione del 1801, accompagnata dal tipico *ach*, suona come una precoce diagnosi del proprio male. Diagnosi che, nel contrasto nord e sud, gemma e frutto impossibile, coincide col tanto deprecato giudizio di Goethe, il quale scorge in Kleist una "nordica" asprezza e un talento che "non mantiene ciò che ha promesso"<sup>3)</sup>. Mentre per gli amici e coetanei romantici Kleist uomo e scrittore resta un ammirabilissimo diverso, un enigma che suscita tenerezza ma spesso anche irritazione, è il vecchio Wieland a riporre in lui la più incondizionata speranza<sup>4)</sup> ed è Goethe, che non lo ama ma che certo lo comprende, a fare, muovendo dall'*Amphitryon*, l'osservazione fondamentale che Kleist è non un drammatico ma un dialettico e che non è capace di "svolgere" (*entfalten*), «davanti ai nostri occhi e ai nostri sensi», un'azione in progresso, bensì unicamente di "svelare" (*enthüllen*) un'azione già avvenuta<sup>5)</sup>. Vero, perché il personaggio kleistiano perlopiù si presenta con un attributo unico e costante e se sviluppo c'è, di tale costante, è solo una degenerazione o un trascendimento. Poi, contro questa fissità, c'è l'autoprodursi del personaggio non dal suo agire ma da ciò che via via afferma o nega o tace sul proprio sé.

È una vera nemesi per un uomo come Kleist che giusto dell'artificio aveva un sacro orrore che l'im maturità del talento abbia di solito a tradirsi con qualcosa d'innaturale e di artificioso. E a questa artificiosità i contemporanei reagivano male<sup>6)</sup>, perché giudicavano, e non ottusamente, di drammi e racconti, cioè del Kleist che inventa e costruisce, cioè delle "opere" vere e proprie, e non avevano davanti l'epistolario e non facevano gran caso degli scritti minori, dove Kleist si autospiega e com-

menta. Ma il bello di Kleist non sono le opere bensì Kleist stesso. Ed egli lo sa, oscuramente, quando afferma:

«Denn die Erscheinung, die am meisten bei der Betrachtung eines Kunstwerkes rührt, ist, so dünkt mich, nicht das Werk selbst, sondern die Eigentümlichkeiten des Geistes, der es hervorbrachte, und der sich in unbewusster Freiheit und Lieblichkeit darin entfaltet»<sup>7)</sup>.

Qualcosa del genere aveva inteso anche C.F. Peguilhen, l'amico degli ultimi tempi, non scrittore e non critico, bensì consigliere militare, un uomo comune che, avuta la ventura di conoscere da vicino un genio, di questo genio in vita e in morte doveva poi farsì un mito.

Con un'immagine sorprendente, parlando di *Käthchen von Heilbronn*, egli definisce l'essere di Kleist una «nur in einzelnen Momenten aufglühende tiefe Verschlossenheit»<sup>8)</sup>, un profondo ermeticamente chiuso che s'incendia solo in singoli momenti. Questa è Käthchen e questo è Kleist, dice Peguilhen, e chi non conosce l'autore deve prendere questa Käthchen per un essere insignificante che non è in chiaro con se stesso. È l'intuizione che, nel caso di Kleist, l'autore va accluso alla sua opera come indispensabile commento. E il commento sono appunto i saggi e le considerazioni scritti tra il 1808 e il 1811 per il "Phöbus" e i "Berliner Abendblätter" e l'epistolario; l'epistolario che è anche la negazione di quel voto del silenzio che pronunciano gli ironici, non bisognosi di complici e confidenti, voto del silenzio che è forse il punto di partenza di un talento che arriva poi a realizzare appieno il suo linguaggio - in opere. Saggi e lettere sono come il momento della non realizzazione, della libertà totale. «Die Wahrheit ist, dass ich das, was ich mir vorstelle, schön finde, nicht was ich leiste»<sup>9)</sup>.

La formazione di Kleist non è quella tipica del letterato del tempo; scarsissimo il suo interesse per le teorie letterarie, transitorio quello per la filosofia, più tenace, invece, e decisivo per il suo immaginario, quello per la scienza che, paradossalmente, è il retaggio della sua deprecata e interrotta carriera di ufficiale e funzionario amministrativo. Il rapporto con la musa per un quasi autodidatta è certo difficile, e ha buon gioco Fouqué quando — con l'aggressività che serpeggia nei giudizi dei romantici su Kleist, anche quando positivi — in un tardo articolo del 1821 osserva che Kleist ha compiuto splendidi voli, ma che «quest'uomo, peraltro così energico, di fronte alla sua musa era una tenera Semele, ed essa per lui un Giove fiammeggiante»<sup>10)</sup>. Quel che segue, nell'articolo, segnala una volta di più la differenza fra Kleist e Fouqué e gli altri romantici, nonostante i temporanei sodalizi e la cura di Tieck per gli scritti dello scomparso: «Né la sublime, infantile fede del cristiano riuscì a confortare e a placare il poeta irretito dai filosofemi del suo tempo»<sup>11)</sup>.

Il fatto è che Kleist, come si può constatare dalle lettere giovanili, oltre ad avere

una formazione disorganica, non nasce con la vocazione specifica dell'arte.

«Wäre ich zu etwas anderem brauchbar, so würde ich es von Herzen gerne ergreifen; ich dichte bloss, weil ich es nicht lassen kann» <sup>12)</sup>

confesserà all'amico Rühle nel 1806. Ma a questo punto scrivere, per il teatro, sarà ormai l'unica possibilità di sopravvivenza materiale: se riuscisse a produrre un dramma ogni tre o quattro mesi e se l'incasso arrivasse anche solo a 40 Friedrich d'oro, sarebbe salvo. Nell'estate del 1811, a pochi mesi dalla morte anziché dalla salvezza, fantasticherà invece di smettere del tutto di scrivere, per un anno o forse più, e di dedicarsi un po' alle scienze e molto alla musica e lasciare finalmente che lo "heiterer Genuss des Lebens", il sereno godimento della vita, scioglia il suo tormento <sup>13)</sup>. Vana speranza, che per lui vi sia un sereno godimento. «Und alles, was süß, lockt mich. Was soll ich tun?» <sup>14)</sup>, scriveva anni prima, in un momento più felice.

Dell'aspirazione a godere risuona difatti tutto l'epistolario giovanile. Siamo in questo mondo per misurare l'altezza del sole o per riscaldarci ai suoi raggi? chiede alla Werdeck in una lettera del 1801 <sup>15)</sup> e la risposta che si dà è: «Geniessen! Geniessen!», godere, godere. «Geniessen! Das ist der Preis des Lebens!» <sup>16)</sup>, scrive alla fidanzata nello stesso periodo, irridendo anche alla fama postuma, "cosa strana" che si può "godere" soltanto quando non si è più. Per un uomo che, avverso ad ogni contratto con la ragione, vede la responsabilità morale sommersa dall'infelicità <sup>17)</sup> e la giustizia impossibile, ad onta dei processi, delle ordalie, delle agnizioni e delle sentenze di grazia che fanno funzionare i suoi drammi e racconti — il piacere potrebbe essere, nel caos delle percezioni <sup>18)</sup>, il movente di ogni scelta e persino un sicuro criterio di giudizio. Se per questo sensista la sensualità non fosse il proibito per eccellenza.

La svolta verso l'arte, che avviene all'inizio del 1802, dopo Parigi, nel ritiro su un'isola del lago di Thun e poi con la rottura con la fidanzata, sembrerebbe essere l'estremo rimedio contro una condizione insostenibile di dipendenza dal mondo esterno, di morbosa ricettività e insaziabilità, cui non c'è alimento né soccorso sufficiente. Ma neanche la pratica ascetica dell'arte riuscirà a farlo diventare come quella fiamma che si procura da sé il soffio del vento che la ossigena <sup>19)</sup>.

Alla fantasia di Kleist non si offre alcuno dei generi che Schiller prospetta alla poesia moderna o sentimentale, scissa dalla natura: elegia, satira, idillio. E quanto al romanzo — a prescindere da un romanzo cui pare egli lavorasse negli ultimi tempi — dobbiamo tener per buono ciò che egli scrive nel 1801 alla fidanzata, giusto quando le propone di abbandonare tutto e di andare a vivere con lui in Svizzera, da contadina: i romanzi ci hanno rovinato la mente, per causa loro il sacro ha cessato di essere sacro, e la felicità più pura, più umana, più semplice è stata degradata a mera fantasticheria <sup>20)</sup>. Nonostante le apparenze Kleist non ha nessuna inclinazione per il

romanzesco e il fantastico.

Ciò che egli persegue è una comunicazione così immediata che le regole della bella forma e addirittura lo stesso medium linguistico le sono d'impaccio.

«Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meine Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt» <sup>21)</sup>

scrive nel breve saggio *Brief eines Dichters an einen anderen* del gennaio 1811. Solo perché il pensiero, al pari di certe sostanze chimiche volatili, "irrappresentabili", per manifestarsi dev'essere congiunto a qualcosa di più grossolano e corporeo: solo per questo io uso, se mi voglio comunicare a te, e solo per questo a te occorre, per comprendermi — la parola, insiste Kleist. Lingua, ritmo, bel suono, etc. sono soltanto un "male necessario". «Und die Kunst kann in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu lassen» <sup>22)</sup>.

Come si vede, la parola è un corpo infelice, ma anche il contrario metaforico del corpo, un abito che deve *sparire*. Rivelandolo un'altra nudità: non necessariamente bella, né ideale, né santa. Lo scritto si conclude con una puntata contro la scuola romantica che coltiva espressamente l'eccitabilità (*Reizbarkeit*) alla bellezza esterna, "accidentale" della poesia. D'altro canto, quanto diverga Kleist dai contemporanei romantici appare anche dal *Brief eines Malers an seinen Sohn* <sup>23)</sup>, dov'egli ne sconfessa i gesti ieratici deridendo quel giovane pittore di madonne che prima di prendere il pennello in mano vorrebbe ricevere la comunione per santificare l'opera. Pessimismo principio, osserva Kleist: l'uomo, certo, è una creatura sublime, ma nel momento in cui ci si accinge, da artisti, a farne uno, non si deve pensare a lui con troppa sacralità. Gli "effetti più divini" scaturiscono infatti da quel che vi è di più umile e meno appariscente. Per fare un uomo è meglio, senza tante riflessioni, baciare una ragazza in una serena notte estiva. Sono toni quasi büchneriani che presuppongono un contatto amante e conoscente con l'oggetto e potrebbero preludere al poetischer Realismus. Ma non sono che uno sporadico emergere fuori da un'impossibilità.

Kleist ha con l'oggetto un rapporto turbato. Se ne accorgono i suoi contemporanei e se ne accorge lui stesso. W. Grimm, parlando con elogi dei suoi racconti, dice che, ad eccezione che nel *Kohlhaas*, Kleist si comporta come quei pittori istruiti che esagerano con l'anatomia <sup>24)</sup>. Peguilhen spiega, da parte sua: «Egli non era capace d'illuminare un oggetto da ogni parte. Dimenticando il resto, come tutti gli entusiasti, dava risalto a un singolo punto; questo però era seguito sin nel minimo dettaglio, descritto appieno, abbellito e configurato poeticamente» <sup>25)</sup>. In termini classicistici questo sarebbe il cattivo entusiasmo del soggetto che prevarica e fa valere se stesso anziché farsi organo e attività dell'oggetto.

Questa perdita dell'oggetto ce la descrive tuttavia ancora meglio lo stesso Kleist, in una lettera dell'estate del 1811. La fantasia che consola gli altri uomini nel

dolore, chiamando intorno a loro ciò che è loro caro e significativo — non consola lui e la sua "incomprensibile" infelicità:

«Wirklich, in einem so besonderen Fall ist noch vielleicht kein Dichter gewesen. So geschäftig dem weissen Papier gegenüber meine Einbildung ist, und so bestimmt in Umriss und Farbe die Gestalten sind, die sie alsdann hervorbringt, so schwer, ja ordentlich schmerzhaft ist es mir, mir das, was wirklich ist, vorzustellen. Es ist, als ob diese in allen Bedingungen angeordnete Bestimmtheit meiner Phantasie, im Augenblick der Tätigkeit selbst, Fesseln anlegte. Ich kann, von zu viel Formen verwirrt, zu keiner Klarheit der inneren Anschauung kommen; der Gegenstand, fühle ich unaufhörlich, ist kein Gegenstand der Einbildung: mit meinen Sinnen in der wahrhaftigen lebendigen Gegenwart möchte ich ihn durchdringen und begreifen»<sup>26)</sup>.

Il problema creativo è posto, come si vede, in termini "visivi", e cioè in termini classicistici. Ma forse è proprio questo sforzo di essere visiva che mette i ceppi alla fantasia di Kleist, che non è visiva bensì auditiva e non intesa all'intellettuale *begreifen*, ma al gesto possessivo dell'*ergreifen*.

Quanto lontano sia Kleist anche dall'estetica classicistica della visione, dell'oggetto e dell'imitazione della natura non occorre dimostrarlo, e già basterebbe la sua polemica con i giovani pittori di Dresda i quali, seduti all'aperto, "copiano" la "bella natura":

«O wie oft habe ich diese glücklichen Menschen beneidet, welche kein Zweifel um das Wahre, das sich nirgends findet, bekümmert, die nur in dem Schönen leben, das sich doch zuweilen, wenn auch nur als Ideal, ihnen zeigt»<sup>27)</sup>.

Ma anche il saggio *Allerneuester Erziehungsplan* del 1810, che applica il principio base dell'elettricità dei corpi al "mondo morale" e basa l'educazione sullo spirito di contraddizione anziché sull'impulso mimetico, è una polemica contro il principio classicistico dell'imitazione.

In questa "stravagante istituzione del mondo", com'egli spesso la chiama, Kleist sembra orientarsi non con gli occhi ma con l'udito. «Nei momenti buoni egli partecipava con scioltezza e vivacità alla conversazione», testimonia Tieck. «Poi cadeva una parola insignificante cui nessuno dava peso ed ecco che lui invece ne era incomprendibilmente toccato e di colpo ammutoliva e si rabbiava e per giorni e giorni restava poi chiuso in se stesso, pieno di diffidenza»<sup>28)</sup>. «Tra le sue varie stranezze che non potevano non saltare all'occhio c'era una curiosa forma di distrazione, quando si parlava con lui», testimonia Wieland nel 1804, «tale che per esempio una singola parola pareva innescare nel suo cervello una sequela d'idee, come un carillon, e faceva sì che egli cessasse di ascoltare ciò che gli stavano dicendo e non desse più nemmeno risposta»<sup>29)</sup>.

Il paragone di Wieland col *Glockenspiel*, il carillon, è una piccola divinazione perché anticipa l'immagine del cuore-campana che Giove e Alcmena si rimandano nell'*Amphitryon* (atto II, scena 4 e 5) e fa richiamo a quel bellissimo aneddoto kleistiano del 1810, *Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken*, dove un soldato



ubriacone (uno dei tanti manifesti o latenti *Kerl stürmeriani* di Kleist), fermamente deciso a non bere più, è di nuovo indotto al vizio da un'associazione acustica fra i rintocchi delle campane della città e i nomi dei suoi liquori preferiti. Ma il cuore, che fra il dio e la donna mortale è il sacro organo di risonanza di tutto l'essere, in una lettera da Parigi — inferno dell'alienazione, tempio della sensualità, della moda e del consumo — è un patetico «Flötenton im Orkan»<sup>30)</sup>, una nota di flauto nell'uragano. E Kleist si rifugerà sull'isoletta svizzera a scrivere e ad attendere che la "dissonanza delle cose" si plachi<sup>31)</sup>.

La percezione di sé e del mondo in termini musicali, di armonia e dissonanza, è un motivo conduttore dell'epistolario. Gli stessi stati di felicità della prima giovinezza si ripresentano alla memoria come estasi musicali:

«Mir war's, als ob ich vorher ein totes Instrument gewesen wäre, und nun, plötzlich mit dem Sinn des Gehörs beschenkt, entzückt würde über die eignen Harmonieen»<sup>32)</sup>.

«Ach, ich entsinne mich, dass ich in meiner Entzückung zuweilen, wenn ich die Augen schloss, besonders einmal, als ich an dem Rhein spazieren ging, und so zugleich die Wellen der Luft und des Stromes mich umtönten, eine ganze vollständige Sinfonie gehört habe, die Melodie und alle begleitenden Akkorde, von der zärtlichen Flöte bis zu dem rauschenden Kontra-Violon. Das klang mir wie eine Kirchenmusik, und ich glaube, dass alles, was uns die Dichter von der Sphärenmusik erzählen, nichts Reizenderes gewesen ist, als diese seltsame Träumerei»<sup>33)</sup>.

La musica è in ogni caso quella fra le arti che non può imitare la natura e che non deve organizzare coesistenze di oggetti nello spazio come la pittura né, come la poesia, successioni di oggetti nel tempo (le azioni dei personaggi), e nell'ambito della musica l'armonia rappresenta la simultaneità, la melodia invece la successione. Io considero quest'arte la radice o meglio la formula algebrica di tutte le arti, scrive Kleist nell'estate del 1811 quando fantastica di cessare di scrivere, e come abbiamo un poeta — allusione a Goethe — che riferisce tutte le sue riflessioni sull'arte ai colori, così io, invece, dalla mia primissima gioventù tutto ciò che ho pensato sulla poesia l'ho sempre riferito ai suoni. Io credo, conclude Kleist, che nel basso continuo siano contenute tutte le istruzioni fondamentali sulla poesia<sup>34)</sup>. Il basso continuo, la voce di sostegno della composizione, che fa percepire la consonanza fra tutti gli altri strumenti. È l'armonia che in breve volger di tempo si era degradata scendendo dalla metafisica al mondo morale alla regione estetica: dapprima principio ordinatore del cosmo, poi massimo raggiungimento nella formazione dell'individuo e infine mero principio artistico. E per quanto degradata è l'anti-uragano, l'irrecuperabile cui Kleist guarda ancora, ma invano. Per poi rinnegarla, bruscamente, offeso e ribelle, col "canto di trionfo che l'anima mia intona in questo momento della morte»<sup>35)</sup>.

Esperienza basilare, peculiare di Kleist — non realizzata nelle "opere" — è quella della bruttezza, dell'impoeticità del mondo. Del mondo come si è configurato dopo l'avvento della società postrivoluzionaria, o com'è sempre stato e soltanto i "filosofemi del tempo" impedivano di costatarlo. Se Kleist potesse, ciò che ancora non può nessuno, intravedere la nuova chance dell'arte nell'indagare e descrivere la bruttezza, come farà in grande stile il naturalismo, la sua condizione di artista non sarebbe così senza uscita. Ma alla bruttezza egli fa ricorso, in drammi e racconti, solo per ottenere qualche effetto isolato. Troppo forte è in lui ancora il bisogno di glorificare l'individuo, sia pure unicamente per le sue divine potenzialità originarie. E con ciò l'individuo è già comunque perduto e confuso nella massa.

«Ach, das Leben des Menschen ist, wie jeder Strom, bei seinem Ursprung am höchsten. Es fließt nur fort, indem es fällt - In das Meer müssen wir alle» <sup>36)</sup>.

L'antica, tradizionale metafora dell'acqua, comunissima nel Pietismo, ricorre come metafora della vita umana anche nel *Mahomets Gesang* e nel *Gesang der Geister über den Wassern* di Goethe che dalla metafora trae un corale profano di gioia e di fiducia nella fecondità del mutamento, e ricorre anche nello *Hyperionsschicksalslied* di Hölderlin, senonché per Hölderlin gli uomini precipitano come acqua di rupe in rupe, in un permanente crepuscolo, lontano dallo splendore infantile e perenne del mondo divino. Ma Kleist sta a sé, abbagliato e fisso all'incanto del punto acerbo dell'origine, che è privilegio allo stato puro. E con ciò egli resta anche fisso al primo, privilegiato palpitare e germogliare della fantasia poetica — prima della grigia fatica di elaborarla in prodotto. Non è facile l'arte, scrive a Rühle nel 1806, e perché è difficile?

Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift <sup>37)</sup>.

Comprendersi è comprendere di essere brutti, e perduti.

1) Lettera del 29.7.1801, in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd.II (cito in seguito con SWuB II), hrsg.v.H. Sembdner, Hanser Verlag, München 1965, pp.678-679: «Ah, io mi porto dietro il mio cuore come un paese del nord il germe di un frutto del sud. Butta gemme e gemme e non può maturare».

2) Cfr. la lettera del 19.11.1811 a M.v. Kleist, in: SWuB II, pp. 884-885, dove ricorre l'espressione «zum Tode ganz reif geworden», maturato per la morte.

3) Colloquio con J. Falk (1810), in: *Kleists Lebensspuren* (cito in seguito con KLs), hrsg.v.H. Sembdner, Schünemann Verlag, Bremen 1964, pp. 342-343.

4) Lettera del 10.4.1804 a v. Wedekind, in: KLs, pp. 76-79.

5) Lettera del 28.8.1807 ad A. Müller, in KLs, p.159.

6) Cfr. le lunghe ed equilibrate recensioni di Fouqué ai racconti su "Zeitung für die elegante Welt" (24.11.1810 e 11.10.1811, in: KLS, pp. 334-338 e 432-434). Inoltre le recensioni a *Penthesilea* su "Nordische Miscellen" (4.12.1808, in: KLS, pp. 251-253) e su "Miscellen für die Neueste Weltkunde" (28.12.1808, in: KLS, pp. 253-256) e le recensioni a *Käthchen von Heilbronn* su "Der Sammler" (22.3.1810, in: KLS, pp. 321-323) e su "Morgenblatt" (8.12.1810, in: KLS, pp. 338-339).

7) Lettera del 25.4.1811 a Fouqué, in: SWuB II, p. 861: «Giacché l'aspetto che più commuove di un'opera d'arte considerandola non è, mi pare, l'opera in sé, bensì le peculiarità dello spirito che l'ha prodotta e che in essa si dispiega in inconscia libertà e amabilità».

8) KLS, p. 350.

9) Lettera del 31.8.1806 a O. A. Rühle v. Lilienstern, in: SWuB II, p. 769: «La verità è che io trovo bello ciò che mi figuro, non ciò che riesco a fare».

10) KLS, pp. 450-451.

11) Ivi, p. 451.

12) Lettera del 31.8.1806 a O.A. Rühle v. Lilienstern, in: SWuB II, p. 769.

13) Lettera dell'estate 1811 a M.v. Kleist, in: SWuB II, p. 874.

14) Lettera del 13 e 14.3.1803 a U.v. Kleist, in: SWuB II, p. 731: «E tutto ciò che è dolce mi alletta. Che debbo fare?».

15) Lettera del 27.7.1801 ad A.v. Werdeck, in: SWuB II, p. 678.

16) Lettera del 15.8.1801 a W.v. Zenge, in: SWuB II, p. 684: «Godere! Questo è il premio della vita!».

17) Lettera del 15.8.1801 a W.v. Zenge, in: SWuB II, p. 683: «Wenn man seit Jahrtausenden noch zweifelt, ob es ein Recht gibt — kann Gott von solchen Wesen *Verantwortlichkeit* fordern?». La parola è sottolineata. «Se dopo millenni ancora si dubita se esista un diritto — può Dio pretendere da questi esseri *responsabilità?*».

18) Cfr. i noti passi della lettera del 18.7.1801 a K.v. Schlieben e della lettera del 28 e 29.7.1801 ad A.v. Werdeck (SWuB II, pp. 661, 662, 672, 678); inoltre la lettera del giugno 1807 a M.v. Kleist (SWuB II, p. 783), in cui Kleist lamenta di essere circondato da fenomeni che «ci vorrebbe un'eternità per valutare e che invece appena si sono percepiti dileguano, sopraffatti da altri che dileguano a loro volta, rimanendo altrettanto inaccessibili».

19) L'immagine fa parte di uno di quei quesiti o compiti a casa che Kleist assegnava alla fidanzata. Lettera dell'11 e 12.1.1801 a W.v. Zenge, in: SWuB II, p. 613.

20) Lettera del 10.10.1801 a W.v. Zenge, in: SWuB II, p. 695.

21) SWuB II, p. 347: «Se poetando io potessi entrarli nel petto, afferrare i miei pensieri e con le mani, senz'altra aggiunta, deporli nel tuo: allora, confesso, sarebbe soddisfatto il più riposto bisogno dell'anima mia».

22) Ivi, p. 348: «E nei loro riguardi l'arte può mirare ad altro che a farli quanto possibile *scomparire*». La parola è sottolineata.

23) SWuB II, pp. 328-329.

24) Lettera del 22.1.1811 a Brentano, in: KLS, p. 341.

25) KLS, p. 462.

26) Lettera dell'estate 1811 a M.v. Kleist, in: SWuB II, p. 873: «Davvero, in una situazione così strana non si è trovato ancora nessun poeta. Quanto impegnata di fronte alla pagina bianca è la mia fantasia e quanto precise in contorni e colore sono le figure che essa suscita — tanto difficile, anzi proprio doloroso è per me rappresentarmi ciò che è reale. È come se questa precisione, che tiene conto di tutte le condizioni necessarie, nel momento dell'attività mettesse i ceppi alla mia fantasia. Non riesco, frastornato da troppe forme, a giungere a nessuna chiarezza di visione interna: l'oggetto, sento di continuo, non è un oggetto della fantasia: coi sensi, nella sua verace e viva presenza, vorrei penetrarlo e comprenderlo».

27) Lettera del 21.5.1801 a W.v. Zenge, in: SWuB II, p. 651: «O quante volte ho invidiato queste persone felici non tormentate da dubbi sul vero, che non si trova in alcun luogo, che vivono unicamente nel bello che, qualche volta, anche se solo come ideale, gli si manifesta pure».

28) KLS, p. 243.

- 29 ) Lettera del 10.4.1804 a Wedekind, in: KLS, p.77.
- 30 ) Lettera del 18.7.1801 a K.v. Schlieben, in: SWuB II, p. 662. L'espressione "Flötenton in Orkane" ricorreva però già nella lettera a W.v. Zenge del 13.1.1800 da Berlino, in: SWuB p. 590.
- 31 ) Lettera del 2.3.1802 a H. Zschokke, in: SWuB II, p. 719.
- 32 ) Lettera del 28 e 29.7.1801 ad A. v. Werdeck, in: SWuB II, p. 673: «Fu per me come se prima di quel momento fossi stato uno strumento morto ed ora, ricevuto a un tratto il dono dell'udito, andassi in estasi per le mie stesse armonie».
- 33 ) Ivi, p. 674: «Ah, mi sovvegno: nella mia estasi, a tratti quando chiudevo gli occhi, ma soprattutto una volta che ero andato a camminare sul Reno e che le onde dell'aria e della corrente mi avevano subito circondato di suoni — ho udito una sinfonia intera, la melodia e gli accordi dell'accompagnamento, dal tenero flauto al tonante contrabbasso. Mi suonava come una musica liturgica, e credo che tutto quello che ci raccontano i poeti della musica delle sfere non sia più seducente di quanto fu questo singolare stato di sogno».
- 34 ) Lettera dell'estate 1811 a M.v. Kleist, in: SWuB II, p. 875.
- 35 ) Lettera del 19.11.1811 a M.v. Kleist, in: SWuB II, p. 884.
- 36 ) Lettera del 28 e 29.7.1801 ad A.v. Werdeck, in: SWuB II, p. 674: «Ah, la vita dell'uomo è, come ogni corso d'acqua, al suo meglio alla sua scaturigine. Fluisce soltanto se cade. In mare dobbiamo andare tutti».
- 37 ) Lettera del 31.8.1806 ad O.A. Rühle v. Lilienstern, in: SWuB II, p. 769: «Ogni primo moto, tutto ciò che è involontario, è bello; e storto e astruso tutto, non appena comprende se stesso».

ULRIKE KINDL

## MELUSINE — FEENMÄRCHEN ODER HISTORISCHE SAGE?

Als Thüring von Ringoltingen 1456 seine *Melusine*<sup>1)</sup> schrieb, schuf er nicht nur eine Art Prototyp des deutschen Prosaromans, sondern auch einen regelrechten Bestseller. Bereits 1474 erschien der erste Druck, und die Anzahl der erhalten gebliebenen Inkunabeln und Drucke aus dem sechzehnten Jahrhundert belegt unzweifelhaft, daß die *Melusine* zu den beliebtesten Büchern des XV. und XVI. Jh.s gehört haben muß. Sehr früh reizte der Stoff auch zu szenischer Gestaltung: so dramatisierte ihn schon Hans Sachs (1556), später Tieck, dessen Drama allerdings Fragment blieb; Grillparzer schuf daraus ein Opernlibretto, das auch vertont wurde.

Während des XVI. und XVII. Jh.s blieb Thürings Stoff dabei ziemlich ungeschoren, erst das XVIII. Jh. und die einsetzende Romantik bemächtigten sich des Zentralmotivs und deuteten es vielfältig um, erinnert sei nur an Goethes *Neue Melusine* im *Wilhelm Meister* oder an Fouqués *Undine*, der lateinisch eingefärbten Namensschwester des alten provenzalischen Meerwunders, die ihrerseits wieder eine Nachfolgeliteratur erzeugte.

Soviel Beliebtheit nimmt Wunder und wirft zwangsläufig die Frage nach dem Faszinosum des Melusinen-Themas auf. Das Motiv selbst gehört unzweideutig dem Kreis des Mahrtenehen-Komplexes an und ist in zahlreichen Modifikationen in der Sagen- und Märchenliteratur des gesamten Abendlandes seit ältester Zeit belegt und verbreitet<sup>2)</sup>.

In der spezifischen Melusinen-Variante taucht das Motiv in Europa zuerst bei Gervasius von Tilbury auf, der in den *Otia Imperialia* (um 1210)<sup>3)</sup> die erste literarische Kodifizierung der späteren Melusine aufzeichnet<sup>4)</sup>:

Raimund, Burgherr von Roussel in der Gegend von Aix-en-Provence, reitet eines Tages an dem Flusse Lar entlang. Da begegnet er einer ungewöhnlich schönen Frau; sie sitzt auf einem geschmückten Roß und ist selbst prunkvoll gekleidet. Er grüßt sie; sie erwidert seinen Gruß und nennt ihn beim Namen. Er wundert sich darüber und dringt mit schlüpfrigen Worten in sie, sie solle ihm zu Willen sein. Sie widerstrebt: sie werde außerhalb der Ehe niemandem an-

gehören, aber wenn er sie zu seiner Gemahlin mache, dann werde er sich der ersehnten Umar-  
mung erfreuen dürfen. Der Ritter stimmt zu; sie aber erwidert, er werde, solange er mit ihr zu-  
sammenlebe, höchstes irdisches Glück genießen, solange er sie nicht nackt erblicke. Sobald er  
sie aber nackt gesehen habe, werde er alles Glückes verlustig gehen und kaum ein kümmerli-  
ches Dasein fristen. Er willigt ein, und die Ehe wird geschlossen. Das Glück des Ritters nimmt  
ständig zu, sein Ansehen bei seinen Mitmenschen steigt unablässig, sein irdisches Hab und  
Gut mehrt sich, der Ruhm seiner Tapferkeit verbreitet sich immer mehr, so sehr, daß er über  
seine Standesgenossen hinausragte und nur wenigen ganz erlauchten Vornehmen nachstand.  
Bei den Menschen beliebt und bei allen angesehen, zeichnete er sich durch beträchtliche Frei-  
gibigkeit und feine Bildung aus und zeugte Söhne und Töchter von höchster Schönheit. Nach  
vielen Jahren wollte Raimund, von der Jagd und dem Vogelfang heimkehrend, seiner Gattin  
einiges erlegte Wild zum Geschenk machen, während sie in dem ehelichen Gemache badete.  
Während die Speisen zubereitet wurden, überkam ihn der Wunsch, seine badende Frau nackt  
zu sehen; meint er doch, daß die Gefahr, die einmal damit verbunden gewesen sei, nach so lan-  
ger Frist des Zusammenlebens nunmehr geschwunden sei. Sie warnte ihn davon und weissagte  
Unglück, wenn er nicht auf sie höre. Er aber läßt sich nicht durch ihre Bitten bewegen, von  
seinem törichtem Vorhaben abzulassen, sondern zieht das Leinentuch fort, mit dem die Bade-  
wanne zugedeckt war. Als er sie nackt erblickt, tritt er hinzu; sie aber verwandelt sich als-  
bald in eine Schlange, steckt den Kopf unter das Wasser des Beckens und verschwindet. Sie  
wurde nie wieder erblickt; nur manchmal kam sie des Nachts, um nach ihren kleinen Kindern  
zu sehen, und die Wärterinnen hörten sie, bekamen sie aber niemals zu sehen. Der Ritter aber  
büßte sein Glück und sein Ansehen zum größten Teile ein.

Hier ist die Story noch gänzlich auf das zentrale Ehepaar fixiert, das sagentypi-  
sche Verbot und dessen ebenso sagentypische Verletzung stehen im Vordergrund.

Im folgenden XIII. und XVI. Jh. muß die bei Gervasius noch namenlose Fee  
mit dem Geschlecht der Herren von Lusignan in Verbindung gebracht worden sein,  
jedenfalls wurde sie als geheimnisvolles Schlangenweib zur Stammutter (und zum  
"Wappentier") erhoben, und die tatsächliche Geschichte des Geschlechtes verwob  
sich als Erzählung von den Abenteuern der Kinder Melusines mit dem ursprüngli-  
chen Sagenmotiv zu einer halb phantastischen, halb historischen genealogischen  
Projektion. Als sich dann um 1390 herum Jehan d'Arras daranmachte, seinen viel-  
gelesenen und erfolgreichen Prosaroman von *Mélusine*<sup>5)</sup> zu schreiben, war die Um-  
schmelzung vom Feenmärchen zur genealogischen Phantasie, und damit zur histori-  
schen Sage, schon vollzogen; neben dem zentralen Ehepaar nimmt die Geschichte  
der Abstammung Melusines und die Geschichte der gemeinsamen Kinder des Ehe-  
paares breiten Raum ein, das sagentypische Verbot erfährt eine seltsame Verdoppe-  
lung und das Wesen Melusines selbst erscheint bereits leicht negativ konnotiert: aus  
der befehlsgewaltigen Herrin bei Gervasius ist eine zwar immer noch mächtige, aber  
unübersehbar fluchbeladene, verwunschene Prinzessin geworden, die zwar noch als  
eine Fee dargestellt wird, bei der aber bereits die spätere Darstellung Melusines (oder  
Undines) als erlösungsbedürftiges Opfer durchschimmert.

Kurz nach d'Arras verfaßte Couldrette<sup>6)</sup> aus dem Stoff ein Versepos, und die-  
ses Werk scheint die Quelle für Thüring gewesen zu sein, wobei Couldrettes Epos

wiederum nicht auf d'Arras, sondern auf eine gemeinsame frühere, verloren gegangene Quelle zurückgehen muß<sup>7)</sup>.

Neben dieser, zusammen mit der Schwanenrittersage (mit vertauschten Geschlechterrollen) wohl bekanntesten Abstammungssage, entstand um 1310 herum eine weitere Variante des Mahrtenehen-Motivs: die Staufenbergssage<sup>8)</sup>, die trotz einer oberflächlichen Christianisierung und versuchten Höfisierung die tragenden Elemente des Sagenmotivs besser bewahrt hat:

Der Ritter Peter von Staufenberg findet "auf einem Steine" eine wunderschöne Frau und grüßt sie. Mit Staunen stellt er fest, daß ihn die Dame kennt, und er gewinnt ihre Liebe. Sie verspricht ihm ein Leben voll Wonne, verlangt aber, daß das Liebesverhältnis geheim und der Ritter unvermählt bleiben müsse. Sollte er sein Versprechen brechen und eine andere Frau ehelichen, so müsse er am dritten Tag nach der Hochzeit sterben. Der Ritter verspricht seiner Geliebten Verschwiegenheit und Treue und reitet fort. Lange Zeit leben die beiden ungestört und in höchstem Glück. Indes setzt die Familie des Ritters dem Mann zu, sich eine Frau zu nehmen, was er aber standhaft verweigert. Erst als der König selbst ihm seine Nichte zur Ehe anbietet, gerät er in Verlegenheit und gibt sein Geheimnis preis. Die Geistlichkeit macht ihm daraufhin strenge Vorhaltungen, warnt ihn, daß dieses geheimnisvolle Weib wohl der Teufel selber sei und mahnt den Ritter zur Ehe mit dem Schützling des Königs. Der Ritter verspricht zu gehorchen und freit um die Jungfrau. Wieder mit seiner Geliebten allein, prophezeit sie ihm, daß sie am Hochzeitstage ihren Fuß zeigen werde, und wenn er dieses Zeichen sehe, so möge er sich zum Tode bereiten. Daraufhin verschwindet sie. Und richtig, am Hochzeitstag erscheint ein Fuß an der Decke des Saales. Der Ritter bereitet sich christlich auf seinen Tod vor und stirbt am dritten Tag; seine junge Gattin zieht sich in ein Kloster zurück.

Zieht man die mißlungene Verspannung des Mahrtenehen-Motivs mit christlichen Moralvorstellungen ab, so ist der Kontext durchaus mit der Erzählung des Gervasius vergleichbar. Augenfällig ist jedoch der zentrale Unterschied zur Melusinen-Variante des Mahrtenehen-Motivs: an die Stelle des Sicht-Verbotes ist hier ein Wort-Verbot (bzw. ein Schweige-Gebot) getreten.

Auch das kleine Staufenberg-Epos war verbreitet und beliebt, wenn es auch mit der berühmteren Melusine nicht wetteifern konnte, und wie die Melusine hielt sich auch diese Überlieferung über die Jahrhunderte bis zur Romantik.

Ob Thüring die Staufenbergssage gekannt hat oder ob er sie bei seiner Bearbeitung des Melusinen-Themas beachtet hat oder nicht, ist eine müßige Fragestellung; wichtig ist mir in diesem Zusammenhang allein die Feststellung, daß die Mahrtenehe in verschiedener Ausformung ein fester Bestandteil der mittelalterlichen Interpretatio mundi gewesen sein muß. Während aber die provenzalische Variante des Gervasius und die spätmittelhochdeutsche des Staufenberg noch durchaus sagentypisch verlaufen, ist ein knappes Jahrhundert später, im französischen (und später im deutschen) Prosaroman, etwas ganz anderes aus der ursprünglichen Kostellation geworden:

*Gervasius von Tilbury*

(1210 ca)

Namenlose Heldin heiratet Helden - glückliche Ehe.

Die Dame erläßt ein Sichtverbot, das vom Ehemann aus Neugier gebrochen wird.

Die Dame verwandelt sich in eine Schlange und verschwindet.

Das Glück des Gatten verschwindet und er stirbt elend.

*Peter von Staufenberg*

(1310 ca)

Namenlose Heldin heiratet Helden - glückliche Ehe.

Die Dame erläßt ein Schweigegebot, das vom Mann unter dem Druck der Lehenstreue gebrochen wird.

Die Dame verschwindet nach Ankündigung des Todes für den treulosen Geliebten.

Der Mann heiratet eine andere Frau, stirbt aber am dritten Tag nach der Hochzeit.

*Jehan d'Arras/Couldrette/Thüring*

(1387-1456)

Melusine heiratet Helden — glückliche Ehe. Die Dame erläßt ein Sichtverbot, dem sich der Gatte anfänglich unterwirft. Das Paar bekommt zehn Söhne, wovon allerdings acht mehr oder weniger deutlich gezeichnet sind. Ihrer Tapferkeit und Ritterlichkeit tut das allerdings keinen Abbruch. Eines Tages jedoch bricht der Gatte, von seinen Verwandten zur Eifersucht gereizt, das Sichtverbot und erblickt seine Gattin in verwandelter Gestalt: vom Nabel abwärts trägt Melusine einen Schlangenschwanz (später wird er zum Fischschwanz). Der Gatte bereut seine ungerechtfertigte Eifersucht und versucht den Vertragsbruch zu vertuschen, und tatsächlich verzeiht ihm Melusine. Als jedoch Unglücksnachrichten eintreffen, gerät der Gatte in Zorn und beschimpft Melusine als arglistige Schlange, gibt also die Schlangengestalt seiner Gattin der Öffentlichkeit preis. Die Dame klagt heftig, befiehlt dem Gatten noch, einen der Söhne zu töten, da er sonst dem ganzen Hause Untergang brächte, und verschwindet. Sie wird nie weder gesehen, nur des Nachts hört man sie kommen, um ihrer beiden kleinsten Kinder zu pflegen. Der Gatte bleibt zerknirscht zurück; er gehorcht dem letzten Befehl der verschwundenen Gattin, läßt den bezeichneten Sohn töten und tatsächlich bleibt das Glück der Familie treu. Viele Söhne erlangen die Königswürde, alle sind hochachtet und angesehen. Einer der Söhne entdeckt später auch die Abstammungsgeschichte der Mutter und erfährt, daß sie königlichen Geblütes und die Tochter einer Fee war.

Oberflächlich betrachtet, sieht es so aus, als sei hier das alte Sagenthema in eine damals übliche Geblütshistorie verwandelt worden, und sicherlich ist das auch weitgehend richtig; aber ganz geht die Rechnung nicht auf. All das Glück der Kinder des Paares, ihre glanzvollen Taten und ruhmvollen Ehen (deren Schilderung drei Viertel des französisch-deutschen Romans einnehmen) reichen nicht aus, um aus der alten geheimnisvollen Mahrte ohne ein letztes Quentchen Unbehagen die "Fee des Feudalismus" zu machen. Übrig bleibt vor allem das von der Dame erlassene Verbot (oder Gebot).

Die Fähigkeit und das Recht, Gesetze auszusprechen, Maß zu setzen und bei Übertretung die angedrohte Strafe zu vollziehen, ist ursprünglich eigentlich eine Gewalt, die nur dem Numinosen zusteht; später wird es ausschließlich ein Recht des Mächtigen, des Herrschers, der sich für diesen Machtanspruch zudem auch stets auf numinose Gewalten beruft, als dessen Stellvertreter oder gebilligter Verwalter er sich



versteht. Tilburys namenlose Fee erläßt nun ein Sicht-Verbot, während Staufenbergs ebenso namenlose Dame ein Schweige-Gebot erstellt. Beides sind klassische Mysteriengesetze: das erstere wird der Außenwelt auferlegt, die sich dem Geheimnis nicht uneingeweiht nähern darf, selbst wenn sie der segnenden und heilenden Kraft des Geheimnisses teilhaftig ist; das zweite wird dem Eingeweihten auferlegt, der bei strengster Strafe das Geheimnis nicht profanieren darf. Für beide Prototypen lassen sich in der antiken Mythengeschichte Dutzende von Belegen finden, angefangen bei Semele, die den verbotenen Blick auf die Gottheit mit dem Feuertod bezahlt, bis hin zu Anchises, dem sein unbedachtes Plaudern ebenfalls beinahe das Leben kostet, wenn seine göttliche Geliebte nicht im letzten Augenblick den rächenden Blitz des Zeus abgewehrt hätte. Der spätmittelalterliche Roman scheint die beiden Verbote geradezu zu mischen: Melusine heiratet Raymond unter der Voraussetzung eines Sichtverbotes; als der Gatte das Verbot übertritt, verzeiht ihm Melusine den Verstoß. Erst als Raymond die geschaute wahre Gestalt der Gattin öffentlich macht, zieht sich die Fee zurück. Diese Verdoppelung der Verbots-Sequenz kann märchenhafter Natur sein und einfach eine Retardierung der Erzählhandlung bezwecken; sie kann aber auch damit zusammenhängen, daß die alte kultische Bedeutung des Sichtverbotes nicht mehr klar war — oder aber verschleiert werden mußte; und schließlich kann dabei auch der Begriff der höfischen Minne seine Hände im Spiel haben: tatsächlich wird Raymond vom Dichter nicht etwa wegen seiner Treulosigkeit gegenüber Melusine getadelt, sondern ausschließlich wegen seiner beispiellosen Taktlosigkeit und Unhöflichkeit der Dame gegenüber, also wegen seiner Unritterlichkeit. Daß er ein der Gattin gegebenes Versprechen gebrochen hat, ist nicht so schlimm; höchst ungezogen ist es aber, sie in der Öffentlichkeit zu beschimpfen.

Daß der ursprüngliche Sinn des Sichtverbotes aber doch nicht ganz verdrängt war, darauf weist eine bezeichnende Verschiebung des Kontextes hin: Tilburys Ritter verletzt das auferlegte Sichtverbot durch (in der Erzählung verharmloste) Neugier. Der Ritter glaubt, daß die lange Ehe das Verbot überflüssig gemacht habe und denkt sich nichts Böses, obwohl die Gattin ernstlich warnt. Daß die Fee daraufhin sofort reagiert und den Vorwitzigen schwer bestraft, ist aber nur begreiflich, wenn man in der Neugier tatsächlich diese große Schuld erkennen kann, die so strenge Sühne fordert. Wird nun nicht einfach ein Verbot verletzt, das eine launische Frau erlassen hat, sondern ein Mysterium entweicht, eine Gottheit durch "Wissen-Wollen" entheiligt, so ist es klar, daß die Neugier tatsächlich die schwerste Sünde überhaupt ist, die ein profaner Uneingeweihter begehen kann, daß sich die beleidigte Gottheit nur zurückziehen und den Sünder aus dem Gnadenstand, worin er sich bis dahin befunden hat, entlassen kann. Das spätere Eifersuchts-Motiv verwischt diese Zusammenhänge etwas und setzt an die Stelle der doch etwas suspekten Gemeinschaft zwischen einem Menschen und einem numinosen Wesen eine normale Ehe,

deren Legitimität der Ehegatte zu Recht kontrolliert, da es ja dabei weniger um persönliche Treue, sondern vor allem um dynastische Rechtmäßigkeit geht. Da Melusine sich als unschuldig erweist, bestraft der (rechtmäßige) Sohn die Schmach später auch, aber bezeichnenderweise nicht am Gatten, also am wahren Schuldigen, sondern an dessen Bruder, der den Gatten zur ungerechtfertigten Eifersucht verleitet hat. Die Verdächtigung (übrigens wie die spätere Beschimpfung ebenfalls in der Öffentlichkeit ausgesprochen) ist schändlich, nicht aber die vom eifersüchtigen Ehemann durchgeführte Kontrolle, die das Sichtverbot übertritt. Eine göttliche Gemahlin hätte diese Verbotsübertretung nie verzeihen können, denn das profanierte Geheimnis kann nicht durch Reue versöhnt werden; es bedarf des neuerlich heilenden und heiligenden Opfers. Die auf Menschenmaß herabgeminderte mittelalterliche Gattin des Schloßherrn allerdings kann verzeihen, ja der Erzählgang erwartet das beinahe von ihr, denn Raymond wird vom Dichter aus- und nachdrücklich entschuldigt, seine Eifersucht wird beschönigt und seine heiße Reue — nach gelungener Kontrolle — hervorgehoben. Die milde Melusine verzeiht denn auch und tut nichts dergleichen. Im geheimen amüsiert sie sich über das unschuldsvolle Gesicht des Gatten, der möglichst auch nichts dergleichen tut, sodaß dieser ernste, und ursprünglich tödliche, Zwischenfall mit einem beinahe heiteren Eins zu Eins endet.

Melusines Verschwinden wird schließlich und endlich erst durch einen zweiten Tabubruch ausgelöst: der erzürnte Gatte wirft ihr in aller Öffentlichkeit die verbotenerweise geschaute Schlangengestalt vor und benimmt sich nach Meinung des mittelalterlichen Dichters damit wieder höchst unritterlich — aber auch nur das. Welche Folgen die Verletzung des Schweige-Gebotes ursprünglich hatte, zeigt die Staufenberg-Überlieferung noch in vollem Umfang: Die beleidigte Fee zieht sich sofort zurück, aber sie bestraft auch den wortbrüchigen Ritter mit dem Tod. Dabei geht überdies auch die christliche Übertünchung des Erzählganges in die Brüche, denn alle heiligen Ermahnungen der Kirche und selbst das fromme und zarte Wesen der zweiten Braut des unglücklichen Ritters vermögen das Unheil nicht abzuwenden; ja selbst die geheimnisvolle Mahrte bejammert das Schicksal ihres Günstlings, das sie trotz ihrer übernatürlichen Macht nicht mehr mildern kann. Das verletzte Geheimnis fordert Genugtuung, es verlangt ein Opfer.

Melusine geht, läßt aber ihre Familie gesegnet und den Gatten ungeschoren zurück. Hier greift offensichtlich wieder die mittelalterliche genealogische Phantasie in das Sagengewebe der Mahrtenehe ein und verwandelt die erzürnte Göttin in jene mächtige Ahnherrin eines edlen Geschlechtes, die zum Beweis ihrer Anwesenheit auf Erden die von ihr gegründete Familie mit glanzvollen Eigenschaften begabt. Es könnte sein, daß die seltsame Episode des geforderten Sohnesopfers, das sich nur schlecht in das Schema der mustergültigen Frau und Mutter einfügen läßt, eine Verschiebung der ursprünglich fälligen Sühne darstellt, die unzweideutig auf das Leben

des Tabubrechers, also des Gatten zielte. Der Erzählgang bewahrt damit die sagen typische Strafe, die dem Tabubruch folgen muß, und die genealogische Phantasie bannt damit die einzige Gefahr, die dem Geschlecht erwachsen könnte.

Der weitaus größte Teil des spätmittelalterlichen Romans ist jedoch nicht dem Stammpaar des Hauses Lusignan, also Melusine und Raymond, gewidmet, sondern der Historie ihrer Kinder. Melusine gebiert dem Gatten zehn Söhne (während die namenlose Fee des Gervasius ihrem Gemahl noch Söhne *und* Töchter von großer Schönheit schenkt), von denen acht zwar auf die eine oder andere Weise gezeichnet sind, was sich aber auf ihre Geschicke durchaus nicht negativ auswirkt. Die beiden jüngsten Söhne hingegen sind völlig normal, sie erben auch Haus und Namen in direkter Linie. Die gezeichneten Söhne verlassen das Elternhaus, ziehen in die Welt hinaus und verrichten Taten tapferen Rittertums; die meisten erobern oder erheiraten eine Fürsten- oder Königskrone. Hier bricht die genealogische Projektion voll durch: abgesehen vom monströsen Horribil, dem Ungeheuer, das vermutlich nur deshalb in die Erzählung hineingeriet, damit die Rache der scheidenden Fee mit einem für die Familie schmerzlosen Opfer abgetan werden konnte, haben alle Söhne ihre bestimmte Funktion. Alle Verbindungen, die das (historische) Geschlecht der Lusignan im Laufe der Jahrhunderte zu anderen Familien oder zu Besitztümern hatte, werden an der Figur eines Sohnes verdeutlicht, sodaß die Geschichte der Kinder von Melusine im Grunde, etwas überspitzt ausgedrückt, nichts anderes ist als eine auf eine einzige Generation zusammengeschnurrte Chronik des französischen Adelsgeschlechtes. Erst mit der Erzählung von den Abenteuern des Sohnes Geoffroy spielt die genealogische Phantasie wieder deutlich in die Märchenebene hinein.

Geoffroy au grand dent, ein Lusignan, stand ursprünglich im Mittelpunkt eines eigenen Sagenkreises und wurde schließlich als sechster Sohn Melusines in das Familien-Sammelepos integriert. Er brachte die ihm anhängenden Legenden und Episoden natürlich in den Melusinen-Stoff ein, wo sie mit dem Hauptthema ganz geschickt verzahnt wurden; vor allen Dingen aber bildet Geoffroy den Angelpunkt zwischen der Geschichte der Deszendenz und der Aszendenz Melusines: er entdeckt auf einer seiner Fahrten das Geheimnis der Herkunft seiner Mutter.

Die Geschichte von Melusines Abstammung und die Erzählung des Schicksals ihrer Schwestern findet sich erst im französischen Roman, und später im davon abhängigen Prosaroman Thürings, wo dieser Komplex einen deutlich vom Rest des Romans abgehobenen dritten Teil ergibt, der das Ganze auch abschließt. In den früheren Quellen findet sich davon noch keine Spur, weder bei Gervasius noch bei der Staufenbergssage.

Melusine ist, so erfährt Geoffroy, die Tochter der Fee Persine, die mit dem mächtigen König Helmas von Albanien verheiratet war. Ehe Persine in die Ehe mit dem König einwilligte, ver-

langte sie von ihm das Versprechen, sie im Kindbett nie zu besuchen. Die Fee gebar dem König drei Töchter, Palentina, Meliora und Melusine. Der König brach jedoch das von der Gattin auferlegte Gebot, worauf die Fee sich mit ihren drei Töchtern zurückzog. Als die Mädchen her angewachsen waren, erfuhren sie vom Tabubruch ihres Vaters, und Melusine, die Jüngste, geriet darüber so in Wut, daß sie den Vater gefangen nahm und in einer Felsenhöhle begrub. Das erzürnte jedoch Persine und sie belegte ihre drei Töchter zur Strafe mit einem Fluch: Melusine wurde von nun an jeden Samstag vom Nabel abwärts zur Schlange; davon konnte sie nur befreit werden, wenn ein Mann sie freite, ihr versprach, sie am Samstag nie zu begehren und dieses Versprechen auch treulich hielt. Meliora wurde in einen Falken verwandelt, der in Armenien ein verzaubertes Schloß zu bewachen hatte. Kam jemand und konnte den Falken drei Nächte lang bewachen, so mußte sie ihm jeden Wunsch erfüllen, außer die Gewährung der eigenen Person. Palentina schließlich, die älteste, hatte auf einem verzauberten Berg den väterlichen Schatz zu hüten. Nur einem Abkömmling des eigenen Blutes sollte es gelingen, den von Schlangen und Drachen bewachten Berg zu ersteigen, den Schatz zu heben und damit die Jungfrau zu erlösen.

Dieses Märlein muß den Genealogie-Phantastikern einerseits nicht übel gefallen haben, denn es machte die Stammutter Melusine zu einem Abkömmling königlichen Geblüts und vernebelte ein wenig den zwar interessanten, aber doch etwas unmännlichen Schlangenschwanz. Melusine verwandelte sich damit von einer mächtigen Fee in ein erlösungsbedürftiges Opfer, der ursprünglich eindeutig als numinoses Attribut aufzufassende Schlangenschwanz wurde zum Zeichen schuldhaften Verhaltens, was Raymonds Versagen weiter verniedlichte. Nachträglich gesehen, hatte er eigentlich überhaupt keine Schuld an Melusines Verschwinden, denn Melusine stand von Anfang an unter dem Bannfluch der Mutter. Raymond konnte nur noch vorgeworfen werden, durch sein unritterliches Betragen Melusines Erlösung verfehlt zu haben — nicht schön, aber keinesfalls verwerflich. Andererseits läßt sich aber vieles nicht im Rahmen einer Geblütslogik zusammenreimen, zu vieles.

Die Dreizahl — drei Schwestern, drei Söhne, drei Aufgaben usw. ist dem Märchen wohlvertraut, und so gebieten die drei Töchter der Fee Persine zwar Aufmerksamkeit, sind aber noch kein Grund zur Verwunderung. Melusine, die jüngste, wiederholt offensichtlich das Schicksal der Mutter: sie muß von ihrem zukünftigen Gatten ein Versprechen fordern, was den neuerlichen Tabubruch schon vorprogrammiert, ist aber die einzige, der die Heirat selbst — und damit die Fruchtbarkeit — ohne sonderliche Bedingung freigestellt wird. Meliora, die zweite Tochter, wird von der genealogischen Linie ausgeschlossen: sie hat zwar übernatürliche Macht, und zwar kann sie jedem Menschen, der eine Probe besteht, jeden nur denkbaren Wunsch erfüllen, sie ist jedoch ausdrücklich zur Jungfräulichkeit verurteilt. Palentina schließlich, die älteste, entspricht am ehesten dem märchentypischen Motiv der verwunschenen Jungfrau: sie hütet auf einem verzauberten Berg einen Schatz. Erlösung und Heirat ist ihr zwar nicht untersagt, aber beides ist an genealogische Rechtmäßigkeit gebunden: sie kann nur von einem Abkömmling des eigenen Blutes erlöst werden, das heißt im Klartext, da Meliora ja nicht heiraten darf, nur von ei-

nem Sohn Melusines. Das paßt zwar scheinbar ausgezeichnet in die mittelalterliche Geblütslogik, aber eben nur scheinbar. Das Motiv endet im Roman denn auch blind: viele tapfere Ritter versuchen die Erlösung der Jungfrau, kommen dabei aber alle ums Leben. Schließlich reitet Geoffroy aus, dieses Abenteuer zu bestehen, und er würde ja die Grundvoraussetzung der "richtigen" Abstammung erfüllen, aber ehe Geoffroy den verzauberten Berge erreicht, läßt ihn der Dichter ganz banal erkranken und christlich verscheiden. Die Jungfrau bleibt auf ihrem Berg für alle Zeiten unerlöst.

Nun wird die Sache unbehaglich, denn es erhebt sich der Verdacht, daß die Geschichte der Schwestern Melusines im Grunde nichts anderes ist als eine Entwicklung verdeckt gebliebener Aspekte von Melusine selbst, daß also Palentina, Meliora und Melusine im Grunde ein und dieselbe Person sind, und zwar — der Schlangenschwanz weist die Richtung: eine Große Göttin, deren Attribut und Symbol die Schlange ist <sup>9)</sup>. Sie zeigt sich hier in ihrer dreifachen Gestaltung als Jungfrau, Brautnympe und Todesgöttin, in einer Triaden-Konstellation also, wie sie (hauptsächlich als drei-Schwestern-Motiv) im Märchen sehr häufig vorkommt. Thürings Roman legt für diese Deutung des Zentralmotivs übrigens eine weitere Textspur, denn laut Thüning trifft Raymond am "Durstbrunnen" nicht allein Melusine, sondern *drei* Jungfrauen, von denen *eine* ihn anspricht, nämlich Melusine. Nun ergibt sich eine eindeutige Paris-Situation: der Held steht vor den drei Aspekten numinoser Funktionalität, nämlich Wissen (Athene/Jungfrau), Herrschaft (Hera/Herrin über Leben und Tod) und Fruchtbarkeit (Aphrodite/Brautnympe) und kann, wie auch einst Paris, schicksalhaft nur eines wählen: die Fruchtbarkeit. Solange sich der Held nunmehr widerspruchslos und ehrfürchtig in den Herrschaftsbereich der numinosen Schlange begibt, wird ihm deren Segen überreich zuteil. Begehrt er ihr Geheimnis aber zu erschleiern, so zeigt sich der furchtbare Aspekt der segensreichen Göttin: die zerstörende und tötende Furie <sup>10)</sup>.

Im Kontext der Melusinen-Konstellation ist nunmehr Meliora unschwer als der Jungfrau-Aspekt und Palentina als der Todes-Aspekt der Triade zu erkennen, während Melusine selbst eindeutig die Brautnympe der dreigestaltigen Göttin darstellt. Meliora, Herrin über alles Wiß- und Wünschbare, der Jungfrau, sind sowohl Heirat wie Fruchtbarkeit versagt. Sie rächt sich auch gehörig an einem frechen Ritter, der nach bestandener Probe die Jungfrau selbst zum Lohn wünscht. Daß der Mann die Probe überhaupt bestehen konnte, verdankt er — nun wieder völlig im Rahmen mittelalterlicher Geblütslogik — seiner rechten Geburt, er ist nämlich ein Nachkomme Melusines, aber er befindet sich nicht in einer Paris-Situation. Zwar kann er — wie Paris — schicksalhaft nur wieder den Fruchtbarkeits-Aspekt der Großen Göttin begehren, aber der steht diesmal nicht zur Auswahl. Dem Frechen wird daraufhin von der beleidigten Kore übel mitgespielt, ohne daß er gewußt hätte, wie ihm geschieht

— so berichtet der mittelalterliche Roman. Der Mythos ist deutlicher: ein Tabubruch kostet das Leben.

Palentina schließlich ist klar als Herrin der Unterwelt zu erkennen; ihr Reich ist das Jenseits, der Berg, den jeder wohl finden, keiner aber je wieder verlassen kann. Ihr Symboltier ist der Drache, die schreckhafte Variante der Schlange. Ihr wäre die Heirat nicht verwehrt, nur die Fruchtbarkeit, die an den Brautnymphen-Aspekt gekettet ist. Hier aber verließ den mittelalterlichen Dichter der vermutlichen gemeinsamen Quelle der französischen *Mélusine* wohl der Mut: ehe er Geoffroy — nach dem mittelalterlichen Familienkonstrukt ein Neffe Palentinas — das Abenteuer bestehen läßt, nimmt er diesen wohl interessantesten Sohn Melusines aus dem Spiel und läßt ihn sterben, mit dem frommen Wunsch, daß der Held das christliche Paradies erreiche. Damit schließt die historische Sage. Ob der Dichter ahnte, daß Geoffroy ursprünglich höchstwahrscheinlich nicht im Paradies, sondern im Reich Palentinas landete?

Das wäre ein denkbarer Abschluß des Märchens.

1) Thüring von Ringoltingen, *Melusine*. Nach den Handschriften kritisch hrsg. von Karin Schneider. Berlin 1958 (= Texte des späten Mittelalters, Nr. 9).

2) Der älteste Beleg einer mit Gebot/Verbot belasteten Ehe-Konstellation dürfte das Märchen von Amor und Psyche sein. Die früheste literarische Gestaltung des Mahrtehen-Motivs in einer dem Melusinenthema schon sehr nahestehenden Variante lieferte für den mitteleuropäischen Raum Marie de France mit ihrem *Lai de Lanval* (XII. Jh.).

Vgl. dazu: Marie de France, *Die Lais*, hrsg. von Dietmar Rieger, München 1980, S. 208 ff.;

M.H. Ferguson, *Folklore in the Lais of Marie de France*, in: *The Romanic Review*, Nr. 57 (1966), S. 3 ff.; L. Renzi, *Recenti studi sui Lais narrativi e su Marie de France*, in: *Studi di Letteratura Francese*, Nr. 1 (1967), S. 117 ff.

3) Gervasius von Tilbury, *Otia imperialia* (I., 15: Geschichte des Raimundus von Château-Rousset), hrsg. von F. Liebrecht, Hannover 1856, S. 4 ff.

4) Die nachfolgende Zusammenfassung folgt der Diktion bei Karl Heisig, *Über den Ursprung der Melusinsage*, in: *Fabula*, Nr. 3 (1960), S. 171 ff.

5) Jehan d'Arras, *Mélusine. Roman du XIV siècle*. Publié (...) par Louis Stouff. Paris 1932 (= Publ. de l'Université de Dijon 5).

6) *Le Roman de Melusine ou Histoire de Lusignan par Couldrette*, édition par Eleanor Roach, Paris 1982.

Vgl. auch die ausführliche Einleitung der Herausgeberin, S. 13-71.

7) Vgl. dazu Leo Hoffrichter, *Die ältesten französischen Bearbeitungen der Melusinsage*. Halle 1928 (= Romanistische Arbeiten 12).

8) *Zwei altdeutsche Rittermaeren: Moriz von Craon, Peter von Staufenberg*, hrsg. von Edward Schröder, Berlin 1913, S. 109-150;

Vgl. dazu auch: *Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart*, hrsg. von Lutz Röhrich, Bern 1962, S. 27 ff, sowie S. 243 ff.

9) Vgl. dazu: Heide Göttner-Abendroth, *Die Göttin und ihr Heros*, München 1980; Silke Schilling, *Die Schlangenfrau*, Frankfurt 1984; bes. S. 184 ff.

10) Vgl. dazu: Le Goff, *Melusina materna e dissodatrice*, in: *Tempo della chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel medioevo*. Torino 1977, S. 287 ff.

## VERWENDETE LITERATUR

### A. Texte

- Jehan d'Arras, *Mélusine. Roman du XIV siècle*. Publié (...) par Louis Stouff. Paris 1932 (= Publ. de l'Université de Dijon 5).
- *Le Roman de Melusine ou Histoire de Lusignan par Couldrette*, édition par Eleanor Roach, Paris 1982.
- Gervasius von Tilbury, *Otia imperialia*, (Auswahl) hrsg. von F. Liebrecht, Hannover 1856.
- Thüring von Ringoltingen, *Mélusine*. Nach den Handschriften kritisch hrsg. von Karin Schneider, Berlin 1958 (= Texte des späten Mittelalters, Nr. 9).
- *Zwei altdeutsche Rittermaeren: Moriz von Craon, Peter von Staufenberg*, hrsg. von Edward Schröder, Berlin 1913.

### B. Sekundärliteratur

- Bolte, J./Polivka, G., *Anmerkungen zu den Kinder — und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Nr. 88. Bd. II, Leipzig 1915.
- De Vries, Jan, *Betrachtungen zum Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos*, Helsinki 1954 (= FFC 154).
- Fränkel, F., *Altes und Neues zur Melusinensage*, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, IV (1894).
- Grässe, J.G.Th., *Die großen Sagenkreise des Mittelalters*, Dresden/Leipzig 1842, S. 382 ff.
- Göttner-Abendroth, Heide, *Die Göttin und ihr Heros*, München 1980.
- dies., *Matriarchale Mythologie*. Ausgewählte Beispiele aus Mythos, Märchen und Dichtung, in: *Weiblich-Männlich*, hrsg. von Brigitte Wartmann, Berlin 1980.
- Heisig, Karl, *Über den Ursprung der Melusinensage*, in: *Fabula* 3 (1960).
- Hoffrichter, Leo, *Die ältesten französischen Bearbeitungen der Melusinensage*, Halle 1928 (= Romanistische Arbeiten 12).
- Köchlin, E., *Wesenszüge des deutschen und des französischen Volksmärchens*. Eine vergleichende Studie zum Märchentypus von "Amor und Psyche" und vom "Tierbräutigam". Basel 1945.
- Kohl, Richard, *Das Melusinmotiv. Eine symbolgeschichtliche Studie*, in: *Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde*, Nr. 11 (1933).
- Kohler, Julius, *Der Ursprung der Melusinensage. Eine ethnologische Untersuchung*, Leipzig 1895.
- Laistner, Ludwig, *Das Rätsel der Sphinx*. (2 Bde.), Berlin 1889.

- Liebrecht, F., *Melusine*, in: *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, Nr. 18 (1869).
- Mackensen, Lutz, *Die deutschen Volksbücher*, Leipzig 1927 (= Forschungen zur deutschen Geistesgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. 2).
- Nowack, Marie, *Die Melusinen-Sage. Ihr mythischer Hintergrund, ihre Verwandtschaft mit anderen Sagenkreisen und ihre Stellung in der deutschen Literatur*, Diss. Zürich 1886.
- Propp, Vl. Ja., *Morfologia della fiaba*, Torino 1966.
- Rieger, Dietmar (Hrsg.), *Marie de France, Die Lais*, München 1980.
- Röhrich, Lutz, *Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart*, Bern 1962.
- Schilling, Silke, *Die Schlangenfrau*, Frankfurt 1984.



HANS KITZMÜLLER

## GUSTAV JANUŠ: POESIA DA TRADURRE

Se non fosse soltanto un *bon mot* e un luogo comune accattivante e romantico attribuire agli sloveni, per la mancanza di una loro storia nazionale, la propensione a periodizzare il passato per poeti e non per regnanti — il metodo austriaco prevede, come noto, epoche teresiane o francogiuseppine, quello sloveno, invece, dovrebbe adottare ad esempio l'era di Prešeren, quella di Cankar e così via — forse, se fosse veramente così, per gli sloveni carinziani, quella attuale potrebbe, in futuro, essere ricordata come l'era di Januš. Un'ipotesi simile comporterebbe, inoltre, necessariamente, il riconoscimento a Peter Handke di aver segnato l'inizio di tale era, merito di straordinario traduttore, ma anche, senza dubbio, di intelligente agitatore e precursore di 'tempi nuovi' (al tempo ancora nelle vesti di Nova). La traduzione in tedesco del romanzo *Zmote dijaka Tjaza* (*Der Zögling Tjaz*) di Florian Lipuš del 1981 e la scelta di liriche di Gustav Januš pubblicata nella Bibliothek Suhrkamp nel 1983 hanno avuto, infatti, un effetto dirompente, che ha certamente sbloccato la situazione di ristagno della letteratura in lingua slovena in Carinzia, la quale assai difficilmente avrebbe potuto altrimenti ottenere un'eco internazionale — se non nel contesto di quell'anacronistico e duro conflitto di minoranza, di cui peraltro al di fuori dei confini austriaci poco si parla.

Gustav Januš è un lirico di grande fantasia e originalità, che riesce difficilmente collocabile nel contesto della lirica slovena contemporanea, ma che dall'altro canto non si presta neppure a confronti con autori di lingua tedesca. Nel definirsi in un'intervista <sup>1)</sup>, scrittore austriaco di lingua tedesca, Handke non poteva, poi, non definire Januš nella laudatio tenuta in occasione dell'assegnazione del premio Petrarca, poeta austriaco di lingua slovena, coerentemente, peraltro, anche con il suo particolare atteggiamento nei confronti della questione della minoranza slovena in Carinzia, alla quale anch'egli per parte materna appartiene. Non essendo, certo, questo il luogo adatto per illustrare correttamente le peculiarità della cultura slovena carinziana mi limiterò soltanto ad alcuni brevissimi cenni al solo fine di sottolinearne il particolarissimo carattere storico.

La Carinzia, che nella sua parte meridionale a ridosso delle Caravanche ha una popolazione di lingua slovena con una eccezionale situazione di diglossia e bilinguismo, era diventata a partire dal sesto secolo dopo Cristo territorio di insediamento

slavo e aveva ancora durante tutto l'Ottocento in Klagenfurt un importante centro di cultura slovena. Il trauma provocato dal crollo dell'impero multinazionale e ancor più dalla 'Volksabstimmung' del 1920, che imponeva agli sloveni carinziani di optare per l'Austria o per la Jugoslavia, determinava una massiccia emigrazione di intellettuali verso Lubiana con la conseguente paralisi pressoché totale della produzione letteraria in Carinzia.

Soltanto dopo gli anni della violenta campagna antislovena condotta dalla dittatura hitleriana si verifica soprattutto a partire dagli anni sessanta una sorta di rinascita della letteratura in lingua slovena ad opera di quella generazione di giovani letterati che collaboravano alla rivista *Mladje*, fondata nel 1960 da Florian Lipuš. Tale rivista divenne ben presto un importante punto di riferimento che contribuì ad un certo sviluppo della attività letteraria negli ambienti sloveno-carinziani. Intento comune a questi giovani autori era il superamento attraverso la letteratura di quella situazione di ghetto, in cui la realtà politica teneva relegata la cultura slovena. Questo gruppo di autori si distingue per un atteggiamento piuttosto anticonformista rispetto alla tradizione, contribuendo peraltro con una sempre più spinta intellettualizzazione delle strutture formali e linguistiche a limitare alquanto le stesse possibilità di ricezione da parte del pubblico sloveno in Carinzia. Tra questi autori che pubblicavano i loro testi nella rivista *Mladje* vi era anche Gustav Januš, che proponeva poesie dal gusto per le note arcaiche e naïf, ma allo stesso tempo anche di notevole sensibilità psicologica. Dai suoi primi volumi di versi in sloveno del 1978 e del 1983 Peter Handke ha tratto per la Suhrkamp con il titolo *Gedichte 1962 bis 1983*, in traduzione tedesca, una scelta di circa una ottantina di poesie molto rappresentative di un ventennio di produzione lirica di Januš, presentata inoltre come un significativo documento della storia del gruppo etnico sloveno in Carinzia: «Exemplarisch werden die Gedichte des Gustav Januš dadurch, daß sie eine genaue Spiegelung, mitunter auch ein Vorgriff der Geschichte der slowenischen Völkergruppe in Österreich sind, nicht in Traktat- oder Berichtform, sondern in vollkommen unaufwendigen Bildern aus dem Alltagsleben, wie sie in der übrigen europäischen Literatur kaum vorkommen dürften»<sup>2)</sup>.

L'operazione di Handke non sarebbe stata certamente pensabile, se la poesia di Januš non gli si fosse rivelata qualcosa di estremamente congeniale. Uno degli esiti più importanti, infatti, del processo del suo 'lento ritorno' è la riscoperta della sua appartenenza storica al mondo sloveno-carinziano, origine pressoché ignorata nei suoi testi per circa vent'anni, se si vuole prescindere da quei frammenti di preghiera che affiorano nelle pagine de *Die Hornissen* e dalla figura della madre in *Wunschloses Unglück*, vista però prevalentemente in termini sociologici generali. Più frequenti si fanno le annotazioni biografiche di questo tipo a partire dal racconto-riflessione *Die Lehre der Sainte Victorie*, dove il nonno materno acquista

un ruolo particolarissimo di maestro e dove le immagini sacre nella parrocchia ed i santi rappresentano i primi ed unici dipinti della sua infanzia, le sue prime impressioni sulla pittura, ricordate in relazione al suo approccio con l'arte di Cézanne. Ma è soprattutto in *Über die Dörfer* che il suo 'ritorno' assume spessore morale e sostanza etica e poetica. Nella scena del colloquio della vecchia con il figlio di Hans, Handke mette in bocca alla vecchia una cantilena in sloveno: «Slavček med trnjem/se je zganil/in zapel;/bel cvet divje rože/je zakrvavel...»<sup>3)</sup>.

Ad un lettore attento non sfuggiranno talune consonanze del linguaggio di Handke-Nova con momenti centrali del discorso lirico di Januš dell'ultima maniera, che nella prefazione alla scelta di liriche tradotte Handke ha così caratterizzato con molta precisione: «Die dritte Periode (...) bezeugt die zunehmende Vereinzelnung des Sprechers, der dabei aber zugleich der Sprecher seines vom Verschwinden bedrohten Volkes wird: die Poeme werden zu Selbstgesprächen, Wechselreden zwischen der verschlüsselten Sprache der Träume und den immer kümmerlich werdenden Alltagsfloskeln, insgesamt jedoch jeweils Aufschwünge der Sprache zeigend, die das der slowenischen Minderheit so oft abgesprochene Recht wie selbstverständlich neu schafft, durch Form. Hier bekommt dann ein Wort wie 'Welt-Literatur' vielleicht wieder Sinn»<sup>4)</sup>.

Nella produzione poetica di Gustav Januš si possono infatti riconoscere tre periodi ben distinti, che hanno segnato una decisa evoluzione da una lirica di tono popolaresco dal linguaggio spesso troppo ingenuo e lapidario, per giungere attraverso una crescente predilezione per le immagini visive — Januš è anche apprezzato pittore — descritte con efficace laconismo, al linguaggio attuale contraddistinto da una ricca vena intellettuale, metaforica e filosofica di grande suggestione poetica. Questi versi sembrano volgare, ora, soprattutto al consolidamento di libere associazioni e alla conquista di dimensioni simboliche, mentre la dissonanza e l'inversione ironica si rivelano effetti che l'autore, assieme a quelli dei ritmi irregolari e delle invenzioni di nuovi meccanismi metaforici, sempre più predilige.

Ciò che affascina del linguaggio di Januš, oltre alla poeticissima natura dello sloveno, è proprio, come suggerisce Handke, «das Absichtslose, Willenlose, Eigenmächtige»<sup>5)</sup>. Nessuna poesia di Januš afferma o interpreta qualcosa. «Seine Poeme sind... das reine *Hin und Her*»<sup>6)</sup>. Le prime poesie risultano di una semplicità estrema, sono, talvolta, addirittura quasi impoetiche. Si potrebbe essere portati a pensare alla poesia 'haiku', ma si tratta, forse, piuttosto di semplici appunti lirici sulla natura, con un carattere, quindi, più concreto e personale di quello dei versi orientali. Nei testi successivi allo stile lapidario si sostituisce decisamente quello laconico, affiorano intenzioni satiriche, a volte didattiche (Januš è insegnante di scuola media a Rosenbach), altri rispecchiano episodi di cronaca politica austriaca. Il pittore Januš sa però dipingere con versi incantevoli il paesaggio della sua Rosental,

oppure, in poesie come *Die Pfütze*, *Der Salat*, *Die Ameise* o *Die Grille*, sa divertire il lettore con situazioni tragicomiche sino allo scherzo burlesco e grossolano: «Man hat die Grille/zum *Psichiater* gebracht,/weil sie sich gestern abend, als die Frau Mond/sich mit dem amerikanischen Satelliten/verheiratete,/nah der Autostraße/an einer Weizenähre/aufhängen wollte./Man hat sie erst im letzten Moment gerettet./Der *Psichiater* aber hat gesagt,/ daß er ihnen und ihr nicht helfen könne,/eine Grille habe ja keine Seele,/und er hat ihnen/die gepolsterte Tür/vor der Nase zugeschlagen».

È la produzione dell'ultimo periodo, infine, quella alla quale Handke riserva maggiore attenzione. Se tradurre è leggere più approfonditamente, è di questa lettura che Handke scrive a Januš: «Ich habe von Deiner 'Nachlieferung' erst sechs Gedichte übersetzt, aber es drängt mich doch Dir zu sagen, daß diese das schönste sind, was ich von Dir kenne. Du hast da wirklich alles Vorige, Auseinanderstrebende, Stockende zu einer Bewegung vereinen können. Ich freue mich»<sup>7)</sup>. Vi si nota, infatti, una tendenza ad un sempre più frequente poeticismo metaforico e ad un intellettualismo stemperato però dai tratti originalissimi del lirico Januš, dalla vitale e fruttuosa dialettica tra Io poetante e pensiero critico, e dal Leitmotiv dominante di un controllo del linguaggio logico, 'das zunehmende Fremd- und Wundsein'.

Queste poesie oscillanti tra il sogno, la visione e la realtà, si muovono anche fra il dissolvimento, la diluizione delle immagini della fantasia e la pregnanza delle cose del mondo concreto. Il giudizio entusiastico nella lettera citata di Handke contrasta nettamente con quello di Lev Detela che le giudica invece non convincenti: «Am wenigsten überzeugen noch abstrakt-philosophische Texte aus jüngster Zeit. Hier, wo Gustav Januš auf die Verdichtung der menschlichen Lebenswirklichkeit aus ist, vermißt man seinen Wortwitz, diese Waffe der Unterlegenen. Die Gestaltung der widersprüchlichen Gesamtheit des Lebens wirkt beim Dichter plötzlich angestrengt, manches unklar, von geringer Leuchtkraft»<sup>8)</sup>. Sorprendente è un altro giudizio dello stesso Detela che collima solo in parte con la collocazione di Januš indicata da Handke (poeta austriaco di lingua slovena): «So sind denn Gustav Januš und die etwa zwanzig slowenische Literaten in Kärnten heute keine exotischen Figuren, sondern ein historisch zugewachsener Rest der multinationalen Literaturen Altösterreichs, dessen Stellenwert im Umschlag der Zeit entsprechend anzusetzen ist»<sup>9)</sup>. Riesce difficile in questo caso concordare, sia perché da un lato si adotta una terminologia così ancorata ad una concezione troppo mitizzata, nonostante tutto, della presunta letteratura multinazionale della vecchia Austria, sia, dall'altro, perché sembra ignorare l'originale specifica situazione della minoranza slovena carinziana. Ciò che a mio avviso andrebbe forse maggiormente sottolineato è anche l'evidente fenomeno di 'sinpoesia', che il ritorno di Handke ha determinato/favorito nel creare/liberare quella tensione di superamento di un presente irresolubile negli esiti di

una 'Weltliteratur' che ha raggiunto già dei vertici in *Über die Dörfer* e, appunto, nelle liriche dell'ultimo Januš.

In *Wie ein immerwährendes Heimweh* e in *Längs des Baches* si possono ravvisare alcuni dei momenti culminanti della sua più recente produzione poetica, in cui i caratteri essenziali più spiccatamente personali si ripropongono ancora, esaltati però ad un livello oramai di eccellente perfezione e maturità espressiva. La sua 'ingenua' e perciò irrinunciabile inclinazione all'invenzione fabulatoria, la codificazione a regola del libero gioco della fantasia lasciano trasparire, facendolo affiorare, il movimento del pensiero informe, di quell'attività immaginativa, cioè sotterranea, non ancora imbrigliata da una strutturazione glossoforme ovvero da grammatiche collaudate che nulla abbandonano al piacere della scoperta.

Se nella poesia *Längs des Baches* il dialogo tra il fiore ed il torrente non è più favola, con la quale giocare a credere, ma solo citazione, in *Wie ein immerwährendes Heimweh* è una parabola che si fa referente di una disponibilità più attenta e totale a trasfondere le immagini del linguaggio per superarlo là dove le immagini vanno oltre il linguaggio, per essere luogo di memoria non ancora stabilmente organizzata: «Langsam fliegt ein Vogelschwarm/durch mein Gedächtnis heimwärts». Il trionfo del visivo non è più episodio, ma è percezione che si fa conoscenza: il visto è riferimento di costruzione del discorso lirico: «Aus den Brennpunkten werden Augen,/welche den Körper zusehends/mit tauigen Wiesen füllen». E se il vero essere è, dunque, accettazione incondizionata del divenire, la speranza non è allora la meta: «Dort unten wird am Meer gebaut», ma è nella necessità ciclica dell'ellisse di un mite cammino di ritorno: «Alles wird wieder heil,/sowie die Gräser zurückfinden/in den Erdkörper».

«Vse bo spet rešeno,  
ko se bojo trave spet  
vrnile v prsteno telo»<sup>10)</sup>

1) Entretien exclusif avec Peter Handke in *Les Nouvelles* 12-18/19-25 octobre 1983, propos recueillis par D. GOLDSCHMIDT et B. SALINO.

2) G. JANUŠ, *Gedichte 1963-1983*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1983, p. 8.

3) P. HANDKE, *Über die Dörfer*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1981, p. 79

''L'usignolo tra i cespugli di spine si è mosso e ha cominciato a cantare; il bianco fiore della rosa selvatica ha cominciato a sanguinare...''.

- 4) G. JANUŠ, op. cit. p.9.
- 5) P. HANDKE, Gegenreden und Rühmen, in Die Zeit nr. 27-29 Juni 1984.
- 6) ibidem.
- 7) Lettera di Peter Handke a Gustav Januš dell'8 maggio 1983 mostratami da Januš.
- 8) L. DETELA, *Wortwitz als Waffe der Unterlegenen*, in Die Presse 7./8. Juli 1984.
- 9) ibidem.
- 10) La traduzione italiana di una scelta di liriche di Gustav Januš è stata pubblicata in *G. Januš, Poesmi Gedichte Poesiis*. A cura di HANS KITZMÜLLER, ed. Braitan 1985.

ANTONIO LIBERI

NOTA SUL *MENSCHENFEIND* DI SCHILLER

In una conferenza tenuta il 26 gennaio 1784 presso la Kurfürstliche Deutsche Akademie di Mannheim sul tema *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* Schiller dice che «per quanto mi sovviene il Timone d'Atene di Shakespeare non è ancora apparso su nessuna scena tedesca (...) È una vera benemeranza nei confronti dell'arte continuare a scavare lungo questo filone d'oro»<sup>1)</sup>. Due mesi dopo in una lettera a Carl von Dalberg, il padrino del suo travolgente esordio stürmeriano, l'apprezzamento per le possibilità drammaturgiche del tema tradizionale della misantropia è già l'intenzione di colmare quella lacuna con una propria rielaborazione del dramma shakespeariano: un cimento a lungo rimeditato, poi, a cui Schiller pose mano, abbandonata nel frattempo l'idea di ricalcare il modello inglese, solo due anni più tardi, con la speranza di portarlo a compimento nel volgere di pochi mesi e il desiderio che il suo amico Friedrich Ludwig Schröder — il grande interprete di *Re Lear* e di *Amleto* in Germania — contribuisse con la sua arte a conquistargli il successo già assaporato nel trionfo dei *Räuber*. In realtà il *Menschenfeind* non giunse mai sulla scena e il progetto, interrotto più volte e più volte ripreso, fu la lunghissima e tormentata gestazione di un frammento: le otto scene furono pubblicate con il titolo *Der versöhnte Menschenfeind. Einige Szenen* solo nel 1790, nell'undicesimo numero della rivista "Thalia". Quasi un atto liberatorio, come di chi, imboccato un sentiero verso una meta rivelatasi irraggiungibile lungo quel cammino, scorga un altro promettente traguardo proprio per aver percorso fin lì quel tratto di strada che ora occorre abbandonare per un'altra via e un'altra meta. La critica schilleriana ha rivolto scarsa attenzione sia alla genesi del frammento drammatico — di cui rendono testimonianza, a partire dalla prima menzione del *Menschenfeind* nella lettera del 12 ottobre 1786 a Schröder, soprattutto le lettere scritte a Christian Gottfried Körner nel corso del 1788 e i brevi cenni di costui nelle lettere a Schiller —, sia all'importanza che esso ha in relazione ai posteriori

scritti estetici, soprattutto *Über Anmut und Würde*<sup>2)</sup>.

Il nostro compito non è ripercorrere le fasi della travagliata gestazione del frammento, né è possibile, qui, riprodurlo nei dettagli per documentare la contraddittorietà al suo interno del problema della misantropia che, tematizzata nelle prime quattro scene, indirettamente e solo per accenni, secondo il canone tradizionale dell'infelice isolamento dell'individuo ripudiato dal mondo e colpito da un "terribile destino", si manifesta nelle ultime scene sempre più esplicitamente come misantropia filosofica, fondata cioè aprioristicamente su un'idea sublime di umanità al cui confronto ogni perfezione e moralità dell'uomo concreto appare tuttavia come bassezza e irrimediabile insufficienza ad eguagliare la rappresentazione del suo dover-essere ideale<sup>3)</sup>. L'intenzione di questo scritto richiede di fare un salto fino alla breve nota che Schiller scrive in appendice alla pubblicazione del 'torso' drammatico: «Le scene qui inserite sono frammenti di una tragedia iniziata anni orsono che però *per vari motivi* resta incompiuta. Forse la storia di questo misantropo e l'intero ritratto di questo carattere potrebbero essere presentati al pubblico in *un'altra forma* più congrua a questo argomento che non sia la forma drammatica»<sup>4)</sup>. In una lettera scritta subito dopo a Körner, che poco prima della pubblicazione del frammento lo aveva ancora esortato a portare a compimento il progetto drammatico — «perderai certamente la voglia di tornare a lavorare a quest'opera, come per il Don Carlos, appena ne sia stampata una parte» — Schiller scrive che «se avessi avuto ancora una qualche idea di condurlo a termine non sarebbe mai stato inserito nella Thalia; ma questa idea ho dovuto abbandonarla dopo la più meditata riflessione critica e ripetuti tentativi falliti. Per l'elaborazione tragica questo tipo di misantropia è troppo generale e filosofico. Mi troverei a dover ingaggiare una lotta estremamente faticosa e infruttuosa con il soggetto e malgrado ogni sforzo *non potrei che fallire*»<sup>5)</sup>. Impunita di non consentire sviluppo e materia all' "elaborazione tragica", la problematicità della misantropia filosofica come soggetto drammatico non pare tuttavia essere il vero motivo o almeno la causa preponderante dell'impossibilità di svolgere l'azione nella forma compiuta e conclusa del dramma. Ora, la potenzialità drammaturgica di "questo tipo di misantropia" è, sì, minata da un empito idealistico assai più disponibile al lirismo del vagheggiamento estatico e all'enfasi della declamazione che suscettibile di dare luogo alla dialettica di un'azione autenticamente drammatica in cui realizzare le proprie istanze incondizionate o soccombere; ma, considerato nell'economia del frammento, che giunge appena a delinearne le premesse e a manifestarne il carattere, esso non conduce in se stesso il germe dell'*impasse*, il quale a ben vedere non pare esserne l'esito necessario e ineludibile che si produca dal suo interno, ma piuttosto l'effetto insuperabile di una problematica che innestandosi eccede il soggetto vero e proprio della misantropia filosofica e che si rivela, essa sì, ir-rappresentabile e irresolubile entro le categorie e la forma del genere drammatico. Il



frammento non si interrompe infatti dopo essere approdato all'immobile 'stazione' di un confronto che si riveli improduttivo di sviluppi e di azione del misantropo idealista con il suo potenziale deuteragonista Rosenberg o con il proprio mondo che, chiuso entro i confini del feudo patriarcale, è quello del probo e fedele amministratore Abel e dei contadini riconoscenti per l'affrancamento dalla servitù della gleba che Hutten stesso ha loro concesso, un mondo dunque governato dalla magnanimità del padre-sovrano illuminato ripagata dalla gratitudine filiale di sudditi che, tuttavia, persuasi di aver attinto la dignità di uomini già solo per la libertà *legale* che hanno semplicemente ricevuto, appaiono al loro benefattore così spregevoli perché così lontani dall'impersonare quell'ideale di umanità bella che è la sostanza della sua sublime e nostalgica filosofia dell'uomo.

Occorre allora prendere brevemente in esame sul piano tematico la scena conclusiva del frammento, per cercare di scoprirvi le ragioni reali di un non-poter-andare-oltre che le considerazioni contenute nella nota allegata alla pubblicazione del *Menschenfeind* e nella lettera appena citata motivano, ci pare, con un argomento insufficiente se non addirittura improprio. Si tratta cioè di esplicitare alla luce di questa scena la motivazione vera o prevalente del 'fallimento', che la giustificazione fornita dallo stesso Schiller dissimula proprio nel ricondurla al problema di una misantropia «troppo generale e filosofica».

L'ideale sublime della perfetta umanità in nome della quale Hutten nel monologo della settima scena — ricalcando il Palemon shaftesburiano <sup>6)</sup> — aveva lanciato all'uomo la propria accusa e il proprio odio (*Der Mensch wühlt mir Wolken in den silberklaren Strom wo der Mensch wandelt, verschwindet mir der Schöpfer* <sup>7)</sup>) per opporgli a modello la misura della bellezza e l'armonia originarie da cui roussoianamente le passioni e cioè gli egoismi della civiltà lo hanno allontanato (*Mensch! Herrliche, hohe Erscheinung! Schönster von allen Gedanken des Schöpfers! Wie reich, wie vollendet gingst du aus seinen Händen! Welche Wohllaute schliefen in deiner Brust, ehe deine Leidenschaft das goldene Spiel zerstörte.*<sup>8)</sup>) deve ora essere incarnato e ricevere evidenza sensibile per inverarsi nel mondo e manifestarglisi. Tenuta gelosamente lontana dal mondo contaminato e corruttore in nome di un'idea di perfezione etica che può realizzarsi solo nell'invisibile sostanza interiore della persona, Angelika è la creatura destinata dal padre a prestare la sua bellezza al rispecchiamento e all'espressione visibile di questa compiutezza esemplare. La bellezza wincelmannianamente idealizzata di Angelika è così postulata da Hutten come forma sensibile dell'eticità realizzata e insieme come soggetto di un'utopica missione di redenzione, che Hutten invoca nei toni ardenti e ispirati della declamazione — senza peraltro che il dramma giunga a dare figura all'una e luogo all'altra. La scena finale introduce esplicitamente il tema della *schöne Seele*, dell'anima bella e del suo manifestarsi nell'aura sacrale della grazia, e il frammento, lungi dall'interrompersi per

aver sviluppato ed esaurito le possibilità drammaturgiche di un soggetto pur difficilmente drammatizzabile — la misantropia idealistica di Hutten —, si chiude invece su una problematica affatto estrinseca ad esso e anche, rispetto ad esso, assai meno o per nulla riconducibile alla forma drammatica. L'entusiasmo shaftesburiano per le "infinite armonie" sopite nell'uomo e ormai dimenticate da un'umanità che, decaduta e guastata dalle passioni, unica fra "tutte le creature della natura" non riesce ad attingere "la bella misura della compiutezza", spinge Hutten novello Prometeo e 'second maker' dell'umanità ideale a imprimere nella bellezza di Angelika il segno dell'esemplare perfezione etica. Per Hutten *Diese schöne Gestalt belebt eine schöne Seele*, dove il verbo *belebt* — carico di una tradizione che a Schiller ancor prima che dal platonismo shaftesburiano di Winckelmann giunge con le teorie dell'animista Sthal — enuncia il suo idealismo platonico e insieme dice il telos artistico-pedagogico che ne volge in fare il credo metafisico: è il senso dell'opera plasmatrice dell'artista-Prometeo come metafora del padre-pedagogo. Così, nella "chiusa fucina" artistico-pedagogica di Hutten la statua-Angelika, *still unter dem Meissel des Künstlers*, viene modellata secondo quell'ideale classico di perfezione e di armonia che nelle forme del *pulchrum* reclama shaftesburianamente e winckelmannianamente l'espressione dell'*honestum*. Il *bilden* attivo di Hutten, visualizzato nell'immagine dello scalpello dell'artista plasmatore di belle forme, ha una duplice finalità pedagogica: la *Seele* che esso rende "più bella" perché si manifesti quale sua platonica 'causa esemplare' nella bellezza *still* della statua-Angelika, per realizzare la *Rache*, la vendetta umanistica di Hutten, deve essere innalzata a medium esemplare di una postulata rigenerazione morale del "secolo decaduto" manifestandogli nella perfezione estetica della *Gestalt* che la incarna. La consacrazione della bellezza di Angelika alla luce trascendente dell'etico, che come *himmlische Erscheinung* da "vertiginose lontananze" deve mostrare visibilmente al mondo l'idea e la forma stessa di una compiutezza per esso inattuabile, si compie in un'ingiunzione mistica: *und jetzt fliehe in deine Glorie hinauf e so stelle ich dich hinaus in die Menschheit*: una consacrazione che accade ad Angelika — volta peraltro al mondo e alla felicità e di altri doni e renitente all'ardore della fiamma pedagogico-sacrificale del padre-Battista, sebbene devota alla *bildende Hand* del padre-Prometeo — come le accade il suo stesso nome, segno di una destinazione prescritta e di un'ascensione involontaria. La *Glorie* di Angelika, giacché *die vollendete Bildsäule muss von einem erhabeneren Gestelle strahlen* <sup>9)</sup>, ha luogo allora in un'ascensione all'esemplarità della perfezione universale-umana attivata solo postulativamente a funzione catartica e conduce in sé il segno della sua origine eteronoma — l'ascensione di Angelika è in realtà un 'invio all'alto'. Presentato ora nella versione femminile, passiva dell' 'invio all'alto', il motivo dell'ascensione, del trascendimento dell'umano è la costante 'iconografica' di tutta l'utopia etico-estetica e pedagogica di Schiller, ne at-

traversa tutta l'opera, dall'enfasi della simbolizzazione eroica della bellezza greca nell'Antikensaal zu Mannheim<sup>10)</sup> al progetto di una *Idylle* sul sublime "sposalizio di Ercole con Ebe" che avrebbe dovuto raffigurare poeticamente il virile, attivo *Übertritt des Menschen in den Gott*<sup>11)</sup>. La *Glorie* accade ad Angelika come mero evento, la sua elezione al fine umanistico della redenzione è il frutto della mimesi platonica del suo artista-artefice che in lei anela a dare corpo al proprio 'fantasma', è il frutto dell'Idea che 'adottandone' il sembiante pretende di rappresentarvisi compiutamente in forma sensibile e di esibire per suo mezzo l'immagine della perfetta *Humanität* inverata nell'armonia visibile di etico ed estetico. Ma — questo è il punto — come tradurre entro le categorie del genere drammatico l'infigurabile perfezione dell'etico nella perfetta bellezza sensibile di Angelika, sì che in questa quella riceva evidenza fenomenica? La *Schwärmerei* idealistica di Hutten nutre, si è visto, la sua fede platonica nell'effettualità estetica della perfezione morale; ma come palesare, ora, fuori del vagheggiamento lirico-estatico, la postulata sostanzialità etica del bello nella concreta figurazione drammatica? E anche se in questa fosse possibile sublimare il bello in valenza simbolica dell'etico, istituendo una corrispondenza necessaria fra la figura sensibile e l'assoluto del significato sovrasensibile, come dare luogo all'efficacia "energica" del suo contenuto simbolico e investirlo di funzione drammatica, come dare luogo alla sua missione catartica eludendo il mero *Genuß*, la fruizione immanente delle sue forme, cui il significato che ne trascende la presenza sensibile accade dall'altrove assoluto dell'Idea per esse infigurabile? Eletta a significare la compiuta e spontanea eticità dell'anima bella che il sogno platonico di Hutten innalza a ineguagliata perfezione dell'umano, la bellezza del *vollendeter Engel* Angelika che egli vuole ora presentare al mondo perché lo sovrasti come in un'ostensione liturgica dall'alto del suo cielo non può incarnare l'Idea e oggettivarne la rappresentazione, perché nell'immediatezza del dramma — questo dice in realtà l'*impasse* del frammento — l'Idea è improducibile come figuralità fenomenica, il bello che dovrebbe realizzarla e renderla visibile non potrebbe che esservi sancito nell'immanenza delle sue forme e quindi rimandare tautologicamente a se stesso proprio laddove altro e trascendente il consumo di mere forme inerti doveva essere il suo messaggio umanistico. Qui è l'ostacolo insuperabile e qui il *Menschenfeind* diventa frammento: proprio quando cioè nella sua intrascendibile immanenza estetica il bello dovrebbe mediare l'ideale etico di Hutten ed esibire quel modello di perfezione etico-estetica che la *bildende Hand* dell'artista-pedagogo ha plasmato in perfette fattezze di statua allevando Angelika alla bellezza 'oltreumana' della virtù. Alla luce dell'irrealizzabilità drammatica di questo nuovo assunto in cui il frammento culmina, il ricorso alla motivazione dell'incongruità di "questo tipo di misantropia" per giustificare l'impossibilità del compimento appare dunque come un parlare d'altro e un estendere alla scena conclusiva la problematicità di un soggetto che, pur

facendogli da supporto, resta del tutto periferico rispetto al grumo tematico e problematico della sostanzialità etica della bellezza sensibile e dell'inveramento estetico, nella grazia, dell'anima bella che deve "giocare con le virtù". Periferico allo stesso modo che il vaso lo è per la pianta. L'intenzione drammatica che si prova all'apriorismo platonico della misantropia di Hutten che si segrega da un'umanità da lui stesso riscattata entro le forme eticamente inerti e indifferenti del 'politico' subisce cioè nell'ottava e ultima scena l'innesto consapevole del programma di dare luogo al bello come epifania dell'etico e principio pedagogico, prefigurando così l'oggetto della riflessione schilleriana immediatamente posteriore. I fili che entrano in questa scena e ne partono facendo di essa un punto di raccolta e di irraggiamento tematico assai cospicuo, rispetto al quale il tema della misantropia idealistica appare come un passato prossimo azzerato, assegnano al frammento un significato che vorremmo definire inaugurale se si guarda ad esso dalla prospettiva dello Schiller 'filosofo'. Oltre al modesto valore puntuale del frammento è molto probabilmente la motivazione della problematicità della misantropia filosofica come soggetto drammatico addotta dallo stesso autore a non aver favorito, da un lato, una maggiore considerazione del frammento da parte della letteratura critica schilleriana soprattutto in relazione alla vera ragione dell'impossibilità del compimento e, dall'altro, a non consentirle di riconoscere che proprio l'ineffettualità del nuovo assunto entro la forma drammatica costituisce come crediamo il punto di partenza, il nucleo originario dei successivi scritti estetici schilleriani, soprattutto di *Über Anmut und Würde* ma anche dei *Kallias-Briefe*.

È ben vero che Schiller riferisce la ragione del 'fallimento' all'impostazione in senso "troppo generale e filosofico" della misantropia di Hutten, ma si deve ritenere assai probabile che egli stesso fra i "vari motivi" (più d'uno dunque, non solo quello addotto) per cui il *Menschenfeind* è rimasto frammento includesse implicitamente, attribuendole un'importanza decisiva, l'irrapresentabilità in esso dell'assolutezza sovrasensibile dell'etico nella perfezione 'greca', winckelmanniana delle forme sensibili e soprattutto, anche, l'ineseguibilità della missione catartica del bello entro le categorie del genere drammatico. Né a maggior ragione pare illegittimo arguire che collegando al tema della misantropia di Hutten, come via d'uscita dall'*impasse*, l'ipotesi di un'«altra forma più congrua a questo argomento che non sia la forma drammatica», Schiller abbia dilatato per così dire a impossibilità di crescere dell'intera pianta la sterilità insuperabile del ramo che da ultimo si innesta sul suo tronco e intendesse in realtà l'irrisolubilità del problema che sopraggiunge, intravedendo per esso quell' "altra forma" che di lì a poco più di due anni sarà il procedere serrato dell'argomentazione logico-discorsiva della sua prima opera matura. Il tema della misantropia idealistica, si sa, non verrà più ripreso da Schiller, ma la scena conclusiva del frammento, innestando su quel tema l'invocata e irrap-

presentabile *Glorie* di Angelika come apoteosi dell'umanità ideale e il postulato correlativo del bello come forma ed espressione dell'etico, recuperando dunque un assioma classico del platonismo shaftesburiano-winckelmanniano, non soltanto compendia nei toni del pathos estatico-contemplativo tutto l'idealismo 'scolastico' e sentimentale dello Schiller pre-kantiano; ma contiene anche l'indirizzo e il paradigma di tutto lo Schiller 'kantiano', la cui speculazione intorno allo statuto oggettivo del bello e a quella forma particolare di bellezza che è la grazia sarà in gran parte il tentativo originalissimo di legittimare e inverare quel postulato fornendogli una rigorosa giustificazione concettuale, di conferire dignità filosofica ed efficacia pedagogica a una fede etico-estetica che seguita a vivere intatta trapassando nel rigore del concetto.

1) *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. XX, pp. 93 sg. (d'ora in poi NA).

2) L'unica cospicua eccezione nel panorama della *Schillerforschung* è il sempre acuto saggio di Käthe Hamburger, *Schillers Fragment 'Der Menschenfeind' und die Idee der Kalokagathie*, in "DVJS" 30, 1956, pp. 367-400). L'ultimo saggio in ordine di tempo (Eike Middel, *Schillers Klassizität*, in "Weimarer Beiträge", 1983, 7) che tocchi l'argomento *Menschenfeind* lo fa dall'angolo visuale della problematica sociale e politica implicita nel rapporto fra Hutten e i suoi sudditi, dove Hutten rappresenta *einen philosophischen ästhetisierten Feudalismus, der seine Rechtfertigung aus der mit Recht kritisierten Unidealität bürgerlicher Verhaltensweisen und Lebensverhältnisse bezieht. Hier haben wir es noch einmal mit der Räuber-Problematik zu tun.* (p. 1249). Il saggio — d'altronde non dedicato specificamente al tema *Menschenfeind* — è 'garantito' entro una tradizione critica e storiografica che 'annettendo' celebra in realtà hegelianamente il presente come compimento di 'annunci' e da questa prospettiva fa incursioni a ritroso per ricapitolare la genealogia dell'"ovvio'.

3) Stando alla lettera di Schiller del 4 gennaio 1783 a Henriette von Wolzogen si deve credere che la misantropia sia stata un sentimento provato in prima persona da Schiller stesso: *Sie glauben nicht, wie nötig es ist, dass ich edle Menschen finde. Diese müssen mich mit dem ganzen Geschlecht versöhnen, mit welchem ich mich beinahe abgeworfen hätte. Es ist ein Unglück, meine Beste, daß gutherzige Menschen so gern in das entgegengesetzte Ende geworfen werden, den Menschenhaß, wenn einige unwürdige Charaktere ihre warmen Gefühle betrügen. Gerade so erging es mir. Ich hatte die halbe Welt mit der glühendsten Empfindung umfaßt, und am Ende fand ich, daß ich einen kalten Eisklumpen in den Armen hatte.* (Jonas, Bd. I, p. 89). La citazione non intende neppure implicitamente che la prima origine del progetto del *Menschenfeind* possa essere fatta risalire all'epoca di questa confessione, nella quale, proprio come nel frammento posteriore, *Stimmung* pessimistica e slancio idealistico sono realtà psicologiche che si potenziano a vicenda. Si potrebbe dire che il *Menschenhaß* come problema psicologico dell'epoca è assai spesso funzione di un'intenzione 'luttuosa' e di una *Einsamkeit* deliberata che producono una sorta di felice infelicità del cuore *empfindsam* per appropriarsene come intensificazione della sensibilità narcisistica che si ritrae e si nobilita nella solitudine per delibare le proprie altezze e la propria elezione: è la sindrome della misantropia idealistica e deliberata di Hutten nel *Menschenfeind* sublimata nella *Schwärmerei*

cosmica del platonismo shaftesburiano. Con un po' di azzardo si potrebbe porre in questo tipo di infelicità autoindotta e delibata come potenziamento sentimentale e morale dell'io la prefigurazione o addirittura la matrice in veste *empfindsam* della 'ragione' della posteriore teorizzazione schilleriana del sublime come principio produttivo: l'ethos sublime schilleriano cioè come traduzione e razionalizzazione di un meccanismo psicologico squisitamente *empfindsam*. In questa sede non ci si può che limitare a prospettare un'ipotesi di lavoro. Che poi gli scritti schilleriani contengano rarissimi luoghi esplicitamente *empfindsam* e l'*Empfindsamkeit* sia un'attitudine psicologico-sentimentale già declinante è del tutto influente rispetto all'assunto che la formidabile e vorace rielaborazione schilleriana dei temi della psicologia e della filosofia contemporanee converga nella teoria del sublime come trascrizione *kulturkritisch*, dilatata a teoria del moderno, di uno psichismo sostanzialmente *empfindsam* (in questa prospettiva la rarità di quei luoghi altro che vanificare l'assunto ne costituirebbe piuttosto un argomento, non probante ma certo sostanziale).

4) NA, Bd. V, p. 255 (miei i corsivi).

5) *Ibidem*, p. 255 (mio il corsivo).

6) È merito della Hamburger aver messo in luce, nel saggio già citato, precisi riscontri fra la *Klage* di Hutten nella scena settima e quella del misantropo idealista Palemon nei *Moralists* di Shaftesbury.

7) NA, Bd. V, p. 152.

8) *Ibidem*, p. 150.

9) I passi fin qui citati sono tratti dalla scena ottava: *ibidem*, pp. 155 e 158 sg.

10) Il riferimento è al *Brief eines reisenden Dänen* (1785). Le statue antiche significano simbolicamente un ideale di umanità che il grecofilo "viaggiatore danese" percepisce winckelmannianamente nella forma di un'elevazione all'"oltreumano" (*Der Mensch brachte hier etwas zu Stande, das mehr ist, als er selbst war, das an etwas Größeres erinnert, als seine Gattung (...)* *Die Griechen malten ihre Götter nur als edlere Menschen, und näherten ihre Menschen den Göttern. Es waren Kinder einer Familie.* NA, Bd. XX, p. 105); egli 'immette' significativamente questa sua rappresentazione di una perfezione umana che si compie come superamento nel torso ancora 'adempibile' di Ercole e nella "forza virile", nella *kolossalische Figur* dell'Ercole Farnese più che constatarla nella *Rundung*, nell'interrezza armoniosa di "tutte le parti" che è il segno del *già* divino Apollo.

11) Schiller ne parla nella (fondamentale) lettera a Wilhelm von Humboldt del 29/30 novembre 1795. In realtà la progettata *Idylle* rimase sintomaticamente un sogno poetico e filosofico irrealizzato. Non da ultimo, certo, perché l'utopia etica del sublime schilleriano postula l'u-topia del compimento, il luogo dell'inveramento dell'ideale umano (moderno) essendo la stessa *progressio ad infinitum* del *Sollen* e la perfezione etica il differimento del volere oltre ogni conciliato avere: la sublimità eroica di Ercole è in realtà il non-luogo per eccellenza dell'idillio. La filosofia schilleriana del sublime è irriducibile dunque all'appaesamento nella dimora teocritea della conciliazione e del conseguimento, sia pure — come nel progetto della *Idylle* — come approdo simbolico di Ercole alla trascendenza dell'Olimpo intesa quale estremo dispiegamento dell'umano.

ROSELLA MAMOLI ZORZI

## L'USO DELLA FIABA IN DUE OPERE DEL PRIMO FAULKNER

Vi sono alcuni grandi scrittori del nostro secolo, poeti e romanzieri, che ad un certo punto del loro iter letterario scrissero fiabe. Tra gli americani si contano Gertrude Stein, e.e. Cummings, Randall Jarrell, Ernest Hemingway e William Faulkner, per non citare che i più importanti.

Questi scrittori sono gli eredi degli autori ottocenteschi di *Kunstmaerchen*, o fiabe d'autore, il genere letterario che Jacob e Wilhelm Grimm — i più famosi padri della fiaba, con la loro raccolta *Kinder und Hausmaerchen* (1812-15) — vedevano in rapporto di contrasto con la fiaba «popolare», anonima, frutto della creazione collettiva di un popolo secondo l'estetica del Romanticismo.

Nel caso delle *Kunstmaerchen* ci troviamo davanti ad opere diverse dalla fiaba popolare per lo statuto di testo codificato nella scrittura e nella stampa, oltre che per l'immissione del mondo narrativo particolare del singolo scrittore nel genere «fiaba». A differenza dalle fiabe d'autore, le fiabe e i racconti popolari variano, come è noto, nel loro statuto narrativo, proprio per il continuo mutare della loro veste nelle mani, o piuttosto nelle parole, dei diversi narratori; anche se, per usare la famosa metafora dei Grimm ripresa da Jolles, viene in realtà tramandato il «tuorlo», pur essendo per necessità rotto il «guscio» dell'uovo<sup>1)</sup>.

Faulkner dunque scrisse una fiaba; *The Wishing Tree*. Ne fece un libretto rilegato a mano («single manuscript impression Oxford Mississippi 5 february 1927»), che venne pubblicato postumo (1964)<sup>2)</sup>. Si potrebbe peraltro avanzare l'ipotesi che inizialmente il racconto nascesse come narrazione orale, rivolta ad un ascoltatore specifico, quella bambina di nome Victoria a cui il racconto è dedicato. I dati biografici di Faulkner<sup>3)</sup> potrebbero suffragare questa ipotesi, poiché è un dato di fatto che a Faulkner piaceva raccontare storie ai bambini, proprio come gli piaceva ascoltare le storie narrate dalla gente di Oxford (Mississippi), per esempio le *tall tales* che si ritrovano nei suoi romanzi. Molti degli scrittori di fiabe del nostro secolo, ma an-

che dell'Ottocento, crearono le loro fiabe proprio così, in una versione inizialmente orale, poi trascritta e codificata, ripetendo, nel loro singolo gesto, quanto avvenne nella storia delle forme letterarie dell'umanità.

Faulkner, dunque, creò la sua fiaba per un destinatario specifico, *infantile*. Anche questo destinatario particolare appartiene all'eredità ottocentesca. Solo nell'Ottocento la fiaba divenne un genere (edificante) riservato ai bambini <sup>4)</sup>: certamente essa apparteneva in precedenza, nella storia dell'uomo, all'intera comunità, come del resto si può ancora vedere nei brandelli di civiltà contadine rimaste in vita fino a ieri: il «Filò», recuperato sul piano colto e della creazione poetica da Andrea Zanzotto, consisteva nel raccontare in determinati mesi, alla sera, nelle stalle, storie diverse narrate ai gruppi familiari radunati, composti di adulti, e certo anche, ma non solo, di bambini. Né le *Kunstmaerchen* del Settecento prezioso di M.me d'Aulnoy o di M.lle Lhéritier erano destinate ai bambini, bensì al raffinato pubblico adulto della corte francese.

Ma ritorniamo a Faulkner.

*The Wishing Tree* racconta le avventure di una ragazzina, Dulcie, alla ricerca dell'«albero dei desideri», le cui foglie rendono possibile l'avverarsi, per l'appunto, di ogni desiderio. Dulcie, l'aiutante magico-donatore Maurice e i suoi amici, trovano l'albero senza rendersene conto. Al termine delle loro diverse e numerose avventure scorgono un grande albero «covered with leaves of a thousand different colors», ma avvicinandosi si rendono conto che non si tratta di un albero:

the leaves flew up into the air and whirled about the tree, and then they saw that the tree was a tall old man with a long shining beard like silver, and the leaves were birds of all colors and kinds. (p. 74)

L'albero è in realtà San Francesco che, in cambio delle foglie colorate staccate dal «mellomax tree», dà ai bambini un uccellino dello stesso colore.

La storia della ricerca di Dulcie è strutturata fondamentalmente secondo lo schema tipico della fiaba di magia elaborato da Propp nel suo *Morfologia della fiaba* (1928) e utilizzato come punto di partenza e modificato da Greimas in anni più recenti <sup>5)</sup>. Ma Faulkner vi aggiunge una sorta di cornice, di cui il lettore si rende conto soltanto a lettura ultimata. *The Wishing Tree* infatti inizia con la descrizione del risveglio della protagonista: termina con una descrizione identica, di un secondo risveglio. Questo finale rivela al lettore che il primo risveglio è stato un risveglio alla realtà del sogno: tutta la storia dell'albero dei desideri è stata un sogno.

Se si paragonano le due descrizioni, quella del risveglio iniziale e quella del risveglio finale, si osserverà una perfetta simmetria:

She was still asleep, but she could feel herself  
rising out of sleep, just like a balloon: it was

...it was like she was in a round bowl of  
sleep, rising and rising through the warm



*like she was a goldfish in a round bowl of sleep, rising and rising through the warm waters of sleep to the top. And then she would be awake.*

*And so she was awake... and it was like there was still another little balloon inside her, getting bigger and bigger... making all her body and her arms and legs tingle, as if she had just eaten a piece of peppermint. What can it be? she wondered...*

*«It's your birthday», a voice said...*

(pp. 5-6)

waters of sleep to the top. And then she would be awake.

And she was awake, and it was like there was another little balloon inside her, getting bigger and bigger, making her body and arms and legs tingle as though she had just eaten a piece of peppermint. What is it? she thought. What can it be?

«Birthday, birthday!», cried a voice...

(pp. 80-81)

L'uso di metafore, strutture sintattiche, discorsi diretti identici sottolinea l'identità dell'azione; la voce alla fine del primo passo introduce l'aiutante magico-donatore (Maurice, il ragazzino «with hair so red that it made a glow in the room»), personaggio-funzione che permette lo svolgersi della fiaba, il susseguirsi di avvenimenti magici che ne costituiscono lo sviluppo. La voce alla fine del secondo passo introduce il dato della vita quotidiana (la voce del fratellino di Dulcie): i due livelli, la realtà del sogno e quella della vita quotidiana, sono poi unificati nell'uccellino donato a Dulcie, dalla madre per il suo compleanno, ma anche da San Francesco in cambio della foglia.

In entrambi i passi il risveglio — al sogno e alla vita — è sereno: la medesima metafora (muoversi nell'acqua, trattenere il respiro) è usata altrove da Faulkner per esprimere un senso di angoscia e isolamento. È caratteristico di *The Wishing Tree* che l'atmosfera resti sempre serena, distesa, priva d'angoscia.

I due risvegli sono i limiti in cui è compresa la fiaba vera e propria: ma Faulkner usa altri due «limiti» entro cui includere la fiaba. Per entrare in quello che non è più importante come «sogno» ma come mondo dell'immaginazione Dulcie e gli altri devono attraversare la nebbiolina grigia profumata di glicine, quella dolce nebbia che si sostituisce al tetro paesaggio invernale della vita quotidiana di Dulcie:

*as soon as the window rose, instead of rain and black winter trees, she saw a soft gray mist that smelled of wistaria... the mist was like a big tent about them and over them, and a warm little breeze blew through it, smelling of wistaria...* (p. 12)

Analogamente, dopo l'entrata della fiaba, si svolge l'uscita dal mondo dell'immaginazione:

*...they came to the bank of the river... it wasn't a flat river, but it stood up on its edge, like a gray wall... the river was like the mist had been... and the water smelled like wistaria...* (p. 79)

È in questa acqua-nebbia profumata di glicine che i personaggi della fiaba scompaiono («dim shapes»), che l'aiutante magico svanisce, lasciando solo un «faint glow» di capelli rossi nella nebbiolina, un luore che rimanda al rosso dorato

del pesce rosso («goldfish») all'inizio del racconto.

Il sogno, con la tipica distorsione dell'immagine nel sogno (il fiume in piedi) è lasciato alle spalle; né il «gray wall» del fiume, fatto di nebbiolina leggera e profumata, genera angoscia. Il glicine di questi due passi sarà una costante nell'opera faulkneriana, elemento simbolico in *Sartoris* (1929), correlativo oggettivo dello spazio della memoria da attraversare per ricostruire una verità in *Absalom, Absalom!* (1936) <sup>6)</sup>.

L'attraversamento, in *The Wishing Tree*, conduce ad un mondo magico; lo scrittore del XX secolo usa lo spazio del sogno come spazio della magia e della parola magica. Segue una lunga tradizione letteraria, che va dalla *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) a *Alice in Wonderland*, o a *Fly by Night* di Jarrell, senza dubbio illuminato nell'uso di questo spazio dall'opera di Freud.

Nel discorso fiabesco di *The Wishing Tree* non compaiono limiti temporali: non vi è alcuna notazione dello scorrere del tempo; non compaiono limiti di spazio: lo spazio del trasferimento è segnato soltanto da un susseguirsi di astratti «they rode on...». Cause ed effetti sono determinati esclusivamente dai desideri espressi, dal linguaggio: Maurice può trasformare un cavallino-giocattolo in un pony (a sua volta «mezzo magico»); si possono esprimere e ritirare i propri desideri, facendo comparire e scomparire leoni e fucili e cibi. Domina il mondo della parola, divenuta parola magica, il «sesamo apriti» di Aladino.

La struttura del discorso fiabesco può essere vista secondo lo schema elaborato per un centinaio di fiabe della raccolta di Afanasjev da Propp: se mancano le «funzioni preparatorie» l'intera parte del modello centrale è riscontrabile <sup>7)</sup>. Non mancano le duplicazioni e le triplicazioni previste da Propp: le più importanti sono la duplicazione dei punti di arrivo nel percorso dei bambini, la triplicazione del personaggio-funzione del donatore-aiutante magico. La prima duplicazione permette la trasformazione della linea orizzontale dell'iter narrativo (e del cammino dei bambini) in una linea circolare, tipica di molti racconti faulkneriani, ma qui interna al discorso fiabesco. I bambini giungono due volte al castello (p. 28 e p. 41), due volte all'albero di mellomax (p. 28 e p. 38), Dulcie si ritrova due volte davanti alla casa del vecchietto (p. 18 e p. 68). Il progresso lineare è diventato così tortuoso e labirintico, non una «progressione» in realtà, ma un girare in cerchio, un procedimento, ancora, tipico del sogno. Ma anche in questo caso il percorso tortuoso non provoca angoscia e trova risoluzione nell'incontro con San Francesco e nel suo dono ecologico.

La seconda triplicazione riguarda il donatore-aiutante magico, unificato come s'è detto in un unico personaggio-funzione (Maurice) ma triplicato in altri due personaggi-funzioni, il vecchietto e San Francesco.

L'organizzazione del discorso narrativo appartiene dunque chiaramente a quel-

la della fiaba, anche per la stilizzazione degli elementi spaziali e temporali, oltre che per la struttura e i personaggi-funzioni come Maurice. Le osservazioni di Luethi<sup>8)</sup> sui procedimenti di astrazione e stilizzazione della fiaba possono qui tornare utili. Nel mondo della fiaba non esiste sorpresa o meraviglia davanti ad avvenimenti straordinari, considerati invece «naturali». Maurice, il personaggio il cui statuto è quello che più da vicino appartiene a quello della funzione proppiana, non esprime meraviglia; anzi, spiega agli altri i prodigi che avvengono (per esempio perché le foglie bianche dell'albero di mellomax diventano «viola», «rosse», «d'oro» una volta in mano ai diversi personaggi). Le descrizioni di natura sono anch'esse astratte e generali:

the trees were green as summer, and the grass was green, and little blue and yellow flowers were everywhere... (p. 18)

oppure:

there were a lot of birds in those trees, chirping to one another, and squirrels scudded through the grass from one tree to another, and there were flowers of all kinds and colors in the grass... (p. 50)

La natura che Faulkner qui descrive non è il paesaggio riconoscibile della Louisiana o dei grandi boschi del delta del Mississippi, pur con tutte le connotazioni simboliche che essi avranno. È uno scenario privato di qualsiasi dimensione topografica, descritto nelle sue componenti essenziali e immutabili, arricchito dai toni vivaci dei colori, anche questi un elemento caratteristico della fiaba secondo le teorie del Luethi: colori a cui si possono aggiungere i colori metallizzati — anch'essi sottolineati dal Luethi come caratteristici del discorso fiabesco — l'argento della spada del vecchietto, l'argento della barba di San Francesco, l'argento dei campanellini del pony.

Tuttavia, in questa fiaba chiaramente riconoscibile come tale, vi sono numerosi elementi che non appartengono affatto al discorso fiabesco, ma che sono riferibili al discorso narrativo faulkneriano più in generale, mescolanza, questa, assolutamente tipica della *Kunstmaerchen*.

Se, nella fiaba, i personaggi «unidimensionali» non esprimono ad esempio meraviglia, in *The Wishing Tree* c'è almeno un personaggio che esprime continuamente stupore, meraviglia, paura. Si tratta del personaggio di Alice, la donna nera che accompagna i bambini. All'interno del mondo privo di divisioni di classe della fiaba — dove il figlio del mugnaio può diventare re rendendo così giustizia all'ingiustizia inerente nel mondo (secondo la «morale naive» messa in luce da Jolles a proposito della fiaba) — in questo caso è mantenuto il senso delle divisioni sociali. Alice è il portavoce di questo senso di classe, come è evidente dal suo rapporto con il vecchietto, ripetutamente chiamato «trash», «white trash» (pp. 20, 22, 23, 25, 39) secondo

l'ottica sprezzante del nero che lavora presso i bianchi ricchi e ne adotta i codici sociali. Proprio come Elnora in «There was a Queen» e in *Sartoris*, Alice non vuole che i bambini stiano con persone che i loro genitori non apprezzerebbero. Alice poi non accetta nessuna magia («I don't like no such goin' around me»): non crede dunque nel potere del linguaggio. Faulkner ne sottolinea più volte l'ignoranza, la violenza (e si veda anche il personaggio del marito di Alice, Exodus, la cui caratterizzazione è assolutamente macchiettistica); per questi elementi (ignoranza e violenza) Alice e Exodus rimandano ai personaggi di Nancy e Jesus nello splendido racconto «That Evening Sun».

Faulkner sottolinea poi ulteriormente la presenza delle differenze sociali attraverso un uso variegato del linguaggio. I due personaggi neri usano uno *slang* fortemente segnato, che contrasta con lo *standard English* corretto dei bambini (bianchi) e con le frasi anch'esse corrette ma per lo più brevi e secche di Maurice.

Il linguaggio dei due personaggi neri è caratterizzato da errori grammaticali e sintattici («I says», «you knows», «if she *knowed!*», «so does I», etc.), dall'uso costante di negazioni doppie o triple o anche quadruple («you *ain't no* business with *no haws, neither*», p. 12; «he *nor nobody never saw nothin'* like that», p. 25); dall'indicazione di una pronuncia scorretta («naw», «suh», «hawss», «bawn», «behime», «aggravoke», etc.) e tipicamente «negra» (le parole sopra citate o ancora: «elefump», «freqump», «un» etc.), indicata anche con l'apocope della *g* finale («goin», «nothin», etc.). La mancanza di immaginazione di Alice è sottolineata dalla sua incapacità di ripetere il nome — inventato — del «gillypus» che diventa «gillymus». Il linguaggio sottolinea dunque la figura stereotipa del «negro», che poco capisce, diventando macchietta comica (si veda per esempio anche il commento di Exodus: «next time the whitefolks has a war I think I ain't goin'. I think I'll jes' stay in the army instead», p. 48). Vi è anche un esempio di linguaggio di straordinaria potenza metaforica — indicante violenza — nella minaccia di Alice: «I'll tear your head clean off and unravel your backbone down to your belt».

Faulkner in questo periodo è evidentemente interessato alla sperimentazione di diversi registri linguistici. Oltre al contrasto tra inglese corretto e inglese *slang* (nero) cui si è accennato, si possono ancora ricordare gli esperimenti con il linguaggio infantile, invero non dei più felici (Dicky: «want to *wide pony*», «*choss*», etc.), e quel bellissimo «youall», in una sola parola, segno sicuro della pronuncia del sud, attribuito sia al registro *slang* di Alice sia all'inglese corretto di Maurice. L'interesse per il linguaggio è anche visibile nei giochi di parole nei desideri dei bambini (ad esempio, il cibo che ha desiderato Dicky «doesn't taste like anything... because it isn't anything. It's just something», p. 33) e nella parola «portmanteau» che rispecchia la natura mista dell'oggetto intagliato dal vecchietto, il «gillypus», formato da «gillyflower» e «octopus». L'influsso di Lewis Carroll è evidente anche a questo livello.

D'altronde l'interesse per la sperimentazione linguistica di Faulkner in questo periodo è testimoniato anche dalle lettere (Sep. 6, 1925: «I have written a poem so modern...») e dalle recensioni. I due scritti del '22 su O'Neill e su «American Drama» sottolineano l'interesse di Faulkner per l'inglese «as it is spoken in America», considerato l'unico «arcobaleno» sull'orizzonte letterario, «the logical saviour». L'inglese americano contemporaneo è «the lustiest language of modern time»<sup>9)</sup>: un'affermazione molto vicina alle dichiarazioni di poetica del linguaggio di W.C. Williams in *The Great American Novel* (1923).

Si potrebbero evidenziare altri elementi di *The Wishing Tree* che non rientrano nel codice narrativo fiabesco ma che sono piuttosto caratteristici del mondo narrativo faulkneriano. Ci si può qui limitare ad indicare l'uso sovrapposto dei diversi punti di vista nella caratterizzazione dei bambini, chiarissime anticipazioni dei bambini Compson; non si può non ricordare, fra le tante, l'immagine del vecchio sul cavallo al galoppo, che brandisce la spada, colto in un fotogramma di «arrested motion», immagine legata da un lato a quella del centauro nel primo Faulkner degli anni Venti e destinata a diventare centro simbolico di un'intera visione del sud. Ancora, fondamentale, naturalmente, la figura di San Francesco per i futuri sviluppi della funzione della francescana «piccola sorella morte» in *The Sound and the Fury*<sup>10)</sup>.

Per concludere riguardo a questa prima fiaba, l'interesse di *The Wishing Tree* sta proprio nella riuscita mescolanza di codici fiabeschi e narrativi che consentono a questo testo di situarsi a pieno diritto nella storia delle «fiabe d'autore».

Quando scrisse *The Wishing Tree*, Faulkner aveva già sperimentato un tipo di narrazione molto vicina alla fiaba, in modi che avevano prodotto risultati molto diversi. Nel gennaio del 1926 *Mayday*<sup>11)</sup> divenne un volumetto illustrato e rilegato a mano dall'autore, dedicato a Helen Baird. Si può forse pensare che questa «sort of fairy tale» — come scrisse Faulkner — fosse stata almeno iniziata a Parigi nel 1925 (lettera del 13 settembre). Il libro uscì soltanto postumo, nel 1977, con la riproduzione dei disegni e degli acquarelli di Faulkner, fondamentali, quanto il testo, per le loro caratteristiche di stilizzazione alla Wilde e alla Beardsley, i numi artistici del primo Faulkner, e assai vicine alle illustrazioni di *Marionnettes* ed ad altre degli inizi degli anni Venti<sup>12)</sup>.

*Mayday* è un racconto principalmente allegorico che narra le avventure di Sir Galwyn of Arthgyl, un cavaliere in cerca della donna ideale, accompagnato nella sua *quest* dai personaggi di Hunger (Desiderio) e Pain (Dolore). È un'opera mista e incerta negli intenti, che mostra l'uso non ancora indipendente di fonti come Cabell, di elementi fiabeschi, di elementi del Decadentismo, in un «pastiche» non perfettamente riuscito, che a volte scade nel goliardico.

La struttura di *Mayday* è identica a quella di *The Wishing Tree*, dato che la narrazione della ricerca di Sir Galwyn è racchiusa tra due limiti tra loro identici — e si-

mili ai passi iniziale e finale di *The Wishing Tree* — anche se non è altrettanto chiaro che il discorso narrativo centrale sia un sogno.

### I due passi

...it was as though he had passed through a valley between shelving vague hills where the air was gray and smelled of spring, and had come at last upon a dark hurrying stream...

(p. 48)

So they rode on through a valley between shelving vague hills where the air was gray and smelled of spring. At last at young Sir Galwyn's feet lay a dark hurrying stream...

(p. 81)

sono costruiti secondo la medesima simmetria che si è osservata in *The Wishing Tree*, con la stessa funzione di isolare e delimitare il racconto della ricerca di Sir Galwyn, suggerendo anche qui l'idea di «attraversamento» (through). Inoltre risulta evidente che il grigio dell'aria e l'indicazione del profumo della primavera sono molto vicini all'indicazione della nebbiolina grigia, profumata di glicine (fiore della primavera). I riferimenti che seguono i due passi citati riguardano inoltre la figura dell'albero-San Francesco, con descrizioni assolutamente identiche in *Mayday* e *The Wishing Tree*. Ma è proprio l'uso della figura di San Francesco a segnare il distacco netto di tono tra i due racconti. In *Mayday* San Francesco spiega la visione di

one all young and white and with long shining hair like a column of fair sunny water

con una frase, «Little Sister Death»: il volto della donna ideale — definito in termini parzialmente eliotiani (ricorda al giovane «hyacinths in spring, and honey, and sunlight», con un preludio al «honeysuckle» di *The Sound and the Fury*) — è identificato da San Francesco nel binomio inscindibile amore-morte, che sarà alla base del monologo di Quentin in *The Sound and the Fury*, come del resto è stato notato da Carvel Collins nell'introduzione a *Mayday*.

Quel che ci interessa qui sottolineare è l'assoluta identità nella struttura e nella figura di San Francesco e insieme l'effetto radicalmente diverso che Faulkner ottiene nell'uno e nell'altro racconto. Il fiume verticale della fiaba viene attraversato da Dulcie, ma nel «dark hurrying stream» che offre in sé immagini di amore e vita il protagonista di *Mayday* può solo precipitare a capofitto raggiungendo l'amore e la morte. Altre somiglianze e differenze si possono mettere in luce nei due racconti. Anche in *Mayday* si può vedere il tentativo di creare un'atmosfera fiabesca, mediante una serie di elementi tratti soprattutto da *Jurgen* di Cabell (1919). Come Cabell Faulkner sceglie figure leggendarie medievali (perfino il nome di Sir Galwyn of Arthgyl ha echi cabelliani nel significato); se Ginevra (Guinevere) è una delle principesse amata da Jurgen, Isotta (Yseult) è una delle principesse «amate» da Sir Galwyn. La presenza di cavalieri e principesse consente una serie di riferimenti a «silver cuirasses», «polished armors», «golden spurs», «stainless swords», «silver girdles studded with sapphires», etc.: si ritrova tutto l'armamentario scintillante o con colori metallici identificato da Luethi come parte integrante del codice fiabesco.

Ma in questa preziosità di pietre e metalli si fa strada un'altra derivazione: la linea Wilde - Beardsley, così evidente nei disegni di Faulkner. La *Salomé* di Wilde - Beardsley s'affaccia dietro alle figure di queste principesse ingioiellate, come a quella di Marietta in *Marionnettes*.

Altri elementi fiabeschi, oltre ai colori specifici dell'oro e dell'argento etc. compaiono in *Mayday*: si pensi ad esempio al «golden chariot» trainato da candidi delfini, con baldacchino d'ametista su pali scarlatti, «mezzo magico» per eccellenza, che peraltro riecheggia quello della regina Anaïtis in *Jurgen*. Sir Galwyn vaga poi per la foresta incantata e le sue peregrinazioni sono segnate da numeri magici: «for seven days they rode through the forest» e «on the seventh day...»; vi sono *tre* incontri con *tre* principesse; una di esse si trasforma in una candida cerva, secondo il consueto uso della metamorfosi nella fiaba; la metamorfosi è accompagnata verbalmente dal segno fiabesco «Lo!». La bianca cerva è salvata dall'incantesimo dalla lancia del cavaliere, simbolo (anche cabelliano) del bacio del principe (in Cabell numerosissimi sono i riferimenti alle lance e alle spade ambiguamente presentate come simboli sessuali: non mancò infatti l'accusa e il processo per oscenità contro Cabell).

Come si può vedere da queste schematiche indicazioni, *Mayday* è connesso in più modi alla fiaba, pur non essendo in realtà una fiaba. Non solo per i possibili rapporti con la tradizione Wilde-Beardsley, e per il finale cupo e tragico, ma anche per la continua smitizzazione della fiaba che procede di pari passo con l'utilizzo di codici fiabeschi. Tale operazione sembra particolarmente interessante, anche se non sempre di esito felice, alla luce degli sviluppi più recenti della fiaba in senso comico-grottesco, come avviene in alcuni scrittori postmoderni, da R. Coover a D. Barthelme; in Faulkner, come avveniva in Cabell, la smitizzazione della fiaba è attuata mediante l'uso dell'ironia che riguarda sia la storia che il linguaggio.

Se Sir Galwyn nella foresta incantata il settimo giorno incontra il drago, questo non è che «of an inferior and coward type» (p. 55). Gli incontri con le principesse non si concludono nel consueto «e vissero felici e contenti» — per sempre — ma sono costituiti da brevi incontri basati più sul sesso che sull'amore. Il «Tempo», una delle figure allegoriche incontrate nella foresta, non corrisponde né nell'aspetto né nelle idee alla concezione mitica che ne ha Sir Galwyn (o il lettore).

La mescolanza di registri linguistici provoca un ulteriore scardinamento della fiaba. Lessico ed espressioni arcaiche (per esempio: «What, varlet? what minion! Would'st address a belted knight as young master? Hast no manners, knave?», p. 54) sono seguiti da semplici frasi di registro contemporaneo o colloquiale. Una principessa può esclamare: «Ah, Tristram, Tristram!.... wouldst thou violate thine own uncle's bed» e poco sotto parlare come una sciocca ragazzina preoccupata del proprio aspetto («you saw me with my hair done this way. It does not suit me at all»), con un passaggio dal più elaborato ed arcaico «thou» al «you» di tutti i giorni, dalle

esclamazioni e i vocativi a semplici espressioni di uso comune. Anche qui si ha il senso di una sovrapposizione linguistica sperimentale, a scopo dissacrante, che però non è del tutto riuscita perché Faulkner non sembra ben deciso sulla misura della propria ironia. Se negli esempi citati è evidente l'intenzione parodistica di Faulkner, in altri casi questa non sembra rivolgersi a tipi di linguaggio aulico in parte simili; alcune descrizioni elaborate e preziose sono certamente intese in tutta serietà: se a volte compaiono preannunci della prosa del Faulkner maggiore, in tutta la sua ricchezza, molte volte il risultato è incerto. Si veda ad esempio il brano iniziale di *Mayday*:

And the tale tells how at last one came to him. Dawn had already come without, flushing up the high small window so that his high small window which had been throughout the night only a frame for slow and scornful stars became new as a rose unfolding on the dark wall of the chapel. The song of birds came up on the dawn, and the young spring waking freshly, golden and white and troubling: flowers were birdcries and birdcries were flowers necklaced about the trees. Then the sun like a swordblade touched his own stainless long sword, his morion and hauberk...  
(p. 47-48)

La frase iniziale («and the tale tells») è una precisa eco di Cabell<sup>13)</sup>, che viene disseminata lungo tutto il percorso narrativo; anche il riferimento all'alba può costituire un'eco del giardino «between dawn and sunrise» in *Jurgen*. I paragrafi si sviluppano lenti e complessi in una serie di subordinate, mentre due o più aggettivi si susseguono, secondo schemi che non mancheranno nel Faulkner maggiore. Compaiono usi e lessico arcaici («without», «morion», «hauberk»), comuni del resto alla generazione di Faulkner (si pensi al primo Pound). Un chiasmo accuratamente costruito («flowers... birdcries, birdcries... flowers») sottolinea la preziosità della prosa. Alcune parole composte sembrano riecheggiare la lettura faulkneriana delle poesie di Joyce. Certamente non vi è alcuna ironia esercitata su questo linguaggio ancora fitto di scorie decadenti.

Anche linguisticamente, dunque, si tratta di un testo composito e incerto, interessante proprio per la mescolanza di tentativi, anche se questi non sono sempre risolti. Alla luce del Faulkner seguente si possono identificare elementi linguistici e personaggi di qualche interesse, anche se incerti: se il male di vivere di Sir Galwyn preannuncia la disperazione e l'incapacità di vivere di Quentin, i suoi incontri con le principesse hanno un'impronta di parodia goliardica. Il tono è tetro e ironico insieme, ma i due piani non sembrano congiungersi in un unicum, come avverrà, per esempio, nel tono comico-grottesco e tragico di *As I Lay Dying*.

*Mayday* è dunque «a sort of fairy tale» interessante in alcuni elementi ma non ancora riuscita; la mescolanza di fiaba e racconto faulkneriano di *The Wishing Tree* sembra già aver dato risultati assai migliori, in una *Kunstmaerchen* di ottimo livello.



1) Sul contrasto tra *naturpoesie* e *kunstpoesie* e la polemica tra von Arnim e Jacob Grimm, cfr. A. Jolles, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972, in particolare il capitolo "Le Conte", e pp.175-179; cfr. anche "Introduzione" di G.Dolfini a J. e W. Grimm, *Fiabe*, Milano, Mondadori 1980, pp.XI-XII, e - naturalmente - L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1964, parte II, tomo III, pp. 924-925, soprattutto per chiarire il tipo di scrittura, in realtà personale, di Wilhelm.

2) William Faulkner, *The Wishing Tree*, New York, Random House, 1964. Le citazioni si intendono tratte da questa edizione e la pagina sarà indicata direttamente nel testo. Traduzione italiana, *L'albero dei desideri*, a/c R. Mamoli Zorzi, Milano, Emme 1980.

3) Cfr. J. Blotner, *William Faulkner, A Biography*, 2 voll., New York, Random House, 1974, soprattutto il primo volume (passim).

4) Le ragioni di questa scelta ottocentesca del bambino sono di diversa natura, ideali, sociali, materiali. La concezione del fanciullo come personificazione del divino resa corrente dal Romanticismo, da Wordsworth in poi, rese il bambino destinatario ideale della creazione letteraria; la nuova concezione della famiglia secondo quanto illustrato da Ph. Ariès concentrò l'attenzione sul bambino (cfr. *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Bari, Laterza, 1968); il motivo economico, e cioè la scoperta del bambino come potenziale «acquirente» di libri a lui riservati, collegabile al nuovo ruolo della famiglia, fu anch'essa un fenomeno prevalentemente ottocentesco, sebbene fosse stato un inglese del Settecento, John Newbury (1713-67), a scoprire questo nuovo «homo economicus» e a «fondare» l'editoria per l'infanzia.

5) V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966 e A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, gli ultimi tre capitoli in particolare.

6) Sulla funzione e l'immagine del glicine, cfr. A. Giannitrapani, «Wistaria: le immagini in Faulkner», *Studi Americani*, 5, 1959.

7) Le funzioni preparatorie (I a X), come è noto, riguardano l'allontanamento dell'eroe, che non va confuso con la partenza dell'eroe in cerca dell'oggetto magico (XI ↑); nella fiaba di Faulkner è assente anche «il cattivo», e quindi mancano tutte le funzioni (II a X, e quindi XVI e XVII) a lui legate.

Secondo la parte centrale del modello proppiano: la partenza di Dulcie (XI ↑) è segnata dal suo incontro con il donatore/aiutante magico Maurice. L'eroina è salutata e messa alla prova da questi (XII): «get up», ripetuto tre volte. Risponde superando la prova (XIII), con un'ulteriore serie di triplicazioni: «what can it be»; «who are you»; «I am not dressed»; poi: «is it still raining?», «I wish it wouldn't rain», «I think it might stop raining». Segue l'ottenimento del mezzo magico (XIV), ancora triplice, e inizia il trasferimento spaziale (XV); l'oggetto della ricerca è raggiunto (dalla situazione iniziale di mancanza a quella dell'ottenimento) (XIX): Dulcie e i bambini hanno la foglia dell'albero dei desideri. Dulcie ritorna (XX) Non vi è un secondo "passo" né il numero dei personaggi, e quindi delle funzioni, corrisponde a quello proposto da Propp, ma è evidente la similarità nella parte centrale della struttura.

8) Cfr. M. Luethi, *La fiaba popolare europea*, Milano, Mursia, 1979 (1947).

9) William Faulkner, *Early Prose and Poetry*, ed. by C. Collins, Boston, Little, Brown and Company, 1962, p.95.

10) Cfr. M. Materassi, *I romanzi di Faulkner*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968, pp.117-118.

11) William Faulkner, *Mayday*, Introduction by C. Collins, Notre Dame, Notre Dame U.P., 1977. I riferimenti si intendono tratti da questa edizione.

12) Cfr. anche i disegni su *Ole Miss* e *The Mississippian*, riprodotti in *Early Prose and Poetry cit.*, e *Marionnettes*, ed. by N.Polk, Charlottesville, Virginia U.P., 1977. Sui rapporti di Faulkner col Decadentismo, cfr. R. Mamoli Zorzi, *Invito alla lettura di Faulkner*, Milano, Mursia, 1976, pp.18-19.

13) J.B. Cabell, *Jurgen* (1919), London, J. Cape, 1932, pp. 8, 51, 61 etc.

LAURA MANCINELLI

## RETORICA E LOGICA NEL TRISTANO DI GOTTFRIED

Nella notte illuminata dalla luna una donna, gettatasi il mantello sul capo, corre attraverso un parco ad incontrare l'amante, al luogo consueto sotto un ulivo lungo il ruscello. Giunta in vista dell'amante che l'attende, è sorpresa dal suo strano atteggiamento: egli infatti, invece di correre ad abbracciarla come era solito fare, la attende immobile e silenzioso. La donna intuisce che la reticenza dell'amante è un segno: arresta i suoi passi e china lo sguardo a terra, mossa dalla delusione e dalla necessità, insieme, di interpretare quel segno. Ella sa infatti che ogni gesto contiene un significato.

Quella donna non è solo una regina, la regina di Cornovaglia, ma è Isotta, la creatura di Gottfried von Strassburg. La sua attenzione ai gesti nasce, nella gestione della vita quotidiana, dalla necessità di proteggere il suo amore segreto dalle insidie della corte, sul piano della scrittura di Gottfried, dall'intelligenza della realtà. La Isotta di Gottfried possiede in massimo grado, ancor più di Tristano che pure le è compagno in questa somma virtù, la capacità di comprendere la realtà, di decodificare i segni attraverso cui si manifesta, ed è questa la sapienza ereditata dalla madre, la «maga» Isotta, la regina d'Irlanda. Infatti, chinando il capo in atteggiamento pensoso scorge le ombre che la luna riflette nell'acqua del ruscello, tre ombre, mentre Tristano è solo. Qualcuno dunque è nascosto lì accanto e li spia.

Noi sappiamo dal racconto che le due ombre in eccedenza, che già avevano messo sull'avviso Tristano, sono quelle di re Marke e del perfido nano Melot, lo spione, e sappiamo che i due sono celati tra le fronde dell'ulivo per sorprendere l'incontro d'amore dei due amanti. Isotta non lo sa, ma lo intuisce. E questa intuizione muta il corso dei suoi gesti e delle sue parole. Si ferma a una certa distanza da Tristano, non gli tende le braccia, non dice le parole d'amore che già aveva sulle labbra, e con geniale improvvisazione pronuncia un esemplare discorso a doppio senso. Dopo aver deplorato che Tristano l'abbia fatta chiamare di notte in un luogo solitario per

chiederle i suoi buoni uffici presso il re dal momento che lui è in disgrazia, esponendola così alle malignità e alle accuse dei suoi detrattori, chiamando a testimone Iddio della verità delle sue parole, trova il modo di fare a Tristano la più totale dichiarazione d'amore e di smentire nello stesso tempo il sospetto di infedeltà che il re e la corte nutrono verso di lei:

Testimone Iddio mi sia,  
ed io possa di mie colpe  
perdonata mai non essere,  
se a voi ho mai pensato  
con qual cuore e in qual maniera.  
Giuro a Dio che non ho mai  
per un uomo amor nutrito,  
che oggi e sempre è ciascun uomo  
dal mio cuore via bandito,  
tranne il solo a cui fu dato  
il bocciolo della rosa  
della mia verginità. (14759-14770)

Tristano sa — e lo sa anche il lettore — che quel solo uomo è Tristano stesso; re Marke, il nano e tutta la corte sanno invece — o credono di sapere — che quell'uomo è Marke, grazie alla sostituzione di persona tra Isotta e Brangania nella prima notte di nozze. Isotta dice la verità, e può a buon diritto chiamare Dio a testimone del suo giuramento: se gli altri sono nell'errore, non è suo compito toglier loro il velo dagli occhi. E Tristano nella sua risposta la rassicura che ha capito, e con lo stesso linguaggio atto ad esprimere due verità opposte le dichiara la fiducia nella sua onestà: «Io non ho mai dubitato / che se il mondo lo concedesse / non fareste né direste / se non ciò che virtù vuole».

La risposta di Tristano contiene la premessa ad una ben più ampia giustificazione dell'operato di Isotta, ad una affermazione della sua virtù, la cui necessità si impone di lì a poco nell'episodio del giudizio di Dio. L'aver chiamato in causa Dio nel passo sopra citato potrebbe sembrare accidentale, luogo comune del linguaggio. Non lo è e ne avremo la prova.

Nella frase di Isotta l'ambiguità nasce dal soggetto "ciascun uomo", su cui si impernia la doppia logica del discorso e che richiama l'inganno della prima notte di nozze. Un analogo gioco di linguaggio troviamo nel giuramento della regina durante il giudizio di Dio: qui Isotta deve giurare, vi è costretta dai consiglieri del re, e stringere con le mani nude il ferro rovente. Gottfried non si sofferma neppure sulla feroce insensatezza di una prassi condannata dalla Chiesa, ma cui ricorreva tuttavia l'autorità religiosa stessa. Per un razionalista quale è Gottfried tale prassi si condanna da sé. La sua attenzione è rivolta alla nuova astuzia di Isotta, tanto audace «che di Dio richiedeva ogni consenso»: Tristano, travestito da povero pellegrino, sarà da lei invitato a portarla tra le sue braccia dalla barca alla spiaggia di Carlion dove avrà

luogo il giudizio di Dio, e alla presenza del re, della corte e del sommo consiglio fingerà di cadere e giacere in terra con la regina tra le braccia. Dopo che questo è avvenuto, Isotta sottolinea l'incidente con le parole: «Non so che sarà di lui; / ma ciascuno di voi vede / Che giurare più non posso / che nessuno fuor di Marke / tra le braccia io abbia avuto, / né che alcun si sia giaciuto / col suo corpo accanto a me» (15627-15633).

Dopo di che ella può pronunciare il giuramento con un discorso veritiero nella logica e nella forma, ambivalente nella realtà: anche qui l'ambivalenza nasce dalla persona del "meschino pellegrino", che noi sappiamo essere Tristano, ma che è sconosciuto agli altri:

Quel che voglio dir sappiate:  
nessun uomo il corpo mio  
conosciuto non ha mai,  
né alcuno in nessun tempo  
tra le braccia oppure al fianco,  
tranne voi, s'è mai giaciuto,  
se non quello per il quale  
né giurar posso o negare,  
che con gli occhi vostri stessi  
tra le braccia mie vedeste,  
quel meschino pellegrino. (15710-15720)

Il discorso è unico, ma la verità è duplice: una per il re, la corte e i consiglieri; altra per Isotta, Tristano e i lettori, uniti in un rapporto di consapevolezza che esclude gli altri. Dopo queste parole Isotta stringe a man salva il ferro rovente. Dio ha avallato il suo giuramento.

È stato ingannato dalla logica della forma? Questo è un momento chiave per comprendere lo spirito del romanzo di Gottfried. Occorre stabilire se Dio appartiene, nell'ottica dell'autore, alla schiera di Marke e la sua corte, per cui le parole hanno una validità assoluta, una verità chiusa in esse stesse, indipendente dalle circostanze dell'esistenza, o alla schiera di Tristano, Isotta e i lettori, quelli per cui la validità del discorso dipende dalla realtà della vita, quelli che conoscono la storia dei due amanti dal di dentro e non dalle apparenze.

Quando Isotta costruisce quella trama che ha bisogno del consenso di Dio, si rivolge per aiuto a Cristo «che d'aiuto è negli affanni». A lui lamenta la sua distretta, a lui confida «con preghiere e penitenze / il pericolo e l'angoscia». Ella sa che deve giurare il falso e non ha via d'uscita. Quando stringe il ferro rovente «in nome di Dio» e lo tiene «senza danno», ha la prova che la mediazione di Cristo tra lei e Dio ha funzionato: Dio ha avallato il giuramento falso. Non è stato ingannato, ha accettato la relatività delle parole, quella relatività che Isotta ha proposto non a lui direttamente, ma a Cristo che è il dio nella misura umana.

Gottfried ribadisce poco dopo questa misura di Cristo con parole che potrebbe-

ro suonare blasfeme se venissero avulse da tutto il contesto in cui sono inserite:

Fu assai chiaro in quel momento  
e lo vider tutti quanti,  
che l'assai cortese Cristo  
come manica va al vento,  
e s'adatta e si rivolge  
dove viene richiamato,  
così bene e intensamente  
come è giusto ch'egli faccia. (15737-15744)

Non lasciamoci fuorviare dall'immagine della manica a vento, che nel nostro linguaggio significa una non motivata instabilità: qui la manica a vento si volge al richiamo di chi chiede aiuto, ed è giusto che faccia così. Per Cristo invocato da Isotta la verità non è chiusa nelle parole, ma dipende dalle circostanze: Isotta è stata costretta a sposare il vecchio re Marke mentre ama Tristano; è stata costretta a sottoporsi a un rito assurdo quale è l'ordalia; è stata quindi costretta a giurare il falso. Cristo, che conosce la misura e la condizione umana, piega, adatta la verità alla necessità di chi l'ha invocato: salva Isotta e lascia gli altri nell'errore.

Nessuna intenzione blasfema nelle parole di Gottfried, nessuna volontà di beffa. Quelle parole sottolineano la funzione di intermediario tra Dio e l'uomo che la stessa teologia attribuisce a Cristo, ma sono indice senza dubbio di una concezione religiosa nettamente contrapposta all'ortodossia mistica dominante nella Chiesa del Duecento, una concezione che esclude la dimensione assoluta, come nel linguaggio, così nella gerarchia dei valori. Come le parole non hanno validità in sé, un contenuto reale, ma adattano la loro capacità significativa alle circostanze — si può parlare di 'relatività' del linguaggio sulla scia del nominalismo abelardiano —, così anche i valori morali sono sottoposti al principio della relatività: vero e falso si scambiano nel discorso di Isotta; bene e male, giusto e ingiusto, e qualsiasi altro valore in tutto il poema acquistano validità dalle circostanze della vita. L'intervento di Cristo nell'episodio del giudizio di Dio è infatti, implicitamente, giustificazione e avallo di tutto il comportamento di Tristano e Isotta, assoluzione morale del loro amore adultero e di tutti gli inganni e le menzogne che esso richiede. Il 'bene' e il 'giusto' sono dalla parte di Isotta, pur con tutte le limitazioni che la necessità dell'esistenza comporta; il 'male', la 'ingiustizia', sono dalla parte di Marke e dei suoi, ma anche questo è un male stemperato dall'amore del vecchio re per la giovane regina, e la sua ingiustizia, che nasce dalla gelosia, ha una sua giustificazione nella violazione dei diritti, nell'umiliazione della regalità. Bene e male, giusto e ingiusto, sono presenti, sì, nel rivoluzionario mondo morale di Gottfried, ma non hanno contorni così netti, così rigidamente distinguibili, non sono valori assoluti, poiché nulla è assoluto nella condizione umana. E l'episodio della grotta d'amore ne è dimostrazione tangibile.

È l'episodio più enigmatico e discusso del poema, ed è certamente nelle intenzioni di Gottfried un punto chiave, l'emblematica esemplificazione del significato più profondo dell'opera. La critica tradizionale, ormai destituita di credibilità<sup>1)</sup>, che voleva leggere il *Tristano* con la medesima disposizione mentale con cui leggeva il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, applicava all'opera di Gottfried la medesima griglia mistico-religiosa valida per il *Parzival* e giungeva a costringere il *Tristano* in una simbologia religiosa a dir poco azzardata: l'amore dei due amanti sarebbe l'anelito dell'anima verso Dio, e la corte di Marke rappresenterebbe il mondo che si oppone a questa elevazione e tenta di impedirla. In questa ottica interpretativa la grotta d'amore significherebbe la fuga dal mondo, il luogo ideale dell'anima, l'eremo, in cui solo può realizzarsi l'ascesi dell'anima a Dio. Ma c'è un problema che questa critica non ha mai risolto: perché i due amanti appena possono tornano alla corte del re? e riprendono la vita di inganni, pericoli e forzate separazioni di prima?

Ho ricordato questa interpretazione mistica del *Tristano* non solo perché è quella che ha dominato la critica del passato, ma anche come esempio di forzatura del contesto. Essa sarebbe plausibile infatti se l'episodio della grotta d'amore, il cui simbolismo è abbastanza oscuro, non seguisse al giudizio di Dio, a quell'altro momento chiave che è l'avallo del giuramento di Isotta da parte di Dio stesso. E se il poema non fosse introdotto da un prologo che è una vera professione di fede anti-ascetica e antimistica. Se Gottfried avesse potuto terminare il suo componimento, avrebbe forse dato una più precisa chiave di lettura anche di questo episodio: il romanzo è incompiuto, non sappiamo perché — e non è da escludere che l'autore sia stato messo nell'impossibilità di compierlo —, quindi dobbiamo fare i conti con quello che il testo dice e solo con quello.

L'episodio della grotta d'amore è volutamente e accentuatamente simbolico. I due amanti, banditi dalla corte, vi giungono dopo aver attraversato luoghi impervii, pericolosi e selvaggi che circondano la grotta. Superate le difficoltà per raggiungerla, trovano il luogo più adatto per vivere l'amore perfetto. La grotta stessa è stata costruita in tempi antichissimi dai giganti per celebrarvi i loro amori, ed ogni particolare in essa ha un significato simbolico che l'autore spiega accuratamente: dalla forma al colore, ai fregi delle pareti e della volta, ai chiavistelli che la chiudono. È una descrizione minuziosa e lunghissima, di cui Gottfried stesso chiede scusa al lettore. Simbolica è anche la natura perfetta che circonda la grotta, una natura-quadro, miniatura: in una eterna primavera i tigli proiettano la loro ombra sull'erba intatta del prato, sulla fonte purissima intorno a cui gli uccelli cantano indisturbati; il ruscello scorre mormorando tra i fiori sotto un cielo che non conosce tempe-

ste. Anche la vita degli amanti è la realizzazione di un amore perfetto: soli con la loro reciproca compagnia, passano le giornate passeggiando sulle fresche rugiade dei prati, suonando e cantando. Non hanno bisogno di cibo né di altro. Non si annoiano. Non sono turbati da nulla. L'amore perfetto nell'ambiente perfetto. L'utopia cortese dell'amore.

L'incanto cristallino della "Minnegrotte" è rotto a un tratto da un suono di corni e latrare di cani: è la caccia del re che si svolge nelle vicinanze. Un cacciatore inseguendo un cervo scopre la grotta e vede gli amanti addormentati in essa. Riferisce la cosa a re Marke, che il mattino dopo va a sua volta a vedere la grotta. Ma nel frattempo i due si sono accorti che il loro rifugio è stato scoperto e ricorrono all'astuzia: Marke troverà gli amanti che dormono separati da una spada snudata, antico simbolo di castità. Marke cade nell'inganno e richiama a corte sposa e nipote. Ed essi sono felici di tornarvi.

Perché? Sanno benissimo che a corte li attendono insieme agli onori l'invidia e le insidie dei maligni, sanno — e lo dice lo stesso autore — che non potranno mai più godere la pienezza di quel loro amore felice. Eppure non hanno un attimo di dubbio. Tornano a corte e il loro ritorno ha anch'esso un significato simbolico inserito, quale conclusione, nell'episodio intensamente simbolico della grotta d'amore.

Nell'abbandono della grotta, dell'ideale perfezione che essa rappresenta, è da leggersi il rifiuto dell'utopia, e quindi la consapevolezza profonda che anche l'amore più intenso non può essere vissuto fuori della realtà, fuori della società umana con tutte le sue contraddizioni, con il suo bene e il suo male. È in altre parole l'accettazione di una dimensione relativa anche dell'amore, l'accettazione del dolore e del travaglio che quotidianamente richiede e con cui si confronta. L'abbandono della grotta d'amore, e della gioia perfetta che vi regna sembra ripetere il gesto archetipico di Adamo ed Eva cacciati dall'Eden, con la differenza che per Tristano e Isotta è una libera scelta. D'altra parte Gottfried aveva già detto nel prologo che le sue parole sono rivolte al mondo di coloro che conoscono e sanno accettare la condizione umana, quella che «in un cuore unisce insieme / dolce pena, lieto affanno / gioia del cuore, penoso dolore». Come il bene assoluto non esiste nell'uomo, così non esiste neppure la felicità assoluta: ogni cosa è data all'uomo insieme al suo contrario.

Che l'amore richieda il prezzo del dolore è ribadito, tra l'altro, in un piccolo episodio molto significativo: quando Tristano, esule lontano da Isotta, conquista per lei e le manda il meraviglioso cagnolino Petitcrieu, il cui campanellino scaccia ogni pena dal cuore di chi l'ode suonare, Isotta, fedele al suo amore e al suo dolore, strappa dal collare del cagnolino il campanello magico perché non vuole essere consolata, non vuole dimenticare la tristezza che è indissolubilmente legata all'amore. Rifiutare il dolore che viene dalla separazione significherebbe tradire l'amore.

La "Minnegrotte" è il luogo della perfezione, della felicità assoluta, della gioia

senza ombra. È il luogo privilegiato dell'amore cortese, dell'eterna primavera senza nuvole, dei prati senza serpi né ortiche, il regno di quella 'natura' più volte descritta nella poesia d'amore, lo sfondo su cui si rappresenta la bella favola dell'utopia cortese: il *Parzival* è tutto immerso in questo ambiente. La partenza di Tristano e Isotta dalla grotta d'amore è il rifiuto dell'utopia e dei suoi beni assoluti, la scelta della realtà con i suoi limiti.

\* \* \*

Il prologo, che secondo la consuetudine del romanzo cortese anticipa l'argomento, cita le fonti e indica il motivo che spinge l'autore a scrivere, nel *Tristano* diventa una vera e propria professione di fede. Anzitutto esprime la necessità che nel mondo si conservi la memoria di quanto di bene è stato compiuto:

Se il pensiero non va grato  
a chi oprò il bene del mondo,  
sarebbe tutto pari a nulla  
quanto di bene al mondo vien fatto (1-4).

Compito dell'arte è conservare questa memoria, tramandarla attraverso i secoli e consegnarla alle generazioni successive: Gottfried lo dice in una serie di aforismi che rivelano in lui l'esperienza della "Spruchdichtung", quella poesia gnomica che tra XII e XIII secolo era coltivata parallelamente al "Minnesang" e in questo spesso sconfinava. Ma ben presto abbandona il tono sentenzioso per esprimere, in termini di esperienza personale, quello che nella sua logica è il compito del poeta, il suo dovere nella vita, il senso stesso della sua esistenza:

Se altrove perdo il mio tempo  
che m'è concesso alla vita,  
così non vivo nel mondo secondo  
la mia vocazione.

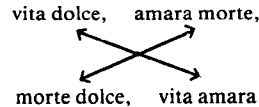
È l'espressione della sua etica: il bene che il poeta deve compiere è perpetuare la memoria del bene compiuto. Segue la definizione del destinatario della sua opera, poi del "bene" che si è proposto di affidare alla memoria. Il "mondo" a cui si rivolge è la società dei "cuori gentili", nel senso che alla parola darà più tardi Dante: i cuori nobili, e precisa, coloro che non cercano la gioia sfuggendo il dolore, ma quelli che sanno accettare insieme alla gioia il dolore, alla dolcezza l'amarrezza, alla vita la morte:

Mi rivolgo a un altro mondo,  
che in un cuore unisce insieme



dolce pena, lieto affanno,  
gioia del cuore, penoso dolore,  
vita dolce, amara morte,  
morte dolce, vita amara. (58-63)

L'insistenza dell'ossimoro — dolce pena, lieto affanno; morte dolce, vita amara — congiunta alla presenza del chiasmo



sottolinea quella che in termini logici è la "concordantia oppositorum", il principio che si oppone alla assolutezza dei valori. Nel caso specifico dell'amore, che è il bene di cui egli vuole parlare, esso è dato al prezzo della pena e della tristezza che l'amore comporta, «il triste pianto, che spesso insieme all'amore giace sepolto nel cuore». L'ossimoro diventa nel discorso di Gottfried la cifra di tutto il romanzo ed è, in termini più generici, la 'figura' della condizione umana. La disposizione dei termini nel chiasmo, ai vertici del quadrilatero le cui diagonali si incrociano, dà rilievo al punto di intersezione, che è insieme il centro della figura geometrica e il punto d'incontro dei termini congiunti vita-morte, qui complicati con lo scambio degli aggettivi contrari che richiama l'ossimoro. Quel punto è il baricentro dell'equilibrio tra gli opposti, il momento dell'esistenza umana, il momento dell'indispensabile compresenza degli opposti, in particolare della vita e della morte.

O vogliamo forse pensare che queste figure retoriche siano solo esornative e quindi accidentali? e che noi diamo loro un risalto che non era nelle intenzioni dell'autore?

Se anche ciò fosse, non sarebbe cosa grave, perché è lecito leggere nelle opere dei poeti risposte alle domande che noi ci poniamo, grazie a quel margine di ambiguità che rende attuale anche l'opera antica, poiché spesso il poeta esprime cose che vanno al di là della sua stessa coscienza. Nel caso di Gottfried però la coscienza è straordinariamente vigile: i versi difficili e faticosi, talvolta persino ingrati, del prologo — il passo metricamente più irregolare del poema — ci avvertono che siamo di fronte all'espressione di concetti a lungo meditati, ad una vera e propria professione di fede in termini logici e talvolta persino teologici, lontani da ogni immediatezza e istintività, cui pure Gottfried sa indulgere in altri momenti. Conforta l'ipotesi della consapevolezza il ritorno di queste due figure retoriche in un altro momento chiave del prologo.

Conforta l'ipotesi che Gottfried fosse profondamente consapevole che le due figure retoriche esprimono la condizione umana, quel gruppo di tre versi che suggeriscono la definizione del suo destinatario, di quel "mondo" e quella "vita" a cui è ri-

volto il *Tristano*: «A questa vita è votata la mia / per questo mondo voglio essere al mondo, / con lui perdermi oppure salvarmi» (64-66). Il termine "salvezza" ha qui la massima pregnanza teologica: è la possibilità che è data all'uomo in questa vita per sfuggire alla "perdizione", che implicitamente si configura come il non adempiere la propria vocazione nella vita, passare in essa senza realizzare il bene che si può fare, versione razionalistica e immanentistica del concetto cristiano di salvezza, e interpretazione nello stesso tempo della parabola evangelica dei talenti.

\* \* \*

Questa salvezza è anche la sola forma di sopravvivenza alla morte che sia concessa all'uomo, e il veicolo che conduce a questa forma terrestre e immanente di immortalità è l'amore, da Gottfried inteso come l' "eros" greco, il dio che si oppone alla morte e che è stimolo indispensabile a compiere cose tali che di noi qualcosa sopravviva. Con parole che ricordano quelle di Socrate nel *Convito* di Platone così egli definisce l'amore:

Amore è cosa divina,  
passione tendente al divino,  
si che solo alla sua scuola  
s'ottengono onore e virtù. (187-190)

E dopo aver ribadito l'indissolubile unione di gioia e dolore nell'esperienza amorosa — «chi non soffre per amore / non avrà gioia d'amore» — conclude riaffermando la sua concezione della salvezza e della perdizione: «con l'uno e l'altro può l'uomo / conquistare stima e onore, / o perdersi senza di essi» (208-210).

Tristano e Isotta hanno accettato tutto il travaglio e la sofferenza che l'amore porta con sé, e hanno realizzato una vicenda che sopravvive alla loro morte. La forza che ha loro permesso di realizzarla sta nella loro unione, l'unione di «un uomo, una donna, una donna, un uomo / Tristano, Isotta, Isotta, Tristano» (129-130): i due emistichi di ciascun verso si dispongono ancora una volta nella figura del chiasmo, che ribadisce insieme l'indissolubilità della loro unione e la forza che deriva da questa. Più avanti nel romanzo, l'addio di Isotta a Tristano che fugge per sempre dalla corte esplicita l'unione indissolubile che l'amore ha realizzato tra i due amanti con le parole: «voi ed io, Tristano e Isotta, / una cosa siamo sempre / che nessun può separare» (18355-18358).

L'amore è dunque la molla che spinge ad operare ciò che è bene e utile all'umanità, e nel bene operato in vita l'uomo sopravvive alla morte. Sopravvive nella memoria di coloro che vengono dopo: sopravvivono Tristano e Isotta, e Gottfried lo

dice nei due audacissimi ossimori «a lungo vivrà la lor morte» (224) e «sempre vivrà la lor morte» (228); sopravvive il poeta che ne ha scritto e tramandato la storia. Ma nel complesso discorso del prologo si accenna ad una sopravvivenza che va al di là del puro ricordo: la storia dei due amanti, stimolando all'emulazione o, più genericamente, a realizzare l'amore in terra e ad operare il bene, diventa in chi legge principio di vita, nutrimento per chi vive, "Brot" che sconfigge la morte, "Tod". In un complicato gioco di rime, per noi intraducibile, tra i due sostantivi, in sette versi ipermetri e quanto mai irregolari che richiamano da vicino, proprio per il significato che vi acquista il pane, il rito cristiano dell'eucarestia, Gottfried esprime nell'ossimoro vita-morte, che diventa emblematico di tutto il poema, la sua concezione della vita, della morte e dell'immortalità dell'uomo in terra:

Questo ai cuori gentili è pane,  
vive in esso d'entrambi la morte,  
di loro leggiamo la vita, la morte,  
e dolce è per noi come pane.  
Così vive di loro la vita, così vive la morte,  
così vivono ancora e pur son nella morte,  
e la loro morte a noi viventi è pane <sup>2)</sup>.

Come i valori morali non sono assoluti, ma sempre relativi alle circostanze dell'esistenza, così anche l'immortalità si configura come sopravvivenza nella realtà umana attraverso le opere compiute e l'apporto che esse danno alla vita: nella misura in cui producono vita vivono le opere di chi è morto, e con esse l'uomo che le ha prodotte. Alla relatività dei valori umani si accompagna una concezione immanentistica della sopravvivenza dopo la morte: se altra forma di sopravvivenza esista per l'uomo, Gottfried dichiara abbastanza esplicitamente di non saperlo. Non lo esclude, ma la trascendenza è una dimensione estranea al poema: quando Tristano, esule dalla corte di Marke, ritorna in Parmenia, la sua patria d'origine, e si reca sulla tomba dei genitori adottivi morti durante la sua assenza, lascia spazio nelle sue parole di compianto all'ipotesi che essi per i loro meriti siano ora al cospetto di Dio. Ma non è un'ipotesi sua, è cosa che altri dicono: «E se fede e onore avranno / presso Dio un qualche posto, / come dicon, senza dubbio, / essi sono certamente / al cospetto del Signore». (18664-18668).

\* \* \*

Anche da una lettura frammentaria come quella che si è fatta appare evidente che il *Tristano* di Gottfried poggia su una struttura di pensiero molto coerente, e nettamente differenziata dall'ideologia dominante nel Duecento non solo in Germa-

nia, ma in tutta l'Europa occidentale. La filosofia di Gottfried — né mi pare esagerato parlare di filosofia — ha la sua matrice nel razionalismo abelardiano, come già da tempo è stato rilevato<sup>3)</sup>, ma va oltre la misura di Abelardo, soprattutto in campo etico e nella stessa ipotesi di un cristianesimo immanentistico: ci sono cose che forse un poeta può dire con maggiore libertà di un filosofo il quale, dato il costume dell'epoca, era pur sempre un teologo, cose che la veste letteraria rende più accettabili per chi legge e meno pericolose per chi scrive. Resta tuttavia il fatto che il *Tristano* è rimasto incompiuto perché qualche cosa ha impedito a Gottfried di portarlo a termine, e questo qualcosa non è necessariamente la morte precoce e improvvisa dell'autore: potrebbe essere una persecuzione da parte della autorità politica e religiosa, che ne avrebbe avuto validi motivi.

L'ideologia dominante infatti, che ha il massimo portavoce in san Bernardo di Chiaravalle, ma affonda radici solidissime nell'antica tradizione mistica del pensiero cristiano, ha il suo fondamento nel concetto che la vera realtà è quella trascendente, da cui l'esistenza umana acquista una sua validità riflessa. Di qui deriva il carattere assoluto dei valori morali, che si impongono sulle circostanze della vita come un griglia rigida che nulla può modificare, di qui la schematicità di un giudizio etico dettato da formulazioni aprioristiche. Senza voler togliere nulla all'importanza dell'aspetto squisitamente teologico di questa concezione, credo che l'etica sia il punto più delicato e vitale delle due opposte concezioni, quella mistica e quella razionalistica, il momento in cui il pensiero filosofico diventa terreno di scontro di opposte forze storicamente determinate.

Non per niente lo scontro fra queste due correnti del pensiero cristiano si fa scottante nell'età delle crociate, la cui giustificazione morale poggia sul concetto di virtù e colpa, bene e male definiti aprioristicamente e in termini di rigido assolutismo. Se la colpa e il male sono, come vuole l'etica mistica, la violazione della legge di Dio quale è stata precisata e formulata dalla Chiesa indipendentemente dalle circostanze della vita terrena, tutti coloro che vivono fuori del cattolicesimo sono colpevoli: la condanna colpisce islamici, ebrei e eretici nelle persone e negli averi, e la loro uccisione si configura, secondo l'etica bernardiana, come "malicidio". Va da sé che la legge implicitamente assolve chi li uccide o danneggia in qualsiasi modo, e in quest'ottica viene elaborata la figura del cavaliere quale "defensor fidei" e "miles Christi". Intorno a questa figura si costruisce tutto quel mondo di valori assoluti e perfetti che è l'utopia cortese: al perfetto cavaliere corrisponde la perfetta dama, il loro rapporto è il perfetto amore, lo scopo di ogni loro azione è l'edificazione della perfetta società cristiana in terra, promessa e anticipazione della perfetta beatitudine celeste. Il veicolo di questa ideologia, che parte dalle prediche degli uomini di chiesa, è la letteratura di corte, che contrariamente alle prediche può raggiungere un certo pubblico laico più disposto ad ascoltare divertendosi che in regime di peniten-

za. Il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach è il modello di questa ideologia.

La corrente opposta è, per sua stessa natura, destinata a perdere sul piano dell'affermazione sociale. Il mondo delle corti non poteva infatti non fare immediatamente suoi gli ideali dell'utopia mistica, e a questo contribuì in non piccola misura il problema dei cavalieri senza terra. Questi, veri e propri reietti del mondo feudale, erano i figli cadetti che venivano quasi sempre esclusi dall'eredità patrimoniale e ai quali non si apriva, oltre la strada del convento, nessuna altra via se non quella della foresta e del banditismo. Le crociate ebbero come non ultima ragione la necessità di convogliare le forze straripanti e riottose dei cavalieri senza terra verso uno sfogo controllabile e innocuo per l'Occidente garantendo ad essi, oltre ai vantaggi materiali dell'impresa, l'immunità in questa e nell'altra vita. La concezione di un cristianesimo immanente, i cui valori morali sono di volta in volta definiti dal confronto con la realtà umana, e quindi relativi alle situazioni e alle circostanze della vita, implicitamente nega la possibilità di una condanna massiccia dei non cattolici, così come nega la validità assoluta dei concetti di bene e di male.

Qui non è la legge che determina la colpa del peccatore ma, come dice Abelardo, la consapevole volontà di peccare. Le crociate, tutte le crociate da quella contro l'Islam a quelle contro gli albigesi, a quelle, più subdole e infami, contro le comunità ebraiche, non trovano in questa ottica nessuna giustificazione morale e si mostrano in tutta la loro inquietante realtà storica e sociale. Nessuna meraviglia quindi che il razionalismo abelardiano fosse considerato un'ideologia nemica dell'autorità religiosa e politica. Ancor più pericolosa essa doveva apparire nella trasfigurazione poetica di Gottfried che, pur portandola a conseguenze più audaci e avanzate, sfuggiva ad un giudizio di ordine rigorosamente teologico. Nulla di più probabile che egli sia stato messo nell'impossibilità di continuare la sua opera, cosa molto facile nel caso di un "ministerialis" quale egli doveva essere: per impedire di scrivere ad uno di questi scrittori bastava infatti licenziarlo dall'impiego che in modi vari lo legava alla cancelleria della corte e quindi alla corte stessa. All'intellettuale laico non si offrivano altre possibilità di sussistenza.

Ma qualunque sia la causa dell'incompiutezza del *Tristano*, non v'è dubbio che l'atteggiamento filosofico ed etico di Gottfried lo contrappone nettamente alla corrente di pensiero dominante al suo tempo e nella sua società, e lo fa apparire ai nostri occhi quasi un isolato. Isolato non era certamente, come dimostra l'accanimento dell'ortodossia cattolica nel perseguire gli esponenti del razionalismo — si pensi ai processi cui fu sottoposto Abelardo —: non c'è dubbio tuttavia che le opere composte sotto l'insegna di questa corrente hanno rischiato l'emarginazione e non hanno avuto un successo pari alle altre. Basta pensare che il *Tristrant* di Eilhart von Oberge ha avuto presso i posteri fortuna maggiore del romanzo di Gottfried, al punto che la tradizione accolta secoli più tardi dall'anonimo autore del "Volksbuch" di

Tristano e dallo stesso Hans Sachs nel suo dramma risale ad Eilhart e ne ripete, insieme ad altre peculiarità, la moralistica condanna dei due amanti e del loro amore adultero <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Alludo a quella critica che ha i suoi ultimi rappresentanti in J. Schwietering (*Gottfried von Strassburg und die bernardische Mystik*, Berlino 1943) e G. Weber (*Gottfrieds "Tristan" und die Krise des hochmittelalterliches Weltbildes um 1200*, Stoccarda 1953).

<sup>2)</sup> "Deist aller edelen herzen brot. / hie mite so lebet ir beider tot. / wir lesen ir leben, wir lesen ir tot, / unde ist uns daz sueze alse brot. / Ir leben, ir tot sint unser brot, / sus lebet ir leben, sus lebet ir tot. / sus lebent si noch und sint doch tot, / und ist ir tot der lebenden brot". (233-237)

<sup>3)</sup> H. Fromm, *Gottfried von Strassburg und Aabelard*, in Fest. für I. Schröbler, Tubinga 1973.

<sup>4)</sup> Le citazioni tradotte sono tratte dal *Tristano*, trad. di Laura Mancinelli, Einaudi, Torino 1985.

FRANCO MEREGALLI

PRIMA RICEZIONE DI ORTEGA Y GASSET  
IN GERMANIA

È ben noto che Ortega y Gasset fu ed è molto letto in Germania. Nel 1967 la traduzione tedesca de *La rebelión de las masas* aveva superato i duecentomila esemplari <sup>1)</sup>; le *Gesammelte Werke*, uscite in quattro volumi nel 1954, sono ora disponibili in sei volumi, stampati nel 1978 <sup>2)</sup>. Forse l'ambiente filosofico, gli studiosi di pensiero politico e di sociologia, in genere i professionisti della cultura lo considerano con distacco <sup>3)</sup>; non mi pare che nei paesi di lingua tedesca abbia luogo ora una ripresa di interesse per Ortega analoga a quella cui stiamo assistendo in Italia <sup>4)</sup>; ma il pubblico gli resta fedele, a trent'anni dalla morte.

Che Ortega possa suscitare la diffidenza dei filosofi di professione è facilmente comprensibile. Da un filosofo ci si attende un trattato, un sistema, qualche cosa di architettato e di aspetto deduttivo. Al sistema aspirò lo stesso Ortega: le sue opere postume, tutte non finite, hanno un carattere sistematico. Non è però un caso che siano restate dei tronconi. Sostanzialmente, l'Ortega conosciuto, in Germania e in generale, è uno scrittore d'occasione.

Del resto, questo fatto è più di un aneddoto: è lo stesso pensiero di Ortega, che concepisce la ragione in funzione della vita, che lo induce spesso ad esprimersi in maniera occasionale, legata alle circostanze della vita.

Ed è una circostanza della vita di Ortega che spiega la misura della ricezione tedesca di Ortega. È notorio che questi studiò in Germania; che il suo pensiero, pur legatissimo alla circostanza spagnola, si colloca nel contesto del pensiero tedesco. Si è studiata questa collocazione <sup>5)</sup>; non si è studiata invece la ricezione di Ortega in Germania, le sue vicende e il suo carattere.

A quanto risulta, il primo scritto importante su Ortega pubblicato fuori di Spagna è un articolo di Ernst Robert Curtius, apparso nel 1924 su *Die neue Rundschau*. Non è esagerato dire che tale scritto fu e continua ad essere determinante dell'immagine che la Germania, e non solo la Germania, ha di Ortega: raccolto nel 1950 nei

*Kritische Essays zur Europäischen Literatur*, fu tradotto, insieme al resto di questo volume, in francese nel 1954, in spagnolo nel 1959, in italiano nel 1963, in inglese nel 1973 <sup>6)</sup>.

Ortega dimostrò subito la sua gratitudine a Curtius per la "generosità" con cui l'aveva trattato <sup>7)</sup>.

L'articolo della *Neue Rundschau* si intitolava non, come nei *Kritische Essays*, *Ortega y Gasset*, ma *Spanische Perpektiven*, e infatti si occupava quasi solo di *España invertebrada* e di *El tema de nuestro tiempo*. Ortega aveva preposto a *España invertebrada* alcune pagine perplesse, che si proponevano di togliere ogni arroganza alla spiegazione della storia spagnola che proponeva; ma Curtius accolse lo scritto con un entusiasmo ed un fervore di riflessione che fanno perdonare il carattere semplificatore delle sue affermazioni, e che hanno contribuito a fissare l'immagine di un Ortega aristocraticista e quasi razzista, che non è stata più del tutto cancellata <sup>8)</sup>. Curtius accettava la reazione di Ortega alle filosofie della cultura che avevano dominato il pensiero tedesco nell'Ottocento (e di cui anche Croce era, secondo Ortega, figlio <sup>9)</sup>). «Il maggior errore è cercare una verità che non si ponga in rapporto con un luogo e un tempo», affermava il tedesco: un sistema che pensi di valere per qualsiasi tempo e qualsiasi spazio sembra a noi primitivo. «L'arte di un Proust, la filosofia di un Keyserling, la ricerca di uno Scheler», benché tanto diverse tra di loro, si collocano in questa logica. Il prospettivismo ha, come tutte le scoperte spirituali, una poligenesi, ma «solo il filosofo spagnolo lo ha visto chiaramente, lo ha caratterizzato e fatto conoscere» <sup>10)</sup>.

Pare evidente che lo scritto, conosciuto da Ortega, non fu senza efficacia su di lui (l'immagine che gli altri hanno di noi ci tocca così da vicino che non può non avere efficacia sul nostro svolgimento, se si tratta di persone che stimiamo): lo incoraggiò a elaborare le idee espresse nelle due opere studiate: il prodotto fu il suo libro più celebre, *La rebelión de las masas*.

Curtius naturalmente dedusse le conseguenze dal suo entusiasmo: nel 1924 uscì il primo libro di Ortega in una lingua straniera: *Die Aufgabe unserer Zeit*, con introduzione di Curtius. In realtà, come spesso succede con le traduzioni da Ortega, i cui scritti in genere non raggiungono le proporzioni tradizionali di un libro, sicché per raggiungerle il curatore si fa antologo, *Die Aufgabe unserer Zeit* contiene, oltre a *El tema de nuestro tiempo*, *La deshumanización del arte*, *Ideas sobre la novela*, *Las Atlántidas* <sup>11)</sup>.

Il libro ebbe alcune recensioni, tra cui una, sulla *Deutsche Rundschau*, 1928, del barone baltico-tedesco Otto von Taube. Questi dimostra di conoscere non solo *Die Aufgabe unserer Zeit*, ma anche la *Revista de Occidente*, che si pubblicava dal 1923 e già godeva di grande prestigio. Taube, che era un narratore, si dimostra sensibile alla grazia dei procedimenti del saggio orteghiano e al metaforismo del suo sti-



le. «Come Nietzsche domina l'aforisma, Ortega domina un certo modo di scrivere per il quale non troviamo un nome migliore di quello di "Fantasia" nel senso musicale della parola: parte da un'occasione esteriore, insinua un pensiero che solo più tardi si rivela fondamentale, svolge i fili più differenti nei domini più differenti». «Ortega maneggia una parola in un modo brillante e penetrante come un fioretto, con un'arte di schermire e un atteggiamento cavalleresco incantevoli». Quello di Ortega è «il volo di un falco, che gira ora su una preda designata ora su un'altra, e alla fine ne afferra una di colpo»<sup>12)</sup>.

Nel 1928 Ortega era già, in Germania, un elemento importante dell'immagine tedesca della Spagna. Lo vediamo esaminando il panorama *Die Spanische Literatur der Gegenwart* di Helmuth Petriconi (1926), che pone Ortega in rapporto con Unamuno, la cui fama era da tempo consolidata. Petriconi cita il saggio di Curtius; sembra tuttavia avanzare delle riserve su quanto questi affermava circa Ortega come principale rappresentante del prospettivismo: «Si tratta meno della proposta di qualche cosa di veramente nuovo che della felice formulazione di concezioni in sostanza già dominanti»<sup>13)</sup>. Nello stesso anno 1926 Hermann von Keyserling, che collaborava già alla *Revista de Occidente*<sup>14)</sup>, rapportava egli pure, nel suo volume *Das Spektrum Europas*, la personalità di Ortega a quella di Unamuno, caratterizzando contrastivamente i due: «forse l'eterno spagnolo Unamuno costituisce per la Spagna d'oggi un ostacolo, e l'europeo Ortega la strada per la salvezza»<sup>15)</sup>.

Non sorprendentemente, in Germania si pubblicò anche la prima traduzione di *La rebelión de las masas*, che fu significativamente preceduta dalla pubblicazione di alcune pagine di Curtius in *Die literarische Welt*<sup>16)</sup>. Questo giornale godeva di particolare prestigio nella Germania di quegli anni. Vi collaboravano assiduamente Heinrich Mann e Walter Benjamin, ed occasionalmente vi scrivevano Thomas Mann, Jakob Wassermann, Ricarda Huch, Hugo von Hofmannsthal e Ernest Robert Curtius.

Nell'estate 1931 vi apparve una lunga recensione della *Rebelión de las masas*, firmata solo con una sigla, e quindi implicitamente fatta propria dalla direzione. Pareva al recensore che l'analisi dell'uomo-massa fatta da Ortega fosse alquanto sommaria, non si riferisse alla situazione concreta in cui questo si trova. Il futuro dell'Europa sembra a Ortega dipendere da un «ritorno ad un atteggiamento spirituale liberale», «ma la sua concezione aristocratica della storia lo avvicina a Pareto, il discepolo di Sorel e il vero teorico del concetto di *élite*».

Anche in Germania «il problema della graduale trasformazione della vecchia democrazia liberale ("Gedankendemokratie") in un'ottusa democrazia delle masse ("Gefühlsdemokratie"), i cui capi risultano solo esponenti degli istinti del gruppo dominante», ha prodotto diversi progetti di una democrazia "non ugualitaria" o "autoritaria". «Ci pare che lo schiamazzo isterico degli irresponsabili a favore di un

”Führer” abbia trovato qui un’eco troppo disponibile»<sup>17)</sup>. Allarmato dalle tendenze che stavano affermandosi nel suo paese, e che si sarebbero affermate in un modo più rapido e radicale di quanto il più pessimista potesse prevedere, il recensore leggeva tra le linee un’ambiguità che, malgrado l’esplicita condanna del fenomeno fascista, giudicato in modo alquanto semplicistico come ”ribellione delle masse”, vi è immanente; del resto, qualsiasi testo, soprattutto se vivamente pensato, è in qualche modo ambiguo. Eppure in quell’estate 1931 Ortega era tra i sostenitori più influenti della neonata repubblica spagnola. Due anni dopo il direttore di *Die literarische Welt*, Willy Haas, dovette fuggire all’estero<sup>18)</sup>; in pochi mesi i nazisti trasformarono il giornale nell’esatto contrario di ciò che era stato.

Naturalmente, durante tutta l’epoca nazista non si ripubblicò *La rebelión de las masas*. Si pubblicarono tuttavia nel 1933 *Über die Liebe* e nel 1934 il *Buch des Betrachtens*. Non è facile identificare il contenuto di tali volumi senza averli sotto gli occhi. Il *Buch des Betrachtens* si annuncia come la traduzione di *El espectador*, ma in realtà ben poco vi si trova degli scritti contenuti in questa raccolta: vi si trovano piuttosto scritti filosofici, con esclusione di ciò che è letterario e politico<sup>19)</sup>.

Il 1934 rappresentò un momento critico della diffusione di Ortega in Germania. Ortega fu colpito da quelli che chiama ”gli avvenimenti di Monaco” del 1934, cioè dalla fucilazione senza processo, cui partecipò personalmente Hitler, di Ernst Röhm (30 giugno). Aveva già inviato all’editore tedesco un ”prólogo para alemanes”, che doveva essere stampato come introduzione alla terza edizione di *Die Aufgabe unserer Zeit*, ma quegli avvenimenti gli «repugnaron tanto que telegrafié prohibiendo su publicación»<sup>20)</sup>. Il ”Prólogo para alemanes”, documento essenziale per comprendere il rapporto tra Ortega e la Germania, ed uno dei pochissimi di Ortega che abbiano un diretto contenuto autobiografico, restò incompleto e fu pubblicato solo postumo, nel 1958<sup>21)</sup>.

Dopo il 1934, apparvero in volume nel 1937 *Stern und Unstern. Gedanken über Spaniens Landschaft und Geschichte*, che contiene scritti provenienti in parte da *El espectador*, evitando temi politici<sup>22)</sup>, e sei anni dopo *Geschichte als System, Über das Römische Imperium e Das Wesen geschichtlicher Krisen*<sup>23)</sup>.

Evidentemente, Ortega non era un autore proibito, anche se certe sue opere non si potevano pubblicare. Vi era anzi stato, agli inizi del regime, qualche tentativo di sua collocazione nel nuovo clima. Nel 1934 Taube pubblicò sulla *Deutsche Rundschau* una recensione del *Buch des Betrachtens*<sup>24)</sup>. Egli aveva poco in comune coi nuovi padroni della Germania, ma cercava di adeguarsi; la *Deutsche Rundschau*, del resto, organo conservatore, non era stata brutalmente occupata dai nazisti come *Die literarische Welt*. Pareva a Taube che, dopo la deviazione di *La rebelión de las masas*, Ortega tornasse a calpestare terreno solido. In quello stesso anno Gottfried Benn pubblicava un piccolo saggio, in cui affermava che le traduzioni avvenute nel

periodo 1918-1933 non avevano pregiudicato «la buona letteratura popolare tedesca»: insieme a scritti di nani, si era pubblicato molto di positivo, tra cui opere di Hamsun, Conrad ed Ortega, che ebbero «una parte importante nella liquidazione dell'immagine socialista-democratica del mondo»<sup>25)</sup>.

Le opere tradotte da Fritz Schalk e uscite nel 1943 erano le stesse che l'anno prima avevo tradotto io in italiano per la collezione *Idee nuove* diretta da Antonio Banfi, e che in effetti si pubblicarono in tale collezione, ma nel 1946, in un contesto totalmente differente<sup>26)</sup>. Non avevano riferimenti politici concreti, del resto assenti dalla produzione orteghiana almeno dal 1933.

Dopo la guerra venne il *boom* di Ortega in Germania, del quale qui non ci occupiamo.

1) Cf. Udo RUKSER, *Bibliografía de Ortega*, Madrid, Revista de Occidente, (*Estudios orteguianos*, 3), 1971, p. 25.

2) Cf. *Verzeichnis lieferbarer Bücher*, 1981-2, nell'indice dei nomi.

3) Un documento quasi divertente, che riflette la diffidenza degli ambienti accademici tedeschi, è lo scritto del colombiano Rafael GUTIERREZ GIRARDOT, *Ortega o el arte de la simulación majestuosa*, nella rivista *El viejo topo*, n. 54, Barcellona, marzo 1981. Cf. anche alcuni dati nello scritto del vecchio orteghiano Franz NIEDERMAYER, *J.O.y G. desde la perspectiva alemana*, in *Cuadernos hispanoamericanos*, genn. marzo 1984 (*Homenaje a Ortega y Gasset*), 425-440.

4) Cf. il mio *Ortega en Italia*, nel cit. *Homenaje a Ortega* dei *Cuadernos hispano-americanos*, 445-466. Purtroppo, esso è, particolarmente verso la fine, così sfigurato dagli errori di stampa da risultare qua e là incomprensibile. Dopo la sua redazione è uscito almeno un altro volume raccogliente scritti orteghiani: J.O.G., *Storia e sociologia*, Napoli, Liguori, 1983, 308 pp. Il volume si apre con uno studio di Lorenzo Infantino su *La teoria istoriologica di Ortega*, in cui ci si riferisce ai rapporti tra O. e Heidegger e a O. come anticipatore di Popper.

5) Si cf. p. es. Nelson R. ORRINGER, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979, 375 pp., con bibliografia.

6) Lo scritto di Curtius su Ortega pubblicato in *Merkur* nel 1949 e raccolto nei *Kritische Essays*, pur essendo più aggiornato, conferma sostanzialmente l'immagine data e dimostra che Curtius «no ha visto mi producción de los últimos diez años», come si lamentava Ortega in una lettera all'amico: cf. *Epistolario*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, 138.

7) Cf. *Epistolario* cit., 96.

8) Tra i più influenti in questo senso è Arnold HAUSER, *The social history of art*, Londra, 1951, vol. II, 929: «Nothing is more typical of the prevailing philosophy of culture of the period than the attempt to make this "revolt of the masses" responsible for the alienation and degradation of modern culture". Hauser, tradotto in molte lingue, cita Ortega con Bergson, Barrés, Maurras, Chesterton, Spengler, Keyserling, Klages tra gli ispiratori di una tendenza "consciously or unconsciously reactionary".

9) Sui rapporti tra Croce e Ortega cf. il mio citato *Ortega en Italia*.

10) *Kritische Essays*, München, 1950, 265-7.

11) Il libro fu pubblicato a Stuttgart dalla Deutsche Verlagsanstalt, la stessa che pubblica tuttora le opere di Ortega.

12) *José Ortega y Gasset*, in *Deutsche Rundschau*, 1928, Jahr LIV, Band CCXVI, 220 ss. Taube recensiva la seconda edizione, Zürich, 1928.

13) *Die Spanische Literatur der Gegenwart*, Wiesbaden, Dioskuren Verlag, 1926, 173-176.

14) E continuò a collaborare: cf. *Indice de la Revista de Occidente*, Madrid, C.S.I.C., 1952, 96.

15) Ho consultato la 3<sup>a</sup> ed., Heidelberg, 1928. Keyserling è incline ad affrettate generalizzazioni.

16) *Die literarische Welt*, 17 aprile 1931.

17) *Die literarische Welt*, 1931, n. 31, 5-6. La sigla è "L.St.", forse Ludwig Steineke: la stessa che firma una recensione di *Spanien* di Salvador de Madariaga, pubblicata il 1<sup>o</sup> maggio 1931.

18) A Praga, dove era nato, e quindi in India. Cf. la notizia (con bibliografia) su Willy HAAS in *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. Monaco 1969.

19) Ho sotto gli occhi l'edizione del 1934 del *Buch des Betrachters*. Contiene: *Kosmopolitismus, Reform der Intelligenz, Phrase und Aufrichtigkeit, Die beiden grossen Metaphern, Vitalität, Seele, Geist, Kant, Reine Philosophie, Um einen Goethe von innen bittend, Hegels Philosophie der Geschichte*.

20) Cf. *Obras completas*, t. VIII, Madrid, Revista de Occidente, 1962, 13.

21) Madrid, Taurus. Un'edizione confrontata col manoscritto da Paulino Garagorri si trova in *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, Alianza Editorial, 1981, 13-71.

22) Questo libro, che posso consultare solo nell'ed. del 1952 (ignorata da Rukser), contiene *Von Madrid nach Asturien, Theorie Andalusiens, Aufbau und Zerfall einer Nation, Meditation im Eskorial, Tagebuch einer Sommerfahrt*.

23) In due volumi, ambedue a cura di Fritz Schalk, ambedue presso la Deutsche Verlagsanstalt.

24) Band CCXL, 124-5.

25) In *Essays, Reden, Vorträge*, Wiesbaden, Limes, 1959, 257-261.

26) *Schema delle crisi ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1946, 186 pp.

MARIO MOLIN-PRADEL

## ÜBER EINE THEATERREFORM UND EIN LITERARISCHES VORURTEIL

An jedem einzelnen Werk Hafners sieht man, daß er Exempel statuieren wollte. Innerhalb kürzester Zeit ist es ihm gelungen sowohl die Alexandrinertragödie in der Form der Haupt - und Staatsaktion als auch das Stegreifspiel, das ausschließlich in der Tradition der Commedia dell'arte stand, für die Bühne der Zukunft unmöglich zu machen. Aber er begnügte sich nicht mit der einfachen Demontage veralteter Bühnenformen, sondern setzte Beispiele für seine Vorstellungen, darin Lessing nicht unähnlich, die er aber nicht aus der Tradition herausriß, also dem Publikum keine Geschmackskehrwendung zumutete, vielmehr versuchte, das Gewohnte mit dem Neuen sorgfältig und behutsam zu verbinden, ohne einen jähen Bruch zu verursachen. Während die Gottschedianer Wiens, angeführt von Sonnenfels, von der Theorie nicht loskommen konnten, d.h., nicht fähig waren, auch nur ein einziges Originalstück, das diesen Namen verdient hätte, ihren Ideen folgen zu lassen, ging Hafner unbekümmert daran, sich der Praxis zu bedienen, indem er den einzig möglichen Weg einschlug, den ihm der heftig tobende Theaterstreit offen ließ: er mußte den Beweis antreten, daß eine Erneuerung auf der Basis der Verbindung der Tradition mit den modernen Erfordernissen nur fruchtbringend sein kann, wenn man dabei in keinem Augenblick das Publikum vergißt. Er hatte es dabei auch wesentlich schwerer als Lessing, der in strengem Sinne ja kein Publikum besaß, weshalb seinen Stücken, trotz ihrer Wirksamkeit immer ein Zug (gerade wegen ihrer lokalen Ungebundenheit) Theorie anhaftet, und, wenn man will, ruhig anhaften darf. So sind die Stücke Lessings an sich zeitlos geblieben, die Stücke Hafners hingegen finden ihre Zeitlosigkeit nicht in sich, sondern in der Tatsache, daß ihre Art, ihr Stil, ihre Neuheiten für das österreichische Theater, aber auch über diese Grenzen hinaus, beispielhaft werden, ohne daß der Autor oder Initiator selbst noch bekannt wäre. Hafner wirkt nur mehr indirekt nach, wirkt in seinen Fortsetzern, Bearbeitern und in Dichtern wie Raimund und Nestroy — und so manche Spur läßt sich auch noch in

Odön von Horvath nachweisen, im vielleicht letzten echten Volks — und Lokaldramatiker Österreichs <sup>1)</sup> .

Hafner hat trotz seiner theoretischen Auseinandersetzungen, die mehr Polemik als Sachlichkeit aufweisen und ihn als einen Mann des Ausgleichs charakterisieren, den Mut gehabt, so «verwerfliche» und «gefährliche» Gebilde wie die Zauberkomödie als aufgeklärter Mensch des Rokoko zu retten, was nur bedeuten kann, daß es ihm um das Theater ging und nicht um die moralische Essenz des Dargestellten.

Noch vor Lessing, den er sehr gut kannte, dessen *Der junge Gelehrte* er bearbeitet <sup>2)</sup>, sagte er unmißverständlich, daß das Theater keine moralische Anstalt ist. Diese Behauptung wiegt im Wien der Aufklärungshektik und des Volkserziehungsfimmels doppelt und konnte unserer Meinung nach überhaupt nur von jemandem ausgesprochen werden, der ganz genau wußte, warum die Leute ins Theater gehen.

Sein Sinn für das Publikum, seine profunden Kenntnisse über das europäische Theater, verbunden mit seinem außergewöhnlichen Talent, mußten ihn in zwingendster Weise mitten in den Kampf führen, der in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts Gottschedianer und Vertreter des «Grünen Huts» in einem Stellungskrieg verwickelt sah, in welchem weder die einen noch die anderen, in Ermangelung eines echten Talents, einen durchschlagenden Erfolg buchen konnten. Die Gefahr bestand eher darin, daß es den Aufklärern um Sonnenfels gelingen könnte, auf dem Dekretwege (schon seit 1752 gibt es ein Improvisationsverbot) weiteres Unheil anzurichten. Es steht auf einem anderen Blatt, daß es den Befürwortern des regelmäßigen Stückes darum ging, eine sittliche Besserung des Publikums dadurch zu erreichen, daß man alles aus dem Theater entfernen wollte, was nicht hoch und edel gesinnt war — von der Sprache angefangen. Was man ihnen allerdings schon damals vorwarf, war ihre Pedanterie und ihre absolute Unfähigkeit, sich in praktischen Bahnen zu bewegen. Sie waren — besonders in ihrer Wiener Spielart — die reinsten Theoretiker und das Beste erreichten sie dort, wo es ihnen gelang, gute ausländische und deutsche Stücke in Szene zu setzen. In ihrer Nachahmungswut hatten sie kein Auge für die Wirklichkeit, übersahen in Wien einfach die Tatsache, daß es ein selbstbewußtes, politisch gebildetes Bürgertum nicht gab oder jedenfalls nur als sehr dünne Schicht, die obendrein absolut keinen Einfluß hatte und nichteinmal haben wollte. Für wen, so muß man sich fragen, wollten sie eigentlich die Bühne reformieren? Die vorhandene Bürgerschicht sollte noch bis tief ins 19. Jahrhundert hinein aristokratiehörig bleiben und sieht man sich die Fehde um Hanswurst genauer an, so muß man bemerken, daß die Aufklärer zwar im Namen der Bürgertugenden redeten, ideologisch aber keineswegs bürgerlich gesinnt, im Gegenteil, hauptsächlich selbst Aristokraten waren, in deren Kometenschweif bürgerliche Beamte mitschwirrten, denen ein Bürgerbewußtsein erst gar nicht angedichtet werden muß. Und wenn auch da und dort in diesem Sinne geredet wurde, so klingt es doch wesentlich anders als im

selbstbewußten England. Es sei auch, und das ohne böse Absicht, gesagt, daß der Großteil der Reformer, Sonnenfels eingeschlossen, Nichtwiener waren, denen die Atmosphäre dieser Stadt, ihre z. T. italienischen und spanischen Traditionen — eine dynastische Konsequenz — und alles was mit dem Schauspiel zusammenhing, völlig unbekannt zu sein schien. Was außerdem auf Unverständnis bei ihnen stieß, war ein geradezu schizophrener Verhältnis des Publikums zum Theater. Das gleiche Publikum, das man bei der Aufführung höchst seriöser Stücke gesittet in Loge und Par-kett beobachten konnte, ließ es sich nicht nehmen, in Massen die Vorstadttheater zu überfluten, wo die anarchisch anmutende Burleske, die tollgewordene Maschinenkomödie oder das aus den Bahnen jeglicher Vernunft fallende Zauber —, Hexen- oder Teufelsstück gegeben wurde. Kurz, man wollte nicht auf das Um und Auf schrankenloser Unterhaltung verzichten. Selbst Mitglieder der kaiserlichen Familie waren gerne dabei und so nimmt es uns nicht wunder, daß ganz ernste «Besserungsversuche» kaum Aussicht auf Erfolg haben konnten.

Das Improvisationsverbot bewirkte allenthalben etwas auf den öffentlichen Theatern und daher blühte der Stegreif eben auf den Privatbühnen der Aristokratie, wo auch Hafner gerngesehener Gast war. Das regelmäßige Spiel war Bildungssache und als solche auch ernst genommen, aber niemand konnte auch nur im entferntesten daran denken, es zum alleinigen Quell theatralischer Freuden hochzudekretieren. Zum Maulkorbdekret muß auch noch gerechterweise gesagt werden, daß es sich hierbei keineswegs um eine präventive Abwürgung staatsgefährdender Ideen handelte, sondern um einen zwar gutgemeinten aber ungeschickten Versuch, gewissen durchaus bemerkbaren Entartungen zu steuern. Genützt hat es nicht viel, und nur zu oft stimmte dann der eingereichte Text mit dem tatsächlich Gesagten nicht ganz überein. Wie dem auch sei: eine Reform lag in der Luft, und wenn wir schon mehr als einmal darauf hingewiesen haben, daß die Rettung des Theaters nicht direkt durch die Aufklärer geschehen konnte, so sollte man ihnen doch wenigstens das Verdienst zugestehen, den Stein ins Rollen gebracht zu haben, in Deutschland schon früher und nun, in den fünfziger und sechziger Jahren auch in Österreich. Und im Grunde ist es ein aufgeklärter Geist gewesen, der das Reformwerk in Angriff genommen hat. Hafner war einer der wenigen, der erkannt hatte, daß es mit dem Commedia-Stil vorbei war, nicht aber unbedingt mit seinem Inhalt, seinem Anliegen und vor allem nicht mit dem Personal. Der Kern der Komödie war sozusagen ewig gültig, hat sich auch im Lustspiel bis zum heutigen Tag kaum verändert. Was fallen mußte waren die starr gewordenen Masken und der bis zur Hohlheit abgemagerte Kanevas. Kurz-Bernardon — er war eigentlich der Stein des Anstoßes zum großen Theaterkrieg — war ein Endpunkt. Von ihm weg konnte es nur mehr zu einer radikalen Änderung des Genres kommen, zu einer Reform im Sinne einer Neuordnung, und zwar hin zur literarischen Komödie, wie sie schon Goldoni in Angriff genom-

men hatte, und wie sie Hafner, dem jener als großes Vorbild diente, nun in Wien verwirklichen wollte. Er wollte, wie das Goldoni schon getan hatte, die Stegreifkomödie in die Literatur heben <sup>3)</sup>. Es sollte nicht mehr improvisiert werden — und hier ist Hafner gegen die Ausschreitungen der disziplinlos gewordenen Bernardoniade (aber keinesfalls gegen den Schauspieler Kurz) — es mußte versucht werden, den ungeheuren Schatz des Volksstückes wienerischer Prägung in die Zukunft zu retten, in einen neuen Rahmen zu setzen. Es ging ihm darum, das Vitale und Fortbildungsfähige der Volkskomödie zu erhalten, gleichzeitig aber auch alles daranzusetzen, dieser traditionsreichen und ungemein beliebten Form einen akzeptablen Übergang in die neuen Erfordernisse zu verschaffen. Zunächst hat es ja durchaus den Anschein, und sein *Brief* (siehe Anmerkung Nr. 3) scheint das zu bestätigen, daß er Parteigänger der Reformer geworden sei. Leider wissen wir über ihn und seine Tätigkeit in den folgenden Jahren recht wenig. Wir sind davon unterrichtet, daß er sich als kleiner Beamter an einem Gericht herumschlug, und aus Anekdoten wissen wir (genau belegt ist hier nichts), daß er dilettierte und wohl auch in privaten, gehobenen Kreisen verkehrte, als Gast adeliger Gönner. Seine uns bekannte lyrische Produktion bewegt sich ausschließlich auf den damals üblichen Geleisen der Anakreontik, er besang die Freundschaft, hie und da ein Mädchen, widmete aristokratischen Mäzenen Gedichte, kurz, nichts nennenswertes, aus dem Rahmen fallendes, auch wenn ab und zu ernstere Töne angeschlagen werden, die noch aus der barocken Tradition stammen und höchstens zeigen, daß er ein Jesuitenschüler war, der seine Metrik eingehämmert bekommen hat. Die Geschichten, die aber erst nach seinem frühen Tod über ihn zirkulierten, zeichnen ihn als einen lustigen Burschen, der trotz allen Leichtsinns noch die Zeit fand, ernsthafte Theaterarbeit zu leisten und dem es als ersten Literaten und Autor in Wien gelungen war, ausschließlich, jedenfalls in seinen letzten Lebensjahren, vom Stückeschreiben zu leben. Erwähnenswert ist vielleicht noch seine Tätigkeit als Verfasser von Kriegsgedichten mit kritischem Unterton. Schon wesentlich wichtiger ist seine Produktion auf dem Gebiet des Liedes (eigentlich schon des Couplets), das im folgenden Jahrhundert mit Raimund und Nestroy den Höhepunkt an literarischer Wirkung erreichen sollte und noch bis in die Wiener Kabarettzeit der Gegenwart weist, wie ja überhaupt gesungene Teile im Wiener Volkstheater nicht wegdenkbar sind <sup>4)</sup>.

Aus heiterem Himmel erfahren wir dann, daß er sich 1760 wieder ernsthaft zu Wort meldet <sup>5)</sup>. In einer polemischen Schrift revidiert und überdenkt Hafner den uns schon satksam bekannten Inhalt. Und hier erscheint er auch erstmals in seiner Mittelstellung. Der schon oben erwähnte *Brief* hatte ihn ja durchaus als Reformerscheinen lassen.

Möglich, daß die dazwischenliegenden Jahre das ihre dazu beigetragen haben, aus ihm einen kompromißbereiten Autor zu machen, mit Sicherheit kann man je-



doch behaupten, daß hier nun ein Mann dem zukünftigen Theater das Wort redet, der fundiertes Fachwissen und praktische Begabung aufweist. Seine Vorbehalte der alten Wiener Bühne gegenüber bleiben bestehen und er unterstreicht dies auch mehrmals, auch um den Vorwurf abzuwehren, eventuell Vorteile aus seiner Parteinahme zu ziehen. In seiner Streitschrift erscheint er uns allerdings durchaus lokalpatriotisch ausgerichtet, und es wird wohl nicht zuletzt das Wissen um die Herkunft der Gegner gewesen sein, das ihm die Feder führte. Breiten Raum nimmt die Frage ein, was eigentlich "guter Geschmack" sei und unwillkürlich müssen wir dabei an Wielands *Abderiten* denken, in denen mit unüberbietbarer Höflichkeit aber auch mit Deutlichkeit der Begriff der Schönheit seziert wird. Hafner beweist Engelschall seine Unlogik, indem er ihn darauf aufmerksam macht, daß man einerseits nicht den Deutschen tout court den guten Geschmack aberkennen kann, um andererseits im gleichen Atemzug Gottscheds *Schaubühne* anzupreisen. Keinen Spaß versteht er, wenn Engelschall über die sogenannte Sittenlosigkeit des Wiener Theaters herzieht. Hier genügt es ihm, den französischen Arlequin als Gegenbeweis anzuführen, "die wahre Abbildung eines vernunftlosen Affen", der im Gegensatz zu Hanswurst und Bernardon keine reale Entsprechung besitzt. In der Folge zerpfückt er dann Gottscheds Ansichten wie z.B. die Lehre von der Einheit des Ortes anhand einer Aufführung des Wiener französischen Ensembles, bei der die Schauspieler "...um nur von der regelmäßigen Unveränderung nicht abzuweichen, sich eines einzigen unveränderlichen Gehölzes zur Schreibstube, Schlafzimmer (sic) und Tanzsaale so gelegensam bedient haben, daß sie in dieses Gehölze sogar Dische (sic) und Sessel tragen." Eine Reform solcher Art sei zwar zu wünschen, meint er ironisch, aber nur ganz armen Wanderbühnen. Punkt für Punkt erwidert er Engelschall, und es ist beim Lesen dessen *Zufälliger Gedanken* auch heute ganz leicht, fast alle Behauptungen nicht nur abzuschwächen, sondern einfach aus der Welt zu schaffen, so trocken und pedantisch wird hier versucht, ernsthaft an eine Theaterreform zu schreiten. Eine besonders wichtige, aber völlig unbekannte Stelle, von der wir oben schon gesprochen haben, wollen wir noch kurz zitieren. Hafner schreibt u.a.: "... den wer sich immer die Erlernung guter Sitten durch den Besuch der theatralischen Sittenschule beyschaffen soll, der läuft in der Tat Gefahr von ausschweifenden Leidenschaften eher als von dem darin vorfallenden Sittlichen eingenommen zu werden. Unsere Staatsmänner und Bürger dürfen weder das Sittliche erst durch Schauspiele erlernen, noch sich fürchten, lasterhafte Sitten durch den Besuch derselben sich anzugewöhnen..."

Dramatisch tritt er jedoch erst 2 Jahre später auf. Erst am 27.1.1762 berichtet das *Wiener Diarium* von einer Aufführung in privaten Kreisen. Es handelte sich um ein programmatisches Stück, also, wie schon eingangs erwähnt wurde, um ein praktisches Beispiel Hafners zur Unterstützung seiner beiden Streitschriften. Interessant an diesem Stück ist nicht nur die Regelmäßigkeit des Aufbaus und die ziemlich

geordnete Dialogführung, sondern hauptsächlich das Vorspiel<sup>6)</sup>, das sich unmittelbar an Goldonis Theaterreform geschult hatte. In diesem Prolog wandelt Hafner seine reformerischen Pläne ab und mit Parodie und Satire gibt es Seitenhiebe auf das Schäferstück, die Improvisation, die Alexandrinertragödie und das aufklärerische Moralspektakel Gottschedscher Prägung. Dabei macht sich auch noch eine andere charakteristische Seite des Hafnerschen Humors geltend nämlich die Grotesk-komik. Ganz anders dann die Hauptkomödie. Sie sollte das Exempel seiner Ansichten werden, und wie Goldoni, so operiert auch er mit Altem und Neuem und wenn es thematisch auch die altbekannte Burleske ist, so erscheint uns doch das Personal ganz anders. Hafner gibt ein vollkommen ausgearbeitetes Stück, und was für unsere Arbeit wichtig ist: er bereichert den Darstellerkreis einer üblichen Burleske um echte Wiener Typen, er fügt also schon Personen ins Geschehen, die ahnen lassen, daß es ihm um Dinge geht, die nicht allein auf den augenblicklichen Lacherfolg hinzielen, sondern schon den lokalen Charakter seiner späteren Stücke vorwegnehmen. An dieses Stück, das doch gar nicht öffentlich aufgeführt wurde, knüpfte sich eine wochenlange Polemik, die jedoch sehr persönlich, auch von Hafner, gehalten wurde und überhaupt nicht auf das Stück selbst einging. Es handelt sich also hier eindeutig um eine ziemlich boshafte Revanche für Hafners schon sehr weit zurückliegende Antwort an Engelschall. Nach einer Reihe von heftigen Angriffen und Repliken schweigt Hafner, der sich wahrscheinlich die Druckkosten nicht mehr leisten konnte, und überrascht die gesamte Wiener Theaterwelt mit der Veröffentlichung der vielgerühmten und vielgeschmähten *Megära*. Wir können hier nicht auf das Wesen der Zauberkomödie und des Maschinenstückes eingehen, soviel sei aber gesagt, daß dieses Genre eine derart tiefe Spur im Theaterbewußtsein Wiens hinterlassen hat aus der Barockzeit her, daß es unmöglich war, trotz Aufklärung, diese eigenartig schöne und merkwürdige Kreation ganz zu verdrängen. Bis zu Raimund wirkt sie weiter und erst Nestroy wird es schaffen, sich davon endgültig freizumachen<sup>7)</sup>.

Es ist anzunehmen, daß es Hafner gelungen ist, mit den wichtigen und äußerst beliebten Volksschauspielern Prehauser und Weiskern, den Wortführern der Burleskenpartei, Kontakt aufzunehmen, und da es der Zufall wollte, daß Kurz-Bernardon gerade im Ausland war, somit die Maschinenkomödie stillstand, ist es durchaus vorstellbar, daß es sich bei der *Megära* um ein Auftragsstück handelte, die diese momentane Lücke ausnützen sollte. Von Vorteil für Hafner war sicher auch seine Stellung im literarischen Krieg und ganz sicher ist anzunehmen, daß es ihn gereizt haben mußte, zu beweisen, wie sich eine Zauberkomödie den neuen Anforderungen der Regelmäßigkeit (von der nie abgegangen wird) angleichen lasse. Sein Ziel sowohl Kurz wie auch die Aufklärer zu düpieren ging voll auf: die Komödie wurde zu einem der größten Theatererfolge Wiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ohne näher auf den Inhalt einzugehen, muß aber doch gesagt werden, daß es sich ganz

gewiß um die letzte echte Alt-Wiener Zauberkomödie gehandelt hat. Schon fügt Hafner selbst die Keime der Auflösung ins Stück. Parodistische Stellen und satirisch anmutende Teile weisen darauf hin, daß auch hier eine Ara zu Ende geht, und wenn der Zauberer im zweiten Teil <sup>8)</sup> sagt, daß er mit Pluto einen Pakt geschlossen habe, nach welchem er ihn nach 90 Jahren holen dürfe, so ist die bittere Feststellung, nur noch 6 Jahre übrigzuhaben, ganz sicher satirisch zu verstehen. Es war endgültig vorbei mit Hexen und Teufeln, Zauberern und anderen überirdischen Wesen und Hafner wußte das. Trotz des gut durchdachten Aufbaus und der vorbildlichen Dialoge will Hafner ganz offen zeigen, daß seine Ziele ganz woanders lagen. Zunächst ging es aber noch darum, den einzelnen Gattungen durchaus schmerzlos ein Ende mit Humor zu bereiten. Vieles deutet schon in die Zukunft und auf sein eigentliches Gebiet, das lokale Sittenstück. Schon in der *Megära* kommt es zu Anspielungen, die nicht zu übersehen sind und seine Marotte, es zu keinem Happyend kommen zu lassen, findet auch hier Eingang. In keinem Stück Hafners kommt es zur Heirat und man wird hier wohl nicht von einer Phobie sprechen dürfen, sondern vielmehr von einer tief eingewurzelten skeptischen Haltung verschiedenen Institutionen gegenüber. Hier zweifelt ein junger, aufgeklärter Mensch des Rokoko an der Ehe schlechthin, die Gesellschaft selbst führt ihm vor Augen, daß so manches nicht mehr zusammenpaßt. In seiner *Bürgerlichen Dame* kommt dann auch viel weniger das Moralische zum Durchbruch als das skeptische Betrachten einer Volksschicht, die nicht so recht weiß, wie sie sich zu verhalten hat und demnach einzig und allein in der Tugend (von Hafner extrem dick aufgetragen) ihre Zuflucht sucht, daher mit Recht keinen Anspruch auf Geltung aufstellen darf.

Eine Art Vorübung zur Beschreibung des Wiener Lebens, aber auch zur literarischen Polemik, bot ihm die Möglichkeit, für Hanswurstdarsteller Prehauser einen Hauskalender zu schreiben, welcher dann Gönnern verehrt wurde, was auch immer mit ansehnlichen Geldgeschenken verbunden war. Es waren die *Hanswurstischen Träume* <sup>9)</sup>, in denen Hafner das ganze bunte Großstadtleben vorbeidefilieren ließ, das er dann so großartig in seinen letzten Stücken in die Handlung einflocht. Und gerade an dieser Stelle wollen wir nun versuchen, in raschen Zügen ein Vorurteil, wenn schon nicht wegzuwischen, so doch wenigstens abzuschwächen.

Nichts ist bezeichnender für die Betrachtungsweise der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts, als die Bemerkungen Goethes zu den gesammelten Werken Hafners, die ihm von einer österreichischen Hofdame zugesandt wurden: «...die große sinnliche Masse der Großstadt recht lebhaft dargestellt...» (er kannte eigentlich nur Rom und Neapel, die damals sicherlich nicht in ihrer höchsten Blüte standen) «...aber zugleich von einem solchen Wust begleitet», dennoch findet er darin «...seltsame Produktionen» und das «Denkmal einer bedeutenden Zeit und Lokalität» Spricht daraus Höflichkeit? Man hat eher das Gefühl, daß Goethe hier vor ei-

nem Rätsel steht. Wie könnte man sich das Wörtchen «seltsam» anders erklären? Was ist an Hafners Werken seltsam? Warum sind sie ein Denkmal und wofür? Er stand dem Phänomen Österreich (sprich Wien) ebenso ratlos gegenüber wie die meisten Literaten Deutschlands, die sich ein breitgefächertes literarisch - intellektuelles Leben vorstellten, wenn sie Wien besuchten und vor allem erwarteten, daß außer dem Theater auch die anderen Literaturgattungen originell vertreten wären. Aber weit und breit kein Lyriker und noch viel weniger ein Romancier. Man fand viel Verständnis und Wissen auf allen kulturellen Gebieten vor, aber praktisch gab es da nichts außer dem Theater (in seiner überlieferten Form) und der Musik. Wir stehen in Wien vor der Tatsache, daß es zwar ein ausgesprochen literarisches Publikum gab, nirgends aber einen originalen Dichter. Die Gründe «kannte» man auch gleich: Katholizismus bis zur Bigotterie, Zensur, Konservatismus und das Fehlen eines produktiven Großstadtbürgertums. Und doch kamen in diese geistige Einöde Tausende deutsche Intellektuelle, denen jedoch anscheinend das überschäumende Theaterleben und der Musikkult nichts sagten. Die Reisebeschreibungen sind Legion und ihnen ist es größtenteils zuzuschreiben, daß das Bild Wiens so wurde, daß von Schiller (er spricht vom Land der Phäaken, das er aber nie gesehen hat) angefangen, nur an der Oberfläche herumgetastet und nachgesprochen wurde und schließlich sich die außerösterreichische einschlägige Literaturgeschichte gar nicht mehr bemühte, den Dingen auf den Grund zu gehen. Es war später dann viel einfacher, Grillparzer, Stifter, Raimund und Nestroy als deutsche Dichter einzustufen, als an ihnen eine Kontinuität zu studieren, die ihre Wurzeln dort hatte, wo man nur deshalb nichts fand, weil man erstens nicht suchte und zweitens, wenn man es tat, vom konventionellen Periodisieren ausging bzw. ein vorgeformtes Bild in die Suche einschaltete und dabei natürlich nicht fündig wurde. Alles scheint in einem Theaterwirbel ohnegleichen unterzugehen und wenn es um Literatur geht, dann um das Theater. Für Hafner hatte sich die Wiener Komödie noch lange nicht totgespielt, aber er sah ganz klar die Gefahren, in die sie schlittern mußte, wenn es ihr nicht gelänge sich zu häuten. Das Gespenst der Stereotypie zeichnete sich ab als unabwendbare Folge der Improvisation, potenziert auch durch die überhandnehmende Maschinenkomödie Kurzscher Prägung, der es darum ging, noch einmal der barocken Schaulust entgegenzukommen, das Bild dem Wort überzuordnen, also in gewissem Sinne gegen die Zeit zu schwimmen, vertrauend auf den Konservatismus eines Publikums, das nicht gewillt war, auf das Spektakel, welcher Art auch immer, zu verzichten. Und Spektakel war die Komödie allemal, so wie es die Haupt- und Staatsaktion, die große italienische Oper, das Ballett, das Feuerwerk, die Tierhatz und schließlich auch der Hof selbst waren, und wenn man boshaft sein möchte, gehörten in diese Sparte auch sämtliche religiösen Feste, Umzüge, Prozessionen, ja auch die Liturgie mit den schon fast choreographisch anmutenden Messfeiern. Einem so fürs Auge erzogenen

Volk das Wort anstelle des Bildes mit Dekreten aufzuzwingen mußte schiefgehen, mußte jedenfalls dort scheitern, wo man am empfindlichsten war. Hafner wußte das sehr gut und er war der erste — und für die beiden nächsten Generationen auch wieder der letzte — der ein literarisches Theater wollte, freilich nicht im Sinne doktrinärer Aufklärer, sondern bewußt im Sinne der Wiener Tradition, der er nun Form geben wollte, ohne ihr das langsam Gewachsene nehmen zu müssen. Für ihn war der ganze Streit um Hanswurst nicht der Gegensatz zwischen rational und irrational, auch nicht die immer wieder ins Spiel gebrachten Begriffe von gutem und schlechtem Geschmack und schon gar nicht der Vorwand, dem sogenannten Natürlichen auf die Sprünge zu helfen. Zu gut wußte er, was die Phantasie, die Illusion und die Allegorie dem Theater bedeuteten, zu sehr war er Theatermensch, als daß er auch nur im entferntesten daran denken konnte, aus der Bühne eine Schule zu machen. Dennoch schrieb er Sittenstücke, dennoch war er Moralist und so unwahrscheinlich es klingen mag, er war aufklärerischer als die Aufklärer und «irrationaler» als die Anhänger Hanswursts und das, weil er dessen Typ besser verstanden hat als alle seine Kontrahenten. Der Hanswurst war ihm Symbol und nicht Name und feste Figur. Er war im Prinzip auch paradoxerweise eine sehr realistische Natur mit seiner Skepsis, weniger wegen seiner intellektuellen Fähigkeiten, als vielmehr wegen seiner natürlich - instinktiven Gabe, überall das Aufgeblasene, das hohle Pathos, das Unnatürliche, kurz, das Unechte zu wittern und ins Lächerliche zu ziehen. Das ging nicht immer ohne Zoten ab, konnte bei diesem derben Kerl auch gar nicht anders gehen. Aber seine Schöpfer ließen durchblicken, eckten an und flüchteten sich klugerweise vor der drohenden Deutlichkeit in den Spaß, das Wortspiel und später auch in die Plattitüde, bis, nach zwei Generationen, so gegen die sechziger Jahre, oft nicht mehr als Blödelei übrigblieb. Der Hanswurst zerplatzte im nicht mehr greifbaren Theaterwirbel als Bernardon, als Name, als Figur, nicht aber als Symbol kerngesunden Theaterverständes. So sehr man damals — und irgendwie auch heute noch — versucht hat, ihn als unliterarisch, geist — und witzlos hinzustellen: sein Wesen war vor seinem Namen Theaterleben und ist es nach seiner Vertreibung in unzähligen Gestalten weitergeblieben, ja ist für die Bühne lebensnotwendig. Er steckt in Goethes Mephistofeles so gut wie in Nestroyschen Helden, nicht als die komische Figur, sondern als ein Prinzip, als die sich verstellende Vernunft, als Korrektiv durch Skepsis und Illusionslosigkeit, als das Wesen, das, in welcher Form auch immer, auf die Lüge reagiert und Zeichen und Signale gibt, daß da irgendetwas nicht stimmen will. Nicht immer wurden diese Signale verstanden oder aber sie verliefen sich in Ungeschicklichkeiten, machten Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack, aber sie können das Prinzip nicht verleugnen, das im hochliterarischen Deutschland und im «unliterarischen» Wien skeptisch war sowohl gegen die eifernde Aufklärung, wie gegen die mystifizierende Romantik. Goethe und Wien gehören da zusammen. Das Wörtchen

«seltsam» bekommt hier einen neuen Sinn, wird bei dieser Art, die Dinge zu betrachten, völlig klar. Goethe spürt im Großstadtleben Wiens den Atem der gesunden Skepsis und in der Volkskomödie das einzige, weil spontanste Ventil, gesunden Empfindungen freien Lauf zu lassen.

Man weiß bis zum Überdruß, daß die Aufklärung in Österreich wesentlich später eingesetzt hat und notgedrungenerweise schon ein gedanklicher Rückstau einsetzte, der aber vom Aufholbedürfnis dauernd gestört wurde. Was sich da an Energien freisetzte, läßt sich bildlich etwa so darstellen: man wußte, daß Amerika entdeckt war und rüstete dennoch eine Flotte, um es autonom noch einmal zu finden, ließ bereits gesicherte Seewege außer Acht, begann sozusagen einen Seiltanz mit Netz einen Meter über dem Boden. Anstatt anzuknüpfen, wollte man den Teppich mit den gleichen Mustern neu flechten und vergaß dabei, in welcher Wohnung man ihn aufrollen könnte. Es war noch nicht die Wohnung des bereits sehr selbstbewußten und bildungshungrigen deutschen Stadtbürgertums, sondern es konnte höchstens ein Stadtpalais der in Österreich tonangebende Aristokratie sein. Auch bewegte sich die österreichische Aufklärung auf dem eher schmalen Grat der Literatur und auch hier nur im Bereich des Theaters, das als ideales Vehikel für das Volkshel verstanden wurde — mit Recht übrigens, da einziges ernstzunehmendes Massenmedium.

Was in Deutschland seit Jahrzehnten von Bürgern in allen Städten und Städtchen diskutiert wurde, betrat in Wien (alle anderen Zentren des Habsburgerreiches kann man bis auf ein paar Episoden vergessen) die Salons und wurde da eben nur Salongeplauder; aber man fand doch einflußreiche Zuhörer und Verfechter bis zu Joseph II hinauf, der, hier gibt es eine Unmenge an Literatur, seinen Staatspragmatismus davon ableitete und somit das ganze reiche Ideengut seiner Beamtenschaft «nahebrachte», mit dem Erfolg, daß die Arbeit einer ganzen österreichischen Aufklärergeneration in gut gemeintes aber hektisch durchgeführtes Reformwerk floß und da, mangels tiefgreifender Basisarbeit würde man heute sagen, auf ungeahnte Hindernisse stieß. Die Einzelheiten dieses Fehlversuches können hier nicht dargelegt werden, aber was die Literatur betrifft, war das josephinische Jahrzehnt eine einzige Katastrophe: kein Dichter war da, eine unabsehbare Broschürenflut flachster Machart feierte fröhliche Urständ, entlaufene Jesuiten übten literarische Rache und es hatte den Anschein, als wollte man jahrhundertaltem Schaudenken in einem Jahrzehnt all die Wörter aufrechnen, zu denen man es früher gar nicht hat kommen lassen müssen. Trübes Fazit dieser wortseligen Periode war dann die in Deutschland vieldiskutierte, weil sehr kulturkritisch aufgezogene «Aeneas» — Travestie Blumauers, ein paar Romane und ein bis heute sich fortschleppendes Vorurteil in der Literaturgeschichte.

Das Theater jedoch überlebte ungebrochen diese Sturmzeiten, weil es feste

Wurzeln besaß, weil rechtzeitig an seiner Regenerierung gearbeitet wurde, und nicht zuletzt, weil hier das Wort mit der Musik ein Bündnis geschlossen hatte, wie es glücklicher nicht hätte ausfallen können. In Wien wurde die einmalige Gattung des deutschen Singspieles geboren, hier fand die Musik auf die natürlichste Weise Zugang zum Wort, da der Boden bereitet war. Wuchs in Deutschland die Dichtung zu Weltgeltung, so wurde Wien zum großen, modernen Musik - und Theaterzentrum Europas.

Bei der Darstellung des österreichischen Literaturwesens dieser Zeit scheint es oft, als müßte man ein großes Loch überspringen, ganz einfach deswegen, weil große Namen fehlen. Von der Jahrhundertwende an geht dann alles wie geölt: da tauchen plötzlich diese Namen auf, als wäre durch Zauberhand ein Anfang gesetzt worden. Da schreiben sich Raimund, Stifter, Grillparzer und Nestroy in die Weltliteratur hinein und bezeugen der österreichischen Literatur ein vitales Talent, das schier aus dem Nichts gekommen sein muß. Eine solche Entwicklungsexplosion gibt es nicht, und auch die Möglichkeit, daß dies alles erst durch liberalere Tendenzen erwacht sei, ist schon deshalb abwegig, das gerade die trivialsten Dinge ausgerechnet in der freiesten Epoche entstanden, die es im Habsburgerreich je gegeben hat. Es ist vielmehr so, daß es dieses phantomatische Loch gar nicht gibt, nur eben einen anderen Ablauf der Dinge. Es gibt geistige Haltungen, die bestimmte geistige Richtungen einfach nicht aufkommen lassen, bzw. ihnen skeptisch gegenüberstehen <sup>10)</sup>. Man kann dies beurteilen wie immer man will, nur wegwischen kann man die Tatsache solchen Verhaltens nicht.

Nach diesem, wie uns scheint, notwendigen, und im Grunde auch aus dem Thema nicht herausfallenden Einschub, wollen wir uns abschließend den echten lokalen Sittenstücken Hafners zuwenden, durch die er zu Recht als Vater der Wiener Komödie bezeichnet wurde. Zunächst ist es wieder ein Programmstück <sup>11)</sup>, unter guten Freunden aufgeführt, in dem es von Witz, Parodie und Satire funkelte. Wiederum ging es überalteten Theaterformen an den Kragen: die Alexandrinertragödie wurde nach allen Regeln der Satire zerlegt, bis von ihr nur mehr das Negative übrigbleibt, also die Unzeitgemäßheit. Das Vorspiel ist, wie das Hauptstück, Theater im Theater und gibt Hafner die Gelegenheit, seinen Vorstellungen Ausdruck zu verleihen. Im zweiten Teil wird die Großstadt mit all ihren Typen zum eigentlichen Hauptdarsteller und das böse Ende der Komödie unterstreicht Hafners Wunsch, seine Stücke weder mit der Heirat noch in der damals so beliebten Verzeihensseligkeit schließen zu lassen. Den turbulenten Hochzeitsvorbereitungen macht der jähe Tod der Braut ein Ende. Das ganze Stück ist ein einziger wirbelnder Fächer Wiener Lebens, der kosmopolitische Geist dieser Stadt spiegelt sich in den Figuren und für Hafner war es die Probe für seine nächste Arbeit, die sich speziell mit dem Wiener Bürgertum auseinandersetzen wollte. *Die bürgerlich Dame* wurde am 8.12.1763 aufgeführt und am

11.1.1764 kann man in *Wiener Diarium* u.a. folgendes lesen: «Die bürgerliche Dame, oder, damit ja nichts von dem ganzen hiesigen Geschmacke eingerichteten Titel wegbleibe, die bezähmten Ausschweifungen eines zügellosen Eheweibes mit Hannswurst und Colombine, zweyen Mustern heutiger Dienstboten verfaßt von Philip Hafner hat bey der schon öfters wiederholten Vorstellung einen großen Beifall erhalten: und man kann keck hinzusetzen, daß dieses Stück denselben in gewisser Absicht mit Recht verdienet. Es ist besser als was immer von unserer Bühne seit langer Zeit neues geliefert worden des heublichen bernardonischen burlinischen Aberwitzes nicht einmal zu gedenken...».

Im Wien Hafners begann sich die barocke Ständeordnung langsam aufzulösen. Was es da an Randerscheinungen zu sehen gibt, ist für ihn Anlaß zur Kritik. Zunächst muß man sagen, daß es ein durchaus aktuelles Stück war und daß es die Typen, die darin vorkommen, auch wirklich gegeben hat. Vom pseudoadeligen Schmarotzer, der beim leichtgläubigen, oft neureichen Bürger mit offenen Armen aufgenommen wurde, bis hin zum Glücksspieler, zum Hochstapler und zum steifledernen, aufrechten Bürger, der sich noch recht plump bewegt, aber dennoch erkennen läßt, daß er lieber armer Aristokrat als reicher Bürger wäre. Bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts läßt sich der Wiener Bourgeois gern mit «von; titulieren, zeigt also fast überhaupt kein Klassenbewußtsein und wenn, dann auf penetrant - arrogante Weise.

Hafner stellt uns nun eine Bürgersfrau vor, die in Abwesenheit ihres Mannes in ein verschwenderisches Leben gerät, anhand dessen dem Publikum ein Spiegel vorgehalten wird, aber nicht als biederer Sittenstück, sondern als idealer Wunsch zur Festigung der Bürgertugenden, den Hafner Lessings *Sara* verdankt. Nicht uninteressant ist es, daß die Hauptrolle von Lessings ehemaliger Geliebten Christiana Lorentz gespielt wurde. Von Lessing lernt Hafner Bürgerleben unter einem neuen Gesichtswinkel zu sehen. Es gibt zwischen den beiden Stücken keine thematische Ähnlichkeit, nur insoweit ist Lessings Stück für uns interessant, da es Hafner als Ansporn gedient haben mag, als es ungefähr 2 Monate vorher in Wien gegeben wurde und er möglicherweise von Ch. Lorentz aufgefordert worden ist, eine tragende Rolle für sie zu gestalten.

Neben Schwächen, die prompt von Sonnenfels angeführt werden, beweist das Stück allerdings Originalität und die wiegt nicht wenig im Wien der viel- und rasch schreibenden Autoren, die lieber das Bekannte variierten, als sich aufs schlüpfrige Gelände des Neuen zu wagen. Wenn auch seine braven Bürger stocksteif ausfallen in ihrer biederer Lebensauffassung und dementsprechend gestelzt deutsch sprechen, so ist doch diese karikaturhafte Zeichnung im Grunde «didaktisch»; sie will parodierend Spiegel sein und vor allem will sie kein Besserungsstück sein. Seine Helden kommen allesamt nicht gut weg: Herr Redlich ist zu steif und zu alt, um Beispiel sein



zu können, die Redlichin wiederum wird allzu schnell gebessert und das verzogene Kind ist eine Spur zu frech. Die anderen Figuren sind ebenfalls um einiges zu dick aufgetragen. Dies zusammengenommen läßt uns an Satire und Ironie denken, aber doch mit dem Wunsch verbunden, etwas Positives gegeben zu haben. Und wenn am Ende Redlichs Frau zur Strafe für ihre Vergehen, die außer Ehebruch so ziemlich alles auf sich geladen hat, was eine Frau ins schräge Licht bringen konnte, auf ein Jahr ins Kloster geschickt wird, dann wird es vollends klar, daß Hafner hier den Ernst nicht im Banner führte.

In allen seinen Stücken und Schriften, auch in den posthum herausgegebenen, ist er in erster Linie Parodist, der mit diesem Mittel Neues schaffen will <sup>12)</sup>.

Alle seine durchwegs überzeichneten Figuren tragen genialerweise das Überholte und das in die Zukunft Zeigende in sich.

## ANMERKUNGEN

1) Man denke an Horvaths *Geschichten aus dem Wienerwald* und an den darin vorkommenden Vater der Hauptdarstellerin, der ein kleines Geschäft hat, in dem er Zauberartikel und ähnliches verkauft.

2) Leider ist diese Bearbeitung verloren gegangen. Sicher ist nur, daß Hafner dieses Stück auf Wien lokalisierte und daß es am 21. 6. 1766 zur Aufführung gekommen ist.

3) Man ziehe hier *Il teatro comico* heran und wird sehen, daß Hafners berühmter *Brief eines neuen Komödienschreibers an einen Schauspieler* (1755) ziemlich genau im Fahrwasser Goldonis läuft. Der Kanovas *Der alte Odoardo und der lächerliche Hanswurst* ist das Musterbeispiel einer literarischen Polemik. Keine Umschweife, keine gelehrten Sätze, sondern einfach das Spiel. Dieses Abbild einer geistlosen Form, die notgedrungen zur Starre der Typen führt, hat Hafner zu einem Einakter zusammengedrängt. Goldonis Programmstück (in drei Akten) wurde 1752 in Wien aufgeführt. Goldoni fordert die Reform unmittelbar, Hafner bedient sich der Satire und der Parodie.

4) Hafners Lieder wurden in *Scherz und Ernst in Liedern* Wien 1763/64 gesammelt herausgegeben.

5) In diesem Jahr erscheint unter dem Titel *Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien von einem Vertreter des guten Geschmacks und guter Sitten* eine Polemik Jos. H. Engelschalls. Es war dies eine Schrift, die im Fahrwasser Gottscheds eine Theaterreform aufklärerischer Prägung verlangte. Pedantisch, rechthaberisch und pseudogelehrt wird hier sozusagen das polemische Gerüst der kurz vorher von Sonnenfels, Klemm u. a. gegründeten *Deutschen Gesellschaft* gezimmert. Rein theoretisch und philisterhaft wird das große Reinemachen verlangt, und auf die einzelnen Programmpunkte, die man schon aus ähnlichen Unternehmungen in Deutschland kennt, soll hier nicht eingegangen werden. Wichtig ist uns nur die Reaktion Hafners (seine Antwort erschien anonym unter dem Titel *Der Freund der Wahrheit*) und die Tatsache, daß er nun auch als Dramatiker beginnt.

6) *Die reisenden Komödianten, oder der gescheide und dämische Impressarius*. Die darauffolgende Burleske betitelt sich *Der von dreien Schwiegeröhnen geplagte Odoardo, oder Hanswurst und Crispin, die lächerlichen Schwestern von Prag*.

7) Der *Lumpazivagabundus* ist das einzige Stück Nestroys, das einen Zusammenhang, und sei er nur ganz dünn und vor allem parodistisch - satirisch gemeint, mit der überirdischen Welt aufweist.

8) Der zweite Teil der *Megara* war äußerst schwach und wurde erst nach Hafners Tod aufgeführt, als man der Meinung war, der gute Name des Autors allein würde genügen, ein volles Haus zu bekommen. Ein einziger Abend war denn auch die Ausbeute.

9) 1763 verfaßte Hafner diese literarische Gabe und «Der gnädige Beyfall», den sie fanden, gab Hanswurst den Mut, auch für 1764, wie er hoffnungsvoll und mit Ironie sagt «seine Träumerey durch eine wiederholte abermalige kontinuierliche Continuations - Continuation zu continuieren».

10) Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Klassik und Romantik stießen in Wien sofort auf abwartendes Verhalten. Kaum wurde der *Werther* bekannt, gab es zunächst einmal eine Parodie auf ihn. Klassischen Werken Schillers, Goethes, aber auch Stücken von Shakespeare ist es nicht besser ergangen und noch Nestroy schaffte es, Hebbels *Judith* für Jahre in Wien unaufführbar zu machen, da das Publikum bei den ernstesten Stellen nicht umhin konnte, an die Parodie zu denken.

11) Der genaue Titel lautet: *Die dramatische Unterhaltung unter guten Freunden* Der Titel des zweiten Stückes: *Der beschäftigte Hausregent, oder Das in einen unvermutheten Todfall verkehrte Beylager der Fräule Fanille*.

12) *Etwas zu Lachen im Fasching*, ein Wiener Sittenstück, kam Goethe unter dem Titel *Der Hausball* in die Hand und gefiel ihm so gut, daß er es für das *Tiefurter Journal* bearbeitete. Die Parodie auf den Aberglauben *Der Furchtsame* und die Alexandrinerparodie *Evakathel und Schnudi* wurden nach Hafners Tod gefunden und mit großem Erfolg aufgeführt und mehrmals bearbeitet

## LITERATURNACHWEIS

- Ph. Hafners gesammelte Werke, 2 Bde. Schriften des lit. Vereins in Wien, XIX, XXL, Wien 1914-1915
- Becker, Eva: *Der deutsche Roman um 1780*, Stuttgart 1964
- Bodi, Leslie: *Wiener Volkskomödie und Roman im 18. Jahrhundert*.  
in: Neohelicon, Budapest-Den Haag 3/4, 1973
- Bührmann, Max: *Joh. Nep. Nestroys Parodien*. Diss. Kiel 1933.
- Dietrich, M.: *Jupiter in Wien* Graz, Wien, Köln 1967
- Gugitz, Gustav: *Die Parodie auf der Wiener Volksbühne*. Aus *Das Werk*, Wien, Jg. 1936, Heft 3
- Henning, F.: *Das josephinische Wien* Wien 1966
- Jacobs, Jürgen: *Prosa der Aufklärung* München 1976
- Köhler, Ernst: *Die literarische Parodie auf dem älteren Wiener Volkstheater*. Diss., Wien, 1930
- Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*. Wien, 1952
- Sonnenfels, Joseph von: *Briefe über die Wienerische Schaubühne* Hg. R.M. Wernwe, Wiener Neudrucke 7, Wien 1894.

GIANNI NICOLETTI

## UNA "PROSA" DELLA LIRICA

...*prose*... (mais ce mot n'est pas le bon,  
il est le provisoire, le locum tenens) à  
la fois musique, algèbre et architecture...  
*La liberté ne permet pas l'édification.*

Paul Valéry

1

L'intitolazione può apparire insolita. Invece è ricorrente, uno dei quesiti eterni della storia (eterna?), un Problema, uno degli umani Insolubili. Non contrapporre bensì accostare prosa a poesia è un ardimento eppure necessità concreta? È aprire una cateratta di obiezioni, pertinenti tuttavia, ma anche Esigenza, modalità d'indagine, benché scala rotta e diruta dell'esegetica? — Diciamo appena che può diventare un'avventura, un rischio singolare, malgrado titubanze gravi, o serie, che in un certo momento critico della Critica insorge, s'insedia nell'animale che ricerca (l'Uomo) non prede ma spunti e appoggi, per giungere *forse* a qualche fondata considerazione. Già Ronsard, fra tanti, avvertì che prosa e poesia sono nemiche mortali, e sappiamo quale sorte attende colui che vuol conciliare due contendenti. Questo è vero anche se la risposta sembra facile per quanti entrano a vele spiegate nel porto del Genere, genericamente qualificando il "poème en prose" un *genere*, neppure immaginando che i naufragi in porto non sono infrequenti, e per giunta ingloriosi. — Il postulato è aridamente schietto: poesia è l'arte di scrivere opere in versi; la prosa è un discorso non soggetto a "misura", a un certo numero di sillabe o di piedi. Caso mai c'è soltanto da discutere se s'incontra un verso involontario (o volontario?) in una prosa, se si danno calci e pugni, o se nel parlare scappa una rima, o persino (in italiano) un endecasillabo, e succede che l'oratore, o il chiacchierone, domanda scusa. — Ma infine, non più *in vitro*, i dubbi fioccano come stelle d'agosto; persino Buffon può assomigliare a Massillon o Fénelon «qui se permirent si souvent d'être poètes en prose» (cfr. il Littré); l'isola di Saint-Pierre fu abbellita dalla prosa Armoniosa di Rousseau; e insomma «prosa poetica» è quella che ha «les caractères de la poésie, sauf la mesure». La questione s'imbrogliava, talvolta il Prosastico non è il Prosaico (fig., privo di poesia, materiale). Chi crede ancora ai dizionari se l'infinita variabilità dei Valori sta nel contesto — come nei dannunziani «flauti contesti con la cera» —, nell'organismo di cui è compimento e parte, microcosmo riflettente e ri-

stesso?

Diciamo perciò che il titolo può diventare un'Avventura. La quale ha sempre, per chi abbia cuore, mente (e un poco di prudenza) buona ventura.

2

Buona ventura, o buona fortuna, perché comunque allietta con qualche ripensamento. Si dica proprio ri-pensamento perché se non vado errato già Aristotele (il quale non è morto pochi anni or sono) intuì che l'assenza di un *ritmo* non può giustificare separazioni né salutari distinzioni. Né sarei il primo a insorgere contro il concetto di Ritmo, suscettibile di trasportare su di sé ogni problematica della Poesia ma non di scioglierla, così che invece di chiederci cosa sia la Poesia (e quindi la prosa) ci chiediamo cosa sia il ritmo e quindi la prosa. Non è per caso ancora Verlaine che induce ad alludere alla musica per individuare la poesia? — *Individuare* la *Poesia* non è certo un Giuoco, ma nemmeno una scienza. Come giungere allora se non alla mèta, almeno a fare qualche passo, a salire uno scalino, seppure perigliosamente, con qualche speranza di non aprire porte aperte? Immensa è la quantità di conoscenze, sorrette da testi, che sarebbe utile se non sempre necessaria per ripercorrere la vicenda dell'antinomia prosa-poesia, se antinomia c'è, sperimentata non tanto da coloro che un'analisi pongono al vertice delle proprie preoccupazioni quanto da chi, scrittore anzi Scrittore, è stato costretto a valutare quell'antinomia, — se antinomia c'è — e a risanarne il contrasto. Da ciò un principio irrinunciabile può essere, in questa sede, eludere ogni vaniloquio sistematico e sforzarsi d'incidere in un Particolare solamente, un Caso che non può diventare specifico né imporre sommarie deduzioni. Principio secondo è che come sempre non si aspira né ad una conclusione né all'inizio di un'indagine che se da un lato potrebbe aprire uno spiraglio, dall'altro deve riconoscere l'eventuale fallacia post hoc ergo propter hoc. Siano questi, per conseguenza, appena appunti, un modulo di orientamento, qualche precisazione.

Scontato altresì che la Poesia va considerata Forma finale, nient'altro che scrittura privilegiata; che non è prosa ma può essere *in prosa*; che è *verità* in quanto tale, non desunta ma in modo apodittico accolta, in quanto così *fatta* dal poeta. Che poi in questo modo ancora si verifichi il rimando dalla nozione di poesia a quelle di forma, scrittura privilegiata e via dicendo, non è che la prova dell'interazione infinita (o meglio indefinita) della nostra insipida terminologia, tanto relativa pur se relativista, segnale non d'impotenza o scetticismo ma proprio dell'Avventura.

Gli orizzonti si possono contemplare. Una particella che sta accanto va dovutamente *vista*, non sia che per un microscopico isante della Durata.

Consideriamo un caso, che senza aristotelici cannocchiali sia *il caso*: in un certo momento della sua non lunga vita, il più grande lirico (forse) dei nostri tempi, Baudelaire, una volta concluse le *Fleurs du Mal* (non certo *tralasciate*), pronunciò la sua abiura (abiura?) e si volse alla prosa. I fatti sono noti, ma alcuni spiccano: l'antilogia fra "poème" e "prose", la confessione, — a certe confessioni vere o presunte va posta estrema attenzione — di averla (la "prose") sempre "sognata" o meglio (come vedremo) "fantasticata"; la mimesi esplicita di metafore, tematiche, persino titoli, che con i *Poèmes en prose* si riscontra nei riguardi delle *Fleurs du Mal* (l'ipotesi che queste specchino quelli "tradotti" in versi, o viceversa, benché la cronologia sia incerta, sarebbe immotivata, priva di fondamento, addirittura calunniosa). Massimo rilievo comporta, infine, che la piccola ma rivoluzionaria opera di Baudelaire abbia radicalmente trasformato la Cosa lirica, anzi e quindi la Coscienza di essa, ciò che chiamai altrove *liricità*. All'estenuante questione poesia-prosa si aggiunge così quella di lirica-prosa, di lirica in prosa o prosa lirica (la distinzione è sottile, — quasi inconsistente?). Le domande che la mutazione di linguaggio comporta hanno per fortuna un sia pure parziale sfogo nella dedica a Houssaye, quasi una prefazione, quasi un volontario chiarimento a sé prima che al lettore (fatto indimostrabile ma, presumo, ovvio). In essa non tanto conta la spiegazione, — la scelta di una Scrittura «musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience» — quanto contano invece le parole-idee come «mouvements lyriques», «ondulations de la rêverie», «conscience». Ora, se poniamo attenzione alla coppia "omologa" di «rêverie-rêve» cui ebbi già modo di accennare <sup>1)</sup>, la problematica si dirama in alcune verifiche fondamentali: prima, che Baudelaire passa dalla Lirica in versi (poesia) alla Lirica in prosa; seconda, che la Lirica in prosa *promana* quindi dallo stesso regno del "Rêve" che impregna di sé tutte le *Fleurs du Mal* (dicevo: fin nei titoli e frequentissimamente nel testo); terza, che nella dedica a Houssaye, se riscontriamo il verbo "rêver" (ambivalente come "sognare" o "fantasticare" o "meditare"), invece della parola-idea "rêve" troviamo la parola-idea "rêverie". Come ipotesi iniziale è per conseguenza forse possibile stabilire un'analogia assai stretta fra "rêverie" e "prose", e perciò fra "rêve" e "poésie". Ne deriva: I, il Sogno non può essere *prosa*; II, la Fantasticheria-Meditazione può essere *Prosa*; III, la *Fantasticheria* — *Meditazione non può essere Poesia*; IV, il Sogno deve essere *Poesia*, ovvero *Lirica*.

Sono queste quattro premesse suscettibili di svolgimento analitico? Può la coppia "Rêverie-Rêve" aiutarci a intendere la coppia "Prosa-Poesia", "Prosa-Lirica"?

In principio fu la "rêverie": intesa come meditazione sull'esistente, sulla condizione del soggetto nel mondo, necessità di una scelta di fronte al mondo. Fu pervasa da tormentose incertezze e altalenanti decisioni prese e contraddette, elette e subito respinte, oppure desiderate ma impossibili, o folli e ricondotte alla ragione. Organismo eminentemente dinamico, implicava riflessione (non sistematica) sul divario, a volte sul dualismo, fra il soggetto e l'Altro, finché lentamente, soprattutto con Rousseau, emerse quale *fantasticheria* ma ancora connessa a parallela *meditazione*, talvolta sulla specie e la natura della "rêverie" medesima. Tutta questa attività operativa, che occupa gran parte del settecento e fino alla soglia del diciannovesimo secolo, fu ovviamente atto scritturale in "prosa" il quale tuttavia a buon diritto era ed è considerato intriso di slanci "poetici", e se non lirici certamente protolirici. — Seguì una fase di transizione, che possiamo definire proromantica invece che preromantica (in molte occasioni ho detto perché) durante la quale, anzi *per* la quale il linguaggio della "rêverie" andò acquistando sempre maggiore coscienza di sé, quindi Autonomia, fino al momento in cui, distaccandosi dal concetto di "rêverie" e per quanto connesso al verbo "rêver", diventò (anche secondo un computo puramente statistico) "rêve". — E il "rêve" ha questo di particolare: che è metaforismo assoluto, ovvero sciolto da connessioni meditative, distaccato dalla "rêverie" tanto quanto il prodotto della Fantasia è *distinto* dalla Fantasticheria. A ben vedere la Differenza fra "rêverie" e "rêve" è pure che quanto la prima è spesso divagazione ed "égarement" tanto il secondo è congegno organicamente organato, produttivo di sé e chiuso nel Cerchio di sé, macchina di un moto perpetuo del "simbolo" che si espande all'infinito (meglio, nell'indefinito) attraverso il metaforismo, la validità permanente della metafora *in sé*, noumeno impercibile ma certo descrivibile, raccontabile quale connesso fenomeno. Verifica ineccepibile è che una successione storica di atti scritturali, culminati nelle *Fleurs du Mal*, costituirono il "rêve" anzi il "Rêve" secondo moduli di Poesia versificata, cioè rispettosa della metrica <sup>2)</sup>.

Ciò non toglie che nel frattempo una serie di esempi su cui Suzanne Bernard ha dato cospicue informazioni indicano che (in un intreccio diacronico che qui non c'è spazio d'indagare) la "Prosa poetica" proseguiva sulla via intrapresa, fino al raggiungimento precipuo di Nerval. Infine (e sempre in una sorta di mosaico con le *Fleurs du Mal*, non cronologicamente accertato ma logicamente poco discutibile) Baudelaire scrisse, con la dedica cui si accennava, i *Poèmes en prose*. — Siamo quindi a un Ritorno, a un Ricorso, e come mai Baudelaire, pur considerando anch'egli la Poesia in Prosa *pericolosa*, vi si impegnò radicalmente? La risposta non può che es-

sere conseguente: una separazione fra prosa e poesia è indubitabile. La prosa non ha segno di "prosa" come la poesia ha segno di "poesia", o di "lirica" addirittura, siccome *in prosa* discorriamo e scriviamo, mentre volendo scrivere poesia compiamo un cosciente salto qualitativo, e volendo invece "discorrere" in poesia pure chi avesse tale ingegno avrebbe necessità di operare *volontaria-mente*. Quindi, se la Prosa del "poëme en prose" non è prosa, e per l'appunto si utilizza la formula di "Prose- Poëme en", significa che per Baudelaire (come per tutti coloro che vennero dopo di lui e a lui si rifecero) questa Prosa non è prosa bensì *diversa*, non solo *distinta* dalla Poesia *in versi* ma *separata* dalla prosa. E come possiamo definirla se non ancora Poesia, non come realtà emotiva, neppure come verità, ma essenzialmente linguaggio Privilegiato (ciò che gli stessi poeti sempre vollero), sempre organismo *che si fa* Categoria? — D'altronde, una controprova potrebbe essere che, senza particolari virtù, neppure la "Poesia in Prosa" riesce ad essere strumento del discorso quotidiano. È quindi Poesia senz'altro.

Ma è *Poesia in Prosa* tuttavia.

5

Tornando alla questione principale, si verifichi una volta di più che come ipotesi di una futura indagine possibile, la coppia "Prosa-Poesia" può forse trarre giovamento dalla parallela coppia "Rêverie-Rêve". In siffatto caso si tratterebbe però del "ricorso" "Rêverie-Rêve-Rêverie", quale risulta dalla Dedicà a Houssaye in cui, ripetiamo, Baudelaire parla di "rêverie" e non di "rêve".

E tralasciamo la sterile e sovente penosa discussione intorno a una presunta superiorità delle *Fleurs du Mal* sui *Poëmes en prose* o viceversa, soprattutto fra studiosi universitari che non sempre fanno onore a se stessi e alla propria funzione. Sembra assai difficile ammettere che un grande come Baudelaire sia *tornato indietro* con questi o con quelle, ed è comunque indefettibile principio metodologico che un atto critico non può negare l'esistenza di un'opera sminuendone l'importanza o con un Giudizio di Inferiorità che appare frutto d'impressioni e non di una verifica analitica (e quale?). Si dica piuttosto che se Baudelaire ha *scritto* due "versioni" del medesimo "tema", persino con il medesimo titolo, fu spinto da un'esigenza interiore, la quale sempre governa e giustifica l'opzione formale. — Dato per scontato che la "rêverie" baudelairiana, per quanto connettibile alla "rêverie" protoromantica, ha motivazioni e organismi differenti ancorché non separati (siccome un ricorso non è iterativo se non nel senso problematico di *sviluppo*), si può presumere che questo secondo modo di "rêver" svolge il "Rêve" delle *Fleurs du Mal* non contraddicendolo bensì completandolo. E come, se non nella direzione Prosastica e non prosaica, in qualità di Poesia collegata ai «soubresauts de la conscience»? — Di quale coscienza

può trattarsi se non di quella "vie moderne" cui allude poco sopra? E di quale "vita" si tratti Baudelaire fu già esplicito, come si sa, a proposito di Constantin Guys: non Altro che come serbatoio di sensazioni diurne da rielaborare nella produttività notturna. È la "Vita" della Poesia considerata nel suo farsi, non più esclusivo Risultato lirico.

Ben lungi dalla logomachia intorno a *Fleurs du Mal* e *Poèmes en prose*, contrapposti, conviene decifrarne l'unità-distinzione. Se ciò fosse possibile, l'Avventura avrebbe forse, sia pure per la limitata questione qui presa ad esempio, un lieto fine.

6

L'esito finale prospetta alcuni passaggi logici che non hanno riscontro (per ora e in questa sede) che nella medesima propria qualificazione di Cerchio che si chiude. — Le *Fleurs du Mal* furono per Baudelaire l'ambito concluso del "Rêve" inteso come crescita in verticale del metaforismo, in cui iterazione, interazione, Cumulo dinamico delle metafore stesse non implica mai, nella propria Autonomia, alcun *rimando*. Infatti per sua natura il "Rêve" *artificiale*, nato dalla lontana "Rêverie" protolirica attraverso una ricca concatenazione romantica, parnassiana etc., è Uscita dall'esistente, Uscita nella Essenza del Sogno autoproduttivo. Ma già dissi altrove come questa "Uscita" dal labirinto, modificazione delle settecentesche "reazioni di scacco" di una fantasticheria impotente a *cambiare il mondo* (di cui si accorse pure Rousseau nell'equazione oblio di sé = Felicità suprema), poteva identificarsi con un silenzio, una Morte "vieux capitaine", e altresì perdere efficacia significativa nel restringimento verso l'alto del medesimo *piramidale* metaforismo. Nell'ambito della Poesia senz'altro non c'era speranza di correttivo. Risultava perciò necessario anzi determinato, — nell'ampio respiro dell'esperienza baudelairiana — reintrodurre *in Poesia*, cioè nell'Essenza, l'Esistente, sia per soddisfare la "coscienza" dell'atto poetico in sé, sia per allargare la *possibilità* del linguaggio (quantitativamente ristretto dall'iterazione metaforica piramidale di cui si diceva sopra). — Ma questo disegno implicava altresì l'allargamento della Liricità, la quale non poteva che verificarsi in una *sua* Prosa (abbastanza lontana dall'esempio di Aloysius Bertrand) e suscettibile di inglobare "ondulations", moti lirici, *sussulti* della Coscienza. Di qui il Ricorso di una "Rêverie" novella, in cui il gesto lirico operasse insieme a una sua novella Meditazione. — E come il futuro del "Poème en Prose", dopo Baudelaire, dimostra, non fu vana gloria.

Il "Poème en Prose" non solo è Poesia ma Prosa *nella* Poesia. Quale intelligenza ed energia semica comporti una semplice lettura potrebbe, infinite volte, confermare.



(Solo dopo avere scritto queste pagine ho casualmente rivisto il volume di Barbara Johnson, *Défiguration du Langage poétique*, stampato nel 1979 da Flammarion, il quale, tra molteplici tecnicismi, giunge talvolta ad analoghe osservazioni se non conclusioni: a proposito di *Chevelure*, per es., chiarisce che «les transports lyriques de la pièce en vers» nella lirica in prosa diventano una sorta di iperbole a freddo, per cui quest'ultima consisterebbe in una «mise à plat de la rhétorique de sa propre illusion»; là un'esplosione di tropi, qui «rien ne transgresse le domaine du possible»<sup>3</sup>). Interessante la strumentazione "retorica", che tuttavia non potrei né vorrei seguire).

7

La conclusione, parziale e da verificare (non necessariamente da me) attraverso un'analisi esauriente dei testi, presenta almeno due limiti: rimane nell'ambito dell'ipotesi preventiva, non tiene conto degli svolgimenti del "poème en prose" dopo Baudelaire se non in minima parte, mentre come si sa ciò che accade *poi* illumina spesso quanto è accaduto *prima*. — Se la Prosa dei "Petits Poèmes" sta a significare una reintroduzione della problematica esistenziale nella Poesia del Sogno assoluto, della Uscita dal mondo che è (dall'Esserci), se quindi una prosastica del testo baudelairiano, benché lontana dalla prosaicità, è comprovata per es. dalla stessa "versione" in Prosa dell'*Invitation au Voyage*, non s'intenda per questo stabilire una gerarchia *estetica* fra le *Fleurs du Mal* e i *Poèmes en Prose* ma caso mai individuare una diversa Accezione della Poiesi, non un viceversa ma la estensione di un territorio lirico, o per dire in altro modo un'autolimitazione cosciente del metaforismo iperestetico. È, proprio in quanto estensione, un modo della distensione, un allargamento alla base della piramide lirica, un'inclusione della condizione del soggetto Poeta, cioè del soggetto Uomo. Ma soprattutto non è (ripeto) mero procedimento retorico. Comporta innanzi tutto un dramma in senso proprio, la rappresentazione del dilemma esistenza-essenza-esistenza, terminale di un Viaggio che fornì la speranza di una *permanenza* nell'Ideale (la "permanence" è una "idée obsédante" di Senancour), ma non poté evitare la conclamata impossibilità del trasumanare per verba: quindi cercò di reinserire nella liricità non il *reale* (parola ambigua) ma ancora l'*esistente*.

Non fu segno di una sconfitta, tanto meno di un ripiegamento, nel senso che per Baudelaire come per altri fu problematica *contenuta* nella forma, *contenuto* della poesia, non crisi della poesia e tuttavia *difficoltà* formale che ovviamente afflisse la nuova gestazione. Da questo momento si può anzi dire che siffatta afflizione divenne endemica per i successori di Baudelaire. — Non soltanto per la Poesia in Prosa, anche per la Poesia in Versi, come inconfutabilmente dimostra Tristan Cor-

bière, che come tutti i cosiddetti "poètes maudits" ne fece le spese. — In altre parole, da quel momento l'estensione del verso nel rigo, pur non sollevando il poetare dal bisogno di una *misura* (misurabilità, insomma il contrario di "libertà"), e neppure del tutto dalla rima sostituita almeno dalla non più facile assonanza, *coinvolgeva* in contestualità ovvero *convivenza* la spinta all'altitudine insieme alla *orizzontalità* dell'esistente (di un modo delimitato con non pochi punti di contatto con lo "spleen", non più contraltare scisso dall'Ideale, ma mischiato ad esso, suo *Convivente*). — Dicevo "dramma" anche nel senso di *triste vicenda*, di impari lotta fra il desiderio e la necessità, il voluto e il dovuto, il vero e il falso, l'asettico e il corrotto. Un rovesciamento si verifica, e risulterà inarrestabile: mentre al culmine della Liricità trionfante le assolute purità sono contraddette da intromissioni quasi assedianti, ma infine sconfitte dall'inalterabile cristallino della "Beauté", — con il suo declino la Prosastica si connota predominante e traversata da lampi di arcani appelli, d'invocazione che duramente sono respinte e reimmerse nell'atmosfera asfittica del *mondo che è*. Questo "meccanismo" coincide sempre con i testi?

In Baudelaire il trapasso è ancora contenuto, traslato in alternativa, anche se per es. proprio nella prima Prosa lirica lo "straniero" (straniero in questo mondo) ama solo le nuvole, ma perché: non ha né padre né madre né sorella né fratello; ignora cosa sia l'amicizia; è senza patria; non riesce a raggiungere la "beauté"; odia l'oro come gli *altri* odiano Dio. Ma le nuvole che invece ama, e passano libere "là-bas", offrono la Soluzione? Non sono troppo *vaporose* e inconsistenti per *costituire* il "Rêve"? — Che c'è, oltre alla sola, fuggente, fragile Speranza? Perché non appare più la Fede nella Poesia, — la Poesia della Fede — e il "paesaggio" di Poe non è tanto una costruzione dell'intelletto quanto uno stato d'animo? — Un nuovo "mal du siècle"?

Domande cui bisogna rispondere. Non per nulla è comune indicare come "prosa della vita" ogni ritorno ai dati di fatto. In questo senso sia Lautréamont che soprattutto Rimbaud, "rendu au sol" con una "réalité rugueuse à êtreindre", a chiedere perdono per essersi "nutrito di menzogna", sono esemplari. E per questo soprattutto Rimbaud, con le *Illuminations* (straziante distacco dalla Poesia), instaurò la Forma perfetta del "Poème en Prose".

"Prose, Poème en". Che non sia, sia pure *altrimenti*, Poesia, sarebbe per ogni sorta di metodologia una menzogna improduttiva.

1) Sulla coppia omologa "Rêverie-Rêve", in *La Letteratura e l'Immaginario*, Cisalpina-Goliardica, Milano 1984, pp. 205-211 (ma il soggetto risale al 1982).

2) Su tutta la questione cfr. dalla mia *Introduzione allo studio del romanzo nel settecento*, Bari 1967, alla *Zona lirica*, Roma 1976, al cit. studio, etc.

3) Cfr. p. 40 e segg.

ANTONIO PASINATO

CONTESTAZIONE E TRADIZIONE NEL '68:  
*HEISSER SOMMER* DI UWE TIMM

1. Il romanzo di Uwe Timm <sup>1)</sup> *Heisser Sommer* <sup>2)</sup> (1974) costituisce nella letteratura tedesco-occidentale contemporanea, uno dei momenti più interessanti di riflessione critica sulla contestazione studentesca del 1967-68 <sup>3)</sup>. Altri episodi di questa riflessione hanno goduto di uguale o maggiore risonanza: da *Von einem, der auszog, Geld zu verdienen* (1970) di Peter-Paul Zahl al *Lenz* (1973) di Peter Schneider, da *Beringer und die lange Wut* (1973) di Gerd Fuchs a *Brandstellen* (1975) di Franz Josef Degenhardt, da *Ein Hai in der Suppe oder das Glück des Philipp Ronge* (1975) di Roland Lang a *Das Brot mit der Feile* (1976) di Christian Geissler, da *Die Reise* (1977) di Bernward Vesper a *Der schöne Vogel Phönix* (1979) di Jochen Schimmang <sup>4)</sup>. Se una parte della critica ha bonariamente concesso all'opera di Timm il riconoscimento di realistica rappresentazione del clima e dell'evoluzione degli ambienti giovanili coinvolti nella contestazione («Timm hat mit diesem sympathisch-ehrlichen Roman über die Studentenbewegung recht, es war so, wie er sagt») <sup>5)</sup>, altre valutazioni sono state meno generose. In particolare non è piaciuta la conclusione della vicenda narrata; il protagonista, lo studente di germanistica Ullrich Krause, giunge alla fine al convincimento di dover superare la politicizzazione parziale e distorta acquisita nel movimento studentesco e di doversi distaccare da esso per entrare in organizzazioni sindacali e politiche di classe, da cui condurre un'opposizione anticapitalistica e socialista con un vero carattere sociale. Questo aspetto contenutistico del romanzo, con le sue implicazioni formali, ha suscitato perplessità. Esso, mantenendo vivo, a differenza delle opere di Vesper o Schimmang, un barlume di speranza per la sinistra rivoluzionaria tedesca, ha imposto infatti una dura critica alla natura borghese di vasta parte del movimento. Secondo taluno questo "salvataggio" dell'utopia rivoluzionaria avrebbe minato l'impianto realistico della narrazione — in essa «stehen die Darstellungsmittel im Widerspruch zur Intention, ohne doch die Möglichkeiten eines breiteren als des programmierten

Realismus zu eröffnen»<sup>6)</sup> — e avrebbe reso impossibile una sintesi armonica tra lo *Zeitroman* e la prospettiva, altrettanto presente nell'opera, dello *Entwicklungsroman*; quindi sarebbe fallito l'ambizioso progetto di una narrazione che superasse, grazie a un modello di realismo di tipo lukácsiano, i limiti di una cultura di matrice fenomenologica: mentre «Timm bleibt mit der Akzentuierung von individueller Selbstveränderung als Wesen der Gesellschaft und von Kunst als freier Produktion der antiautoritären Ideologie verbunden», avrebbe invano cercato nella «Wiedergewinnung der Handlung des Individuums als des Trägers qualitativer Werte gegen die Tauschgesellschaft den Schlüssel zur grossen Form»<sup>7)</sup>. Queste obiezioni radicali alla qualità estetica dell'impresa artistica di Timm risultano però non del tutto convincenti alla luce dei veri fini e degli strumenti con cui allo scrittore è riuscito di mettere in risalto alcuni caratteri della coscienza critica e della prassi del movimento studentesco riguardo alle sfere normativo-culturale, politico-istituzionale e, parzialmente, economico-produttiva della società tedesco-occidentale contemporanea.

Certo è, comunque, che da questa indagine letteraria condotta da un intellettuale della generazione che fu protagonista della rivolta, non è scaturita un'opera autocritica — almeno nel senso che la riflessione sui fatti del '68 andò generalmente assumendo verso la metà degli anni Settanta. Timm ha tenuto conto della "Tendenzwende" che dilagò allora non solo nella politica, ma anche nell'ambito artistico-culturale. Tuttavia non si è accodato al fenomeno così diffuso — e benvisto dall'industria culturale, come dai centri di potere economico e politico — della "Neue Subjektivität"<sup>8)</sup>, ma ha invece integrato alcuni elementi tematici di essa nel romanzo, proiettandoli però sull'intero sviluppo storico della contestazione. *Heisser Sommer* si segnala infatti per avere rappresentato tutte e tre le fasi essenziali della rivolta — quella spontaneistica, quella organizzativa o dogmatica, e infine quella della disgregazione del movimento studentesco, in cui appunto sembrò prevalere il riflusso nella soggettività. E nell'arco dei principali avvenimenti nelle università alla fine degli anni Sessanta ha intrecciato la contestazione — interpretata come movimento più socio-culturale che propriamente politico, ossia come un'agitazione che tentò, dapprincipio con una vitalità inaudita, trasgressiva, di massa, la ridefinizione della funzione sociale dell'intellettuale attraverso uno scontro frontale con una realtà culturale e statale sclerotizzata e involutiva, sempre meno corrispondente alla tradizione umanistica borghese, così come questa era stata recepita e ulteriormente elaborata dopo la catastrofica fine del nazismo<sup>9)</sup> — con la ricerca di identità di Krause, nella sua inadeguatezza di piccolo-borghese sprovveduto e provinciale. I critici di Timm e lo scrittore si sono trovati d'accordo nel negare una completa polarità tra gli anni della rivolta studentesca e il periodo seguente, quello della "Neue Sensibilität". Molti hanno infatti osservato che gli studenti, i quali pure si richiama-

vano al marxismo, avevano combattuto

«in erster Linie gegen den ideologischen Überbau und nicht gegen die ökonomische Basis; sie gewannen vorrangig kulturrevolutionäre Dimension und konnten — so Peter Rühmkorf — 'zwangsläufig nicht zu anderem führen... als einer Wertverwerfung im Überbauehäuse»<sup>10)</sup>.

Questa deficienza è stata attribuita a un'influenza culturale marcatamente presente nelle analisi socio-filosofiche della Scuola di Francoforte, e in particolare in Herbert Marcuse<sup>11)</sup>, quella dell'esistenzialismo, cosicché secondo R. Hosfeld e H. Peitsch,

«die sozialen Konflikte, die der Studentenbewegung zugrunde lagen, ihren antiautoritären Akteuren im ideologischen 'Raum' des Existenzialismus bewusst wurden, der damals unter der Intelligenz Massenwirksamkeit besass»<sup>12)</sup>.

Timm ha inoltre manifestato apertamente, nel romanzo, il suo dissenso da chi — come M. Buselmeier o Wolfram Schütte — ha invece sostenuto, a proposito della letteratura della "Neue Subjektivität", che

«das, was die Wiederentdeckung des Subjekts in der Neuen Linken oft erleichtert-bürgerlich als Reprivatisierung missverstanden und entsprechend lauthals gefeiert wurde, ist nichts anderes denn der Versuch, wider die Verfügungsgewalt einer Technokratie der aussergesteuerten Sinne ein Widerstandspotential zu erhalten und zu entwickeln, in dem wir unsere Identität finden...»<sup>12)</sup>.

La ricerca di un'identità culturale del protagonista di *Heisser Sommer*, incentrata sulle esperienze di uno "studente-massa", va al di là infatti, nel suo significato complessivo, del ripiegamento sul microcosmo individuale della letteratura della "nuova soggettività", e che Peter Rühmkorf ha così stigmatizzato:

«Was diese Poeten (coetanei, in parte, di Timm: Nicolas Born, F.C. Delius, W. Wondratschek, Peter Schneider, R.D. Brinkmann, Karin Struck, Erika Runge...) verwandt erscheinen lässt, ist die... selbstbewusste Herauskehrung eines Ich von ziemlich gleicher Herkunft (klein- bis mittelbürgerlich), ähnlichem sozialem Status (literarisches Wanderarbeitertum) und vergleichbarem politischem Werdegang (ApO und die Folgen bis zur statistisch signifikanten Italien-Euphorie)... Fast bei allen in Frage stehenden Autoren datiert die Geburtsstunde des neuen Ich-Gefühls mit Zerfall der Studentenbewegung»<sup>13)</sup>.

Se è vero che queste caratterizzazioni socio-culturali si adattano come un approssimativo identikit al personaggio principale di Timm, c'è però la significativa differenza che Krause è già dall'inizio della contestazione alle prese con una situazione personale molto precaria e irta di contraddizioni, per cui appare destinato quasi al fallimento. Ancor prima del grandioso slancio ideale e teorico del '68, insomma, per Timm era aperto — per quanto ancora controllato da una cultura sacrale — il conflitto tra aspirazioni, bisogni e ideali della moderna soggettività e una società ideologicamente restaurata: conservatrice, imperialista, visceralmente anticomunista<sup>15)</sup> e guidata dal cadavere, già sepolto nella Repubblica di Weimar, dell'individualismo<sup>16)</sup>. Nel dopoguerra non era stato ancora trovato il modo di tra-

durre questo conflitto in una prassi rivoluzionaria. Lo scrittore nel romanzo ha seguito la politicizzazione radicale nel 1967-68 della più giovane generazione di intellettuali tedeschi, i quali credettero d'un tratto di poter travasare il soggettivo nel collettivo evitando le forche caudine di una cultura accademica ritenuta piena di contenuti e valori mistificanti e retta da rapporti autoritari; e che inoltre rifiutavano con altezzosa, ma non incomprensibile caparbia, i canali tradizionali di formazione della volontà politica. Timm ha analizzato questa delicata fase storica della RFT facendo risaltare la fatale incongruenza tra la cultura che si proponeva come alternativa — la quale si reggeva sulla esaltazione di «private Autonomie, Subjektivität, Sinnlichkeit und persönliche Identität»<sup>17)</sup> e di «das Spielerische, die Musse»<sup>18)</sup> — e la realtà dominante contemporanea, contraddistinta invece da «verinnerlichte Zwangsmechanismen, Herrschaftsverhältnisse, Konsumverhalten, Eindimensionalität und Warenfetischismus»<sup>19)</sup>. L'obiettivo dello scrittore era quello di problematizzare, rispetto alla questione dell'alienazione<sup>20)</sup>, le deficienze della «grosse Weigerung»<sup>21)</sup> — della strategia cioè di rinnovamento culturale, che non solo a lui faceva ricordare per qualche verso quella idealistica del «socialismo umano» dell'immediato dopoguerra. Questa, enunciata nella rivista *Der Ruf*, tradotta letterariamente nelle «Grenzsituationen» delle opere di A. Andersch ed elaborata da H.W. Richter nelle teorizzazioni del «realismo magico», non si era mostrata capace di rispondere nemmeno alle domande più urgenti della «Vergangenheitsbewältigung». Timm si è servito di un eroe ignaro delle diverse tappe di questo conflitto tra l'intelligenza liberal-democratica tedesca e la società del dopoguerra, si è limitato dunque a narrarne l'episodio più traumatico, appunto la ribellione del '68. In questo contesto egli ha suggerito un'alternativa all'inadeguatezza del movimento studentesco ricorrendo, nella sua stessa opera, al recupero di un'esperienza artistica e culturale precedente al nazismo, nella quale erano state studiate le interrelazioni tra le ragioni della coscienza umanistica, quelle della politica rivoluzionaria, allora marxista-leninista, e i meccanismi della struttura monopolcapitalistica, ma con un'attenzione che teneva ben distinte le loro specificità: l'esperienza della *Arbeiterliteratur* degli anni 1928-35, sorta nel «Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller» (BPRS).

2. La scelta come protagonista di uno studente proveniente da un ambiente piccolo-borghese di provincia, che dispone perciò di scarse esperienze intellettuali e che appare vulnerabile e perfino immaturo rispetto ad alcuni più svegli compagni, ha consentito a Timm di tracciare da un punto di vista di classe uno spaccato sociale dell'università di massa e in particolare del potenziale nuovo tipo di intellettuale umanistico: quello che non è più un rappresentante del «Bildungsbürgertum», ossia che non si può ritenere l'erede di un «bildungshumanistisches Gesellschaftsbild» e che inoltre non è allenato dalla storia di quest'ultimo secolo alla resistenza al «Declin-

ne of the German Mandarins»<sup>22)</sup>. Infatti il padre di Ullrich non è il tradizionale Akademiker, né un insegnante o un pastore, ma un commerciante, per di più indebitato fino al collo per essersi concesso il lusso di una casa nuova. Questa 'verginità' culturale esime lui, nonché Timm, dal prendere posizione riguardo alle teorie che hanno tentato una spiegazione dello specifico conservatorismo di gran parte dell'intelligenza non tecnica tedesca, del suo disprezzo per la prassi e la politica, dello spirito aristocratico, elitario, più volte degenerati in aperta reazione negli ultimi cent'anni: quella lukácsiana<sup>23)</sup> dello sviluppo capitalistico in ritardo, quella plessneriana della nascita troppo recente della nazione rispetto a una struttura del potere consolidata, e quella dahrendorfiana della "verzögerte Moderne". Krause sta piuttosto a dimostrare che, nonostante la scolarizzazione generalizzata e il miracolo economico, nella RFT l'uguaglianza rispetto alla formazione culturale è ancora "drasticamente"<sup>24)</sup> inattuata. Egli rimane fino in fondo debitore della sua provenienza. Oggettivamente handicappato nell'uso delle potenzialità della società meritocratica, ne è poi soggettivamente frenato da una comprensibile inclinazione per lo spregiudicato, disinibito stile di vita degli studenti di più alta condizione sociale. Queste debolezze gli impediscono di definire, sulla base delle sue specifiche esigenze, la funzione del lavoro intellettuale e umanistico. Infatti, prima che egli giunga a capire appieno la sua anomala posizione nella cultura accademica, viene coinvolto nella rivolta del '68 e trascinato in una avventura che, nel percorso accidentato della sua politicizzazione, fa emergere come la sua più grave lacuna la mancanza di autonomia come soggetto politico. Paradossalmente, il '68 si rivela più pericoloso per lui che per la vecchia università! Mentre i professori (e non pochi studenti, sebbene divisi da opposti interessi immediati) avevano privilegi da mantenere, lui — ed altri come lui, quale l'amico Petersen, figlio di un operaio — solo diritti da conquistare. Questa marcata attenzione, nel romanzo, per il rapporto tra le classi sociali e la cultura costituisce la differenza essenziale tra Timm e l'ideologia del movimento studentesco della fase spontaneistica: il suo ispiratore, Marcuse, aveva infatti rinunciato al concetto di classe<sup>25)</sup>.

Al principio del racconto Timm — come si è già detto — mostra il suo eroe in gravi difficoltà con la realtà personale e sociale. Pressoché privo di strumenti critici, Ullrich assume di volta in volta opportunisticamente uno dei comportamenti fondamentali che in essa ricorrono. L'alternativa che occupa il suo orizzonte è o l'adattamento passivo ai ruoli che gli vengono richiesti — e a cui poi in genere si sottrae con un soggettivismo edonistico, escapistico — o l'integrazione attiva, e ciò significa ricorrere a gomiti e cervello in una lotta spietata agli avversari e compagni di studi: una concorrenza che pretende servilismo e prepotenza, astuzia e simulazione. Ullrich questa seconda strategia la usa di preferenza con le donne; alla prima invece ricorre all'università, ricavandone però solo frustrazione e sensi di colpa. Non ha

inoltre una coscienza storico-politica. Dietro a estemporanee, stereotipate condanne moralistiche — «Wieder einer, der Hitler nachtrauert» (17) — non si rivela in lui nessuna vera esigenza di conoscenza storica né vera ansia di superamento del recente passato tedesco. Lo dimostra il colloquio molto distratto con un operaio, Wolfgang, che gli racconta della resistenza al nazismo a Monaco di Baviera. Soffre della ristrettezza mentale dell'ambiente familiare, dove impera l'autoritarismo paterno, fatto di compiaciuta sobrietà *biedermeier* e velata nostalgia per il fascismo, mascherata ingordigia e meschini risentimenti, ma non sa dare alle relazioni umane, nemmeno a quelle sentimentali, una dimensione di libertà. Quanto all'università, si trova incagliato sull'ultimo scoglio che lo divide dall'esame finale: una tesina su Hölderlin. Al contrario dell'amico Lothar, che, aggrappato alla certezza che la sua emancipazione passi per l'iter previsto dall'istituzione, è pronto a qualsiasi rinuncia e forma di concorrenza, Ullrich ha perso ogni convinzione. Negli anni di studio non è riuscito a definire autonomamente i suoi interessi, a individuare un' "eredità culturale" su cui fondare la sua identità di umanista e tantomeno a scoprire la funzione sociale esercitata dalla cultura artistico-letteraria. Costretto a subire tutta la pressione ricattatoria di un apparato che sostiene interessi di classe a lui estranei, è ormai al limite della resistenza. Timm gli concede la confusa intuizione che i professori, lungi dal preoccuparsi di dotarlo degli strumenti di analisi e di lavoro congrui alle sue esigenze culturali e alla sua giacenza sociale, danno un'impronta autoritaria alla vita accademica impiegando con gelida determinazione competenza e autorità come un potere separato dalle masse studentesche e del tutto insensibile all'esigenza di una legittimazione non meramente burocratico-politica. La loro scienza si è trasformata in ideologia, in quanto è diventata più garante delle forme di dominio — essi stessi esercitano il loro potere amministrativamente, senza obbedire a ragioni potenzialmente universali — che strumento capace di affinare le qualità intellettuali dello studente e di introdurlo all'esistenza desiderata. Poiché non è riuscito a difendersi con lucidità da questa aggressiva istituzione, ora Ullrich è bloccato dalla sfiducia:

«Ullrich hatte noch immer nichts geschrieben. Er hatte tagelang vor Büchern gesessen und darüber nachgegrübelt, warum er gerade über dieses Thema schreiben musste und warum er so schreiben musste, dass es später Ziegler (l'ordinario di germanistica) und nicht ihm gefallen musste». (65-66)

I limiti della sua formazione si manifestano anche quando, costretto a racimolare dei soldi per far abortire la sua ragazza, accetta del lavoro nero, e si affaccia così alla sfera economico-produttiva. Insieme ad un altro studente, Gerd, sa individuare astrattamente le ambiguità del rapporto tra Stato ed economia, e cioè la tolleranza non solo dello sfruttamento, ma anche di una certa illegalità. Si accorge però di ricorrere anche lui, istintivamente, al vecchio schema servo-padrone, ossia a un comportamento di tipo colonialistico, se non addirittura razzista, nei confronti del-



lo studente turco che con lui lavora. Le vicende studentesche, l'aborto di Ingeborg e questa esperienza sono sufficienti a fargli apparire la realtà come «ein Gesamt von Verbrechen und Leistungsmoral»<sup>26)</sup>.

Timm, nella prima parte del suo romanzo, ha indicato come rituali o precari aggiustamenti non possano sostituire, pena l'alienazione, la dialettica, che egli ritiene indispensabile, tra sfera soggettiva e mondo. Fino allo scoppio della contestazione Ullrich risulta comunque non avere mai incontrato, nemmeno durante lo studio di Hölderlin, alcuna occasione guidata di sviluppare una cultura critica.

L'incerto equilibrio tra il limbo privato e il suo grave disagio per la presunta neutralità tecnocratica e il paternalistico autoritarismo accademico viene investito come da un uragano dalla morte dello studente Benno Ohnesorg, ucciso dalla polizia a Berlino, durante le manifestazioni di protesta contro la visita dello scià di Persia, il 2 giugno 1967<sup>27)</sup>. Questa tragedia costituì, come si sa — e come testimoniano anche altri romanzi, da quello di Lang a quello di Schimmang — la goccia che fece traboccare il vaso. In seguito ad essa assunse dimensioni di massa il movimento antiautoritario interno alla RFT e la campagna contro colonialismo e imperialismo, efficacemente sostenuta dal 1965 a livello informativo e teorico in particolare dal *Kursbuch* di H.M. Enzensberger. Ullrich avverte intorno a sé la generale determinazione di scrollarsi di dosso apoliticità e "Sprachlosigkeit"<sup>28)</sup>, adottate dagli intellettuali per la divisione del lavoro e delle competenze, e imposte anche con proibizioni e repressione poliziesca. In lui albeggia anche la coscienza dei problemi che da tempo costituivano l'opposizione dell'intelligenza liberal-democratica: il riarmo, il processo di concentrazione monopolistica della stampa, i danni morali della "Grosse Koalition", il sostegno politico alla guerra degli USA in Viet Nam, l'autoritarismo statale che andava concretizzandosi nelle "Notstandsgesetze"<sup>29)</sup>. Tuttavia, come non comprende appieno il nesso tra queste tematiche e gli avvenimenti di quei giorni, così Ullrich non fa sue le più radicali rivendicazioni dell'avanguardia studentesca dello SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund)<sup>30)</sup>, tanto è vero che dapprima continua a lavorare alla tesina, sottoponendosi quindi ulteriormente ai rapporti dell'"università degli ordinari". Sebbene questa abbia perso anche ai suoi occhi la sua credibilità, egli non pretende già di essere considerato «selbst Subjekt der Erkenntnis»<sup>31)</sup>, ma subisce invece la sua riduzione a oggetto della "macchina educativa" che deve produrre la sua «Versittlichung»<sup>32)</sup>. Non si trasforma d'un tratto dunque in un protagonista della contestazione, poiché la lunga subordinazione sociale e l'educazione acritica lo condizionano pesantemente. Timm, che muove il suo personaggio come una cartina di tornasole, gli fa avere però la netta, dolorosa sensazione che nemmeno il movimento studentesco riesce ad assolvere il compito fondamentale di saldare in unità teoria e prassi 'rivoluzionarie'.

Durante la rivolta, che Ullrich vive ad Amburgo, dove si è trasferito da Mona-

co, egli fa esperienza contraddittoria, eppure preziosa, di questo tallone d'Achille della cultura critica dello SDS. La prima fase della ribellione fu caratterizzata in Germania dalla centralità del soggetto e quindi dal tentativo di recupero totale e immediato dei valori di uguaglianza, solidarietà e libertà. Venne posta la necessità di conquistare «wesentlich neue Weisen und Formen des Lebens»<sup>33)</sup> attraverso l'emancipazione del singolo da una realtà che, nel suo travestimento tecnologico, era considerata reificata e alienante — secondo gli insegnamenti della "teoria critica" della Scuola di Francoforte e, come si è già ricordato, segnatamente di Herbert Marcuse, il quale aveva combinato la lettura del giovane Marx e la psicoanalisi freudiana con un'interpretazione materialistica della fenomenologia husserliana e ancor più di *Sein und Zeit* di M. Heidegger<sup>34)</sup>. Timm ha individuato il nucleo teorico iniziale e omogeneo della contestazione nel documento della ventiduesima Conferenza dei delegati dello SDS<sup>35)</sup>, sintetizzato nel discorso di Conny all'inizio della seconda parte del romanzo:

«Das herrschende System ist allgegenwärtig. Seine Herrschaft verfestigt sich in unseren Schulen, Betrieben, Ämtern und Universitäten. Da ist das eine mit dem anderen verflochten und stützt sich wechselseitig. Rütteln wir also an einer dieser Stützen». (81)

Lo stretto legame tra la sfera normativo-culturale e politico-amministrativa costituiva, secondo il movimento, una struttura inibitoria per le facoltà intellettuali del singolo e la matrice del riprodursi della sudditanza al capitale. Da demolire perciò erano:

«das Elend des planmässig verkümmerten Massenbewusstseins im eigenen Land, die Ängste und Neurosen hier, und der Hunger, die Zwangsherrschaft, der Krieg in den ausgebeuteten Ländern der Dritten Welt, aber auch das Elend der Zukunft» (80).

Ullrich partecipa a questa lotta sotto la guida di alcuni leaders dello SDS, che egli frequenta assiduamente: Conny, Petersen, Lister... Segue in particolare il primo, rappresentante dell'ala anarcoide e maggioritaria del movimento. Lo spirito solidale che si instaura tra loro, che viene esaltato nelle manifestazioni di piazza, il loro franco e libero discutere, il loro stile di vita improntato alla spontaneità, riempiono Ullrich di entusiasmo. Egli intravede la possibilità di restituire calore e senso alle relazioni interpersonali e di vincere l'angoscioso isolamento che prima lo aveva oppresso. È in questo ambiente, nel contatto diretto, fisico, con i compagni, che egli vive un ampliamento e affinamento della sua sensibilità sociale e un diverso, più facile rapporto anche con se stesso: «Ullrich war aufgefallen, dass er plötzlich aussprechen konnte, was er dachte» (93). La piena liberazione doveva però essere realizzata con la distruzione delle cause oggettive delle mutilazioni soggettive. Per questo obiettivo il movimento studentesco aveva bisogno di alleati<sup>36)</sup>. Lo SDS, sempre per bocca di Conny, aveva indicato nelle "gezielte Aktionen" il mezzo pratico per svelare alle masse — le potenziali alleate, appunto —

«die undemokratische Organisation und das scheinheilige Gerede von der freiheitlich-demokratischen Ordnung als das Make-up der Machtinteressen einer kleinen Minderheit» (81).

Ma le "azioni esemplari" e liberatorie lasciano regolarmente perplesso Ullrich. Ciò che non lo convince, soprattutto, è il rapporto immediato, adialettico, tra teoria e prassi, che in esse doveva instaurarsi; egli intuisce insomma che questo spontaneismo soggettivistico<sup>37)</sup> non portava alla rivoluzione, ammesso pure che potesse squarciare quel "Verblendungszusammenhang"<sup>38)</sup> costituito, secondo le parole di Peter Schneider, dalle

«politischen, ideologischen, kulturellen Vergegenständlichungen der entfremdeten Arbeit: die Bastionen des Imperialismus, die Zentralen der Manipulation»<sup>39)</sup>.

La deduzione pratica di questa analisi era che

«die Aufhebung der Entfremdung muss also im Spätkapitalismus den Weg der Entfremdung wieder zurückgehen durch den ganzen riesigen Überbau, der zu nichts als zur Unterdrückung der sozialistischen Revolution errichtet ist».

Timm esprime il suo totale dissenso da questa strategia 'rivoluzionaria' dello SDS, dalla presunzione di abbattere la divisione tra arte e vita, arte e politica — ridotta quest'ultima principalmente ai rapporti interpersonali — lanciando con vigoroso umorismo il suo eroe in queste imprese. Lo scrittore attribuisce l'inadeguatezza dimostrata da queste teorie rispetto al fine dell'alleanza diretta con le masse popolari, a una matrice affatto di classe. Ullrich assiste stordito e confuso a un'assemblea, che, per essere un "Lernprozess" (90), resta nondimeno caotica; all'interruzione di una "Vorlesung", ma anche in questa occasione «(er) kam nicht so recht»; aiuta i compagni a distribuire volantini, ma è come se «gehörten Hand und Flugblatt nicht zu ihm» (95); abbatte insieme agli amici il monumento all'esploratore e studioso del continente africano, nonché ufficiale del Kaiser, Hermann v. Wissmann, ma è prigioniero di «diese Peinlichkeit, dieses blödsinnige Gefühl der Scham, diese Scheissangst». Si lascia trascinare da Conny e Bully — secondo la parola d'ordine «macht kaputt, was euch kaputtmacht» — in un attentato incendiario contro un'auto della polizia, durante il quale però «(er) hatte das Gefühl, in einen Film hineingeraten zu sein» (126). Assume invece un particolare rilievo, nell'economia del romanzo, la narrazione delle "Osterunruhen"<sup>40)</sup>, in seguito all'attentato a Rudi Dutschke: il racconto del blocco alla centrale di Springer ad Amburgo<sup>41)</sup> (cap. 10), con la violenta repressione della manifestazione, voluta dalle autorità socialdemocratiche<sup>42)</sup>, è in tutto e per tutto degno di un *reportage* di E.E. Kisch o delle ricostruzioni letterarie di avvenimenti storici di Hans Marchwitza. Ma anche qui lo scrittore sottolinea la distanza che separa il suo personaggio, con la sua adesione non razionale, ma emotiva, alla lotta, dai dirigenti dello SDS. Non convincono Ullrich nemmeno le pericolose giustificazioni della violenza teorizzate nel *Kursbuch* 9 (giugno 1967) — le quali

provocarono la dura reazione di Jürgen Habermas, che parlò di «fascismo di sinistra»<sup>43)</sup>. Timm, che mai si è identificato con il suo eroe, non ha fatto apparire soltanto irrazionali le "azioni" narrate, ma ha negato addirittura che la fase spontaneistica del '68 abbia consentito di produrre esperienze e conoscenze tali da spostare al centro della riflessione delle masse studentesche l'organizzazione dell'agire individuale e collettivo in funzione di bisogni qualitativi delle classi lavoratrici. Lo dimostrano sia il facile innesto nella "nuova sensibilità" di vecchi privilegi — è il caso del 'feudale' consumismo di Conny — sia il fallito tentativo di Ullrich di stabilire con Christa, una ragazza a cui tiene particolarmente, un rapporto fondato sul libero gioco delle emozioni, sul recupero, al di là dei confini di classe, dell'immediatezza comunicativa: agli allettamenti dello spontaneismo lei però preferisce un liberale che predica l'integrazione e che a Marcuse contrappone Carl Schmitt.

Soltanto alla fine della terza parte del romanzo, dopo ulteriori peripezie, Timm condurrà il suo eroe nel porto della conciliazione di teoria e prassi, ossia alla capacità di legare in un progetto rivoluzionario «alle theoretischen Aussagen mit der praktischen Tendenz der proletarischen Bewegung»<sup>44)</sup>. Ma prima di riconoscersi come membro delle classi lavoratrici e cercare con le loro avanguardie la sua identità di intellettuale, Ullrich esaurisce altre possibilità della "grosse Weigerung", anch'esse legate alla critica "rivoluzionaria" del movimento studentesco ai contenuti dell'esistenza borghese, in particolare alla tensione tra forma astratta e contenuto concreto, di classe, della stessa. Nonostante le macroscopiche contraddizioni in cui si involuppa, cerca a lungo rifugio nei paradisi artificiali della droga e in una negazione pratica radicale del *Leistungsprinzip* — ma alla fine è colto dalla paura che il suo rifiuto del lavoro sia di origine nevrotica. Respinge il furore teorico che caratterizza la fase "organizzativa"<sup>45)</sup> del movimento studentesco: il lacerarsi di questo in gruppi per divergenze ideologiche diffonde, anziché i contenuti della democrazia, il dogmatismo e il risorgere della "cultura" del dominio: «Diese Typen, die über das Kapital quatschen wie die Professoren über Goethe» (157). Come il Lenz di Peter Schneider sente il bisogno di scendere dall'empireo della teoria alla prassi. Mentre le interminabili discussioni di gruppuscoli sempre più numerosi e sempre più divisi vengono esasperate, nell'estate del 1968, dall'intervento sovietico in Cecoslovacchia, Ullrich verifica che l'acribia teorico-astratta non costruisce concretamente una «kritische Öffentlichkeit»<sup>46)</sup> più di quanto non l'avessero creata le "azioni esemplari". Assiste così impotente alla seconda sconfitta del movimento studentesco. Questo, presupposta affrettatamente la mancanza nella RFT di una classe operaia rivoluzionaria in quanto o decimata e dispersa dal nazismo o integrata, si era arrogato la funzione e missione di protagonista del cambiamento. Aveva postulato — ripristinando così, per quanto da una posizione di sinistra, il perduto status sociale del "Bildungsbürgertum" — la rivoluzione culturale come detonatore della rivoluzione sociale; ma

né la fase spontaneistica né l'intensa lettura dei classici del marxismo nella fase "organizzativa" avevano condotto a qualche risultato. Ullrich prova a produrre in proprio lavoro ideologico-propagandistico con un improvvisato "teatro di strada"<sup>47)</sup>, ma fallisce poiché non riconosce la specificità anche storica dell'attività intellettuale nei diversi segmenti della sovrastruttura — in quello politico, letterario... — e non riesce a sviluppare un rapporto dialettico con le condizioni di vita dei lavoratori. Sempre più è costretto dalle sue esperienze a considerare — con Timm — la contestazione del '68 «im wesentlichen doch als eine Revolte von Intellektuellen bürgerlicher Herkunft»<sup>48)</sup>. Si decide allora per un confronto diretto con la classe operaia ed entra in fabbrica.

È un passo già fatto da Petersen; dopo il dottorato questi si era dedicato all'organizzazione, nei luoghi di produzione, di gruppi di base di ispirazione maoista. Ullrich, oltre a conoscere da vicino il mondo della produzione, appaga finalmente il suo bisogno di un incontro positivo, non solo distruttivo, con la realtà, e impara a costruire alleanze. Non segue l'esempio di Conny, figlio di un giudice, che entra nella clandestinità e nel terrorismo. Accoglie invece il consiglio di un operaio comunista, Roland: «...Ich fände es besser, wenn du Lehrer wirst, als wenn du zu uns in die Betriebsgruppe kommst» (204)<sup>49)</sup>. La decisione di ritornare a Monaco per affrontarvi l'esame di maestro elementare matura dunque sia per il frantumarsi del movimento studentesco, sia per la constatazione di aver subito una sconfitta da parte della cultura istituzionalizzata — la contestazione, come dimostravano anche le vicende sue e di Petersen, non era riuscita a far breccia nella sfera accademica, che rimane quasi una roccaforte inespugnabile dei ceti dominanti —, ma soprattutto per l'incontro con la classe operaia politicizzata. Come per l'ex-fidanzata Ingeborg, figlia di un ferroviere, si apre così per lui "la lunga marcia attraverso le istituzioni" e in organizzazioni sindacali e partitiche minoritarie, in particolare nella DKP — fondata proprio il 16 settembre del 1968.

L'insegnamento rappresenta dunque la risposta pratica alla domanda che Conny, nella pagina centrale del romanzo, aveva sollevato: «Die Frage, für wen man forscht, wer lehrt und vor allem, was man lernt» (80). Tuttavia, se Ullrich individua ora il senso dell'attività umanistica in un lavoro pedagogico che si proponga di non dare ai ceti popolari soltanto l'illusione di partecipare ai beni culturali e artistici, alla base di questa scelta di vita sta l'autocritica per un ennesimo fallimento personale.

Ad Amburgo, sempre per l'ultima tesina, aveva scelto un argomento di storia letteraria che sarebbe poi diventato, per qualche tempo, un cavallo di battaglia della più giovane germanistica tedesco-occidentale: «Die Arbeiterliteratur im Spiegel der Kritik» (149). Il recente recupero storico di parte della letteratura del proletariato rivoluzionario tedesco degli anni Venti e Trenta sarebbe stato determinato, secondo

uno dei suoi più qualificati protagonisti, Walter Fähnders, dal fatto che «der Nachholbedarf war angesichts der Restriktionen bürgerlicher Wissenschaft sichtlich besonders gross» e che quella letteratura sarebbe stata considerata «als exemplarisch für die Möglichkeiten einer proletarischen "Gegenöffentlichkeit" auf kulturellem, literarischem Gebiet... — wenn Gegenöffentlichkeit auch bedeutet: Teil der revolutionären Praxis der Arbeiterklasse zu sein»<sup>50</sup>). Quello che Ullrich però si era proposto era — l'aveva detto a Petersen — che «so eine Arbeit muss uns verändern. Verstehst du? Verändern. Man muss nach der Arbeit ein anderer sein. Sonst ist das umsonst» (150). Aveva caricato quindi la sua ricerca storica del compito di realizzare «die tendenziell bewusstseinbildende Funktion von Literatur» (151), ma l'aveva intesa nella illusoria accezione, tipica della fase antiautoritaria, che il mutamento — prima di tutto nell'orizzonte soggettivo — potesse essere raggiunto *hic et nunc*. Il suo errore, a causa del quale neanche questa volta era riuscito a finire la tesina, era stato, secondo l'autore, quello di non aver accolto il consiglio di Petersen di perseguire risultati "parziali": si trattava insomma dell'invito a considerare lo studio della letteratura nella sua particolare fisionomia tra le attività sovrastrutturali. Appare evidente che per Timm la funzione socio-culturale rivoluzionaria della storia letteraria si attua se questa sa mantenere una relazione dialettica con l'evoluzione della struttura economica e cioè con il rapporto storicamente determinato delle forze che in quest'ambito di vita operano con interessi divergenti. Nel romanzo si verifica in effetti che, se marxisticamente «die Literaturgeschichte ist nicht nur eine Disziplin, sondern in ihrer Entwicklung selbst ein Moment der allgemeinen Geschichte»<sup>51</sup>, allora, non diversamente che per «der falsche Universalismus der kulturhistorischen Methode»<sup>52</sup>, il mancato riconoscimento dei limiti storici e pratici di questa attività intellettuale e del suo far parte di una solidarietà di classe porta alla conferma della sentenza benjaminiana: «Der geile Drang aufs grosse Ganze ist ihr Unglück»<sup>53</sup>. Non basta infatti evitare la tentazione «die Wissenschaftsgeschichte jeweils als einen selbständig abgesonderten Verlauf ausserhalb des politisch-geistigen Gesamtgeschehens darzustellen»<sup>54</sup>, Timm afferma anche, indirettamente, che i valori letterari e ideologici dell'opera d'arte debbono essere discussi nelle analisi storiche in quanto elementi di una strategia culturale mai assoluta, ma essa stessa storica, e di cui perciò devono essere messi in evidenza la finalizzazione e i portatori.

3. Ullrich Krause non viene dunque presentato come un eroe positivo, poiché, se anche alla fine trova la sua identità, non sa riconoscere da solo tutti i contenuti di classe della società tedesco-occidentale. Per tutto il romanzo egli viene osservato con un'attenzione che, per essere intrisa di simpatia, non è meno critica. Timm infatti ha seguito il suo personaggio generalmente con evidente ironia, spesso con un umorismo che funge da indiretta confutazione del suo vano dibattersi, soffrire, entusias-

smarsi, lottare, cercare con gli alleati sbagliati una via d'uscita dal suo stato di minorità sociale, culturale, politica. Poiché intorno alla sua centralità non viene costruita l'aura della grande personalità e poiché il suo comportamento permette anzi allo scrittore di analizzare i caratteri centrali del '68 — questo non è soltanto uno stimolatore delle esperienze spirituali di Krause, ma in quanto fenomeno di massa ad esso va il vero interesse dell'opera — a rigor di termini non si può ritenere *Heisser Sommer* un *Entwicklungsroman*. Si tratta piuttosto di uno *Zeitroman*.

L'analisi di classe della ribellione sessantottesca Timm, come si è già detto, l'ha condotta attraverso la strutturazione formale dei materiali. Si è servito fondamentalmente del montaggio — più determinante di quanto non facciano supporre gli stringati cenni riassuntivi dati più sopra — con la specifica connotazione dell'umorismo, e di un "eroe bastonato". Ambedue questi mezzi concorrono alla realizzazione di una prosa spiritosa e disincantata, che tratteggia con una scrittura semplice, secca e spesso straniante, con sicurezza nelle cesure e nell'intreccio dei filoni narrativi, situazioni ed avvenimenti. Questa disinvoltura fa dimenticare qualche ingenuità espressiva e il ricorso a qualche esangue luogo comune dell'immaginario comunista. Lo scrittore non ha affrontato di petto una problematica di notevole rilevanza socio-culturale — l'università come momento conclusivo di una carriera scolastica e della formazione sociale e professionale di un individuo, e il '68 come cesura per certi aspetti profonda nella produzione di idee, di forme di coscienza e di comportamenti nella RFT<sup>55</sup> —, ma con l'astuta prudenza dell'autore tecnicamente sicuro: ha lavorato con distacco, e ha affondato di tanto in tanto i colpi. Timm non ignorava, nella scelta di questo atteggiamento, la lezione della *Neue Sachlichkeit*. Nel suo montaggio — per quanto chiaramente semplificato, quasi popolare — si incontrano l'elemento cronachistico e documentario, la citazione di autori e testi allora molto diffusi (Marcuse, Lenin, Marx, il *Kursbuch*, ma anche canzoni etc.), l'abile alternanza dei registri stilistici, il largo impiego di discorso indiretto e dialogo, il gusto del ritmo serrato, agile, nel quale si combinano per associazione diversi piani temporali e di coscienza (osservazione e riflessione, ricordo e proiezione nel futuro, percezione e ragionamento). L'effetto complessivo è quello dell'immediatezza. Questo valore estetico, congruo allo spontaneismo della contestazione, è però più apparente che reale: non è autonomo, irrelato, ma un mezzo per mascherare con un velo di leggerezza e divertimento la destinazione pedagogico-critica dell'opera.

Tuttavia l'obiettivo dello scrittore — denunciare la natura di classe e l'inadeguatezza ideologica del movimento studentesco, considerare le cause della sua sconfitta — non è stato riconosciuto da tutti. Herman P. Piwitt ha biasimato "die falsche Erzählhaltung" di Timm e ne ha criticato con asprezza le scelte tecnico-formali, che per lui sono principalmente la "Einfühlung" e la "erlebte Rede". Mettendo *Heisser Sommer* accanto al *Lenz* di Büchner, a Mörike e Otto Ludwig, ha af-

fermato che oggi «... garantiert die (se) Technik Gegenständlichkeit und Realistik nicht, im Gegenteil, sie ist eher eine Form der Abgeschiedenheit und Individuation und spiegelt damit typische Erfahrungen des 19. Jahrhunderts wider...»<sup>56)</sup>.

A ben guardare invece Timm, anziché un sorpassato, cattivo socialista (Piwitt), si dimostra un autore che ha saputo ispirarsi liberamente allo *Zeitroman* del BPRS come valido riferimento moderno per uno scrittore marxista. Questo genere romanzesco era caratterizzato dalla dialettica interna, realizzata con un'oculata selezione delle tecniche narrative sviluppate dalla letteratura *neusachlich*, tra materiali storicamente determinati (luoghi, fatti, personaggi etc.) e materiali immaginari. Nelle sue espressioni migliori, maturate in un rapido processo di affinamento compiuto da Franz Jung, Kurt Kläber, Karl Grünberg, Willi Bredel, Franz Neukrantz, Adam Scharrer, Hans Marchwitza — per fare solo i nomi principali —, era diventato uno strumento di misurazione delle capacità di azione politica delle classi in una società industriale e di massa, della forza morale e culturale dei singoli e delle organizzazioni sociali in ben individuate fasi dell'epoca weimariana; uno strumento di studio rivoluzionario di momenti di intensa dinamica storica, in cui contrastanti progetti di trasformazione sociale, in presenza di istituzioni democratico-rappresentative, avevano avuto un impatto sconvolgente sulla vita privata e pubblica di masse di tedeschi. In questo tipo di romanzo la conflittualità tra le classi era stata descritta con lucida, conseguente passione, in genere senza ridondanze, talvolta perfino con ascetico rigore, sempre aspirando a un rapporto paritario e dialettico con le interpretazioni degli stessi fenomeni da parte dei partiti di sinistra. Era una letteratura non propagandistica, ma che aveva espresso la volontà di emancipazione e conoscenza del proletariato tedesco. *Heisser Sommer* rivela affinità non secondarie con una di queste opere, con *Die Kumiaks* di H. Marchwitza. Anche in questo romanzo il protagonista, Peter Kumiak, viene dalla provincia e compie una sofferta, a volte comico-tragica politicizzazione nel fulcro industriale della Germania weimariana, nella Ruhr. Anche lui è stretto tra l'incudine di una mentalità arretrata, periferica, anzi rurale, e il martello della lotta di classe scatenata dalle traumatiche trasformazioni della realtà produttiva e metropolitana di quell'epoca: la razionalizzazione monopolcapitalistica nell'economia, la modernizzazione sociale e la parziale democratizzazione dello Stato. Anche questo romanzo, infine, è un apparente *Entwicklungsroman*, da cui si sviluppa, e dispiega le sue potenzialità, uno *Zeitroman* in cui l'attenzione per la sovrastruttura ideologica, con le sue interferenze sulla vita sociale, e per le risposte delle istituzioni e del potere economico a bisogni, attese e aspirazioni individuali e collettive — insomma per le contraddizioni tra "Produktivkräfte" e "Produktionsverhältnisse" — non trova una soluzione unitaria ed esaustiva, ma un'interpretazione finalizzata alla prassi rivoluzionaria.

Nel romanzo di Timm letteratura è, pur se tenuta su un tono leggero, umoristi-



co, partiticità; non è però rozza semplificazione della complessità socio-culturale. I materiali storici e immaginari esprimono il loro contenuto senza finire in un'analisi definitiva, che pretenda di rivelare l'essenza del '68; semmai vi è una definizione critico-operativa di esso. Nel modo in cui ha realizzato questo suo obiettivo Timm si è dimostrato — e come hanno confermato opere successive come *Morenga* (1978) e *Kerbels Flucht* (1980) — uno scrittore capace di dare una testimonianza attiva di un preciso momento storico, di evitare un appiattimento museale della tensione tra conoscenza e prassi sia ridefinendo il ruolo dell'attività creativa in rapporto al mutare della realtà e del gusto, sia conservando un rapporto costruttivo con la tradizione.

1) Uwe Timm è nato ad Amburgo nel 1940. Dopo l'apprendistato come pellicciaio ha recuperato la maturità e ha studiato filosofia e germanistica a Monaco e Parigi. Nel 1971 ha conseguito il dottorato. Prima di questo romanzo ha pubblicato una raccolta di liriche, *Widersprüche* (1971) e alcuni radiodrammi. Ha collaborato assiduamente a riviste (*Kürbiskern*) e a trasmissioni radiofoniche. Insieme con Gerd Fuchs ha curato *Kontext I*, Literatur und Wirklichkeit (München 1976). È stato uno dei protagonisti della "AutorenEdition". Vive a Monaco di Baviera.

2) Si cita nel testo dall'edizione rororo 4094, Reinbek 1977; tra parentesi il numero della pagina.

3) Un primo bilancio è stato tracciato in: *W. Martin Lüdke* (Hg.), Literatur und Studentenbewegung. Eine Zwischenbilanz, Lesen 6, Opladen 1977.

4) Altre opere in prosa che hanno tematizzato esperienze del '68 sono: *Bommi Baumann*, Wie alles anfang, München 1979; *Nicolas Born*, Die erdabgewandte Seite der Geschichte, Reinbek 1976; *Peter O. Chotjewitz*, Die Briganten, Berlin 1976; *F.C. Delius*, Unsere heile Siemenswelt, Berlin 1973; *Urs Jaeggi*, Brandeis, Darmstadt-Neuwied 1978; *Hermann Kinder*, Der Schleiftrog, Zürich 1977; *Verena Stefan*, Häutungen, München 1975; *Karin Struck*, Klassenliebe, Frankfurt/M 1973; *Otto F. Walter*, Die Verwilderung, Zürich 1977; *Siegfried Wollseiffen*, Angaben zur Person, Frankfurt/M 1978.

5) Articolo di *Ulrich Greiner* per la FAZ, cit. da p. 4 di *Heisser Sommer*.

6) *R. Hosfeld-H. Peitsch*, "Weil uns diese Aktionen innerlich verändern, sind sie politisch", in: *R. Grimm-J. Hermand* (Hg.), Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, Band 8, Frankfurt/M 1978, p. 116.

7) *Ibidem*, p. 115.

8) Cfr. *H. Kreuzer*, Zur Literatur der siebziger Jahre in der BRD, in: *Basis 8*, cit. A p. 13 egli scrive: «Die Festivals, Ende der sechziger Jahre Zentren politischer Agitation, hätten schon 1973 eine "neue Innerlichkeit" entdeckt». V. anche *P. Beicken*, Neue Subjektivität. Zur Prosa der siebziger Jahre, in: *P.M. Lützel-E. Schwarz* (Hg.), Deutsche Literatur in der BRD seit 1965, Königstein/Ts 1980; *H. Schüle*, Von der Studentenrevolte zur Tendenzwende, in: *Kursbuch 48*, Berlin 1977; *J. Manthey* (Hg.), Literaturmagazin 9, Der neue Irrationalismus, Reinbek 1978; sorprendente il giudizio positivo sulla "neue Subjektivität" di *K. Batt*, Revolte intern. Betrachtungen zur Literatur in der BRD, Leipzig 1974, p. 49 segg.

9) Cfr. *Margareth Kukuck*, Student und Klassenkampf. Studentenbewegung in der BRD seit 1967, Hamburg 1974, p. 83, e *G. Eisenberg-W. Thiel*, Fluchtversuche. Über Genesis, Verlauf und schlechte Aufhebung der antiautoritären Bewegung, Giessen 1975, p. 18.

- <sup>10</sup>) *H. Denkler*, Langer Marsch und kurzer Prozess. Oppositionelle Studentenbewegung..., in: *W. Paulsen* (Hg.), Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen, Bern 1977, p. 132.
- <sup>11</sup>) Marcuse ha esercitato il suo influsso in particolare con le opere: Der eindimensionale Mensch (Neuwied-Berlin 1974), Kultur und Gesellschaft I und II (Frankfurt/M 1968), Triebstruktur und Gesellschaft (Frankfurt/M 1968), Versuche über die Befreiung (Frankfurt/M 1972).
- <sup>12</sup>) *R. Hoffeld-H. Peitsch*, cit., p. 95.
- <sup>13</sup>) *Wolfram Schütte*, articolo per la *Frankfurter Rundschau* (II ott. 1975). Cfr. anche: *M. Buselmeier*, Nach der Revolte. Die literarische Verarbeitung der Studentenbewegung, in: W.M. Lüdke, cit., pp. 158-185.
- <sup>14</sup>) *Peter Rühmkorf*, Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich, Reinbeck 1975, p. 188.
- <sup>15</sup>) *P. Brückner*, Ulrike M. Meinhof und die deutschen Verhältnisse, Berlin 1976, ha visto nell'anti-comunismo un mezzo per non affrontare seriamente il problema della "Vergangenheitsbewältigung".
- <sup>16</sup>) Sulla "formierte Gesellschaft" di L. Erhard v. *H. Vossberg*, Studentenrevolte und Marxismus. Zur Marxrezeption in der Studentenbewegung..., München 1979. Sull'autoritarismo nella RFT ha avuto diffusione: *J. Agnoli-P. Brückner*, Die Transformation der Demokratie, Frankfurt/M 1968, p. 25 segg.
- <sup>17</sup>) Cfr. *J. Hermand*, Linke Sommergäste, in: Basis 8, cit., p. 205, e anche *F. Deppe* (Hg.), Die Studentenbewegung heute, Dortmund 1977.
- <sup>18</sup>) *H. Marcuse*, Versuche, cit., p. 45; cfr. anche l'analisi storica di *R. Hoffeld-H. Peitsch*, cit., pp. 100-101.
- <sup>19</sup>) *Roland Lang*, Ein Hai in der Suppe oder das Glück des Philipp Ronge, München 1975, p. 17.
- <sup>20</sup>) Il concetto di alienazione, nella prima fase della contestazione, era alquanto astratto e fumoso; nella seconda fase venne rigettato in quanto premarxista e borghese: cfr. *G. Anders*, Philosophisches Wörterbuch, in: *Das Argument*, 45, 9 Jg., Heft 5-6, Berlin 1975, p. 362.
- <sup>21</sup>) Cfr. *H. Marcuse*, Der eindimensionale..., cit., p. 268.
- <sup>22</sup>) *F.K. Ringer*, The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community 1890-1933, Cambridge Mass. 1969.
- <sup>23</sup>) *G. Lukács*, Die Zerstörung der Vernunft, Berlin 1955, pp. 31-74; *H. Plessner*, Die verspätete Nation, Stuttgart 1959; *R. Dahrenkorf*, Gesellschaft und Demokratie in Deutschland, München 1965.
- <sup>24</sup>) *J. Habermas*, Philosophisch-politische Profile, Frankfurt/M 1973, p. 236. A p. 242 Habermas ricorda che nel 1929 il 2% degli studenti universitari proveniva da famiglia operaia; negli anni '60 la percentuale era salita al 5%, negli anni '70 all'8%. V. anche: *J. Habermas-L.V. Friedeburg-Ch. Oehler-F. Weltz*, Student und Politik, Neuwied 1969.
- <sup>25</sup>) *U. Reinhold*, Interview mit U. Timm, in: Weim. Beiträge, 22, H. 8, 1976, p. 50: "Gerade am Verzicht auf Praxis etwa bei Adorno oder an der Aufhebung des Klassenbegriffs bei Marcuse muss man Kritik üben".
- <sup>26</sup>) *O. Negt-A. Kluge*, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt/M 1972, p. 154.
- <sup>27</sup>) V. la documentazione in: *Kursbuch 12*, aprile 1968. Der nicht erklärte Notstand. Dokumentation und Analyse eines Berliner Sommers. È inoltre noto il vasto influsso esercitato sul movimento studentesco tedesco da: *B. Nirumand*, Persien. Modell eines Entwicklungslandes, 1967. Sul nr. 2 di *Kursbuch*, agosto 1965, aveva pubblicato: Der Iran und seine Wohltäter, pp. 110-121.
- <sup>28</sup>) *K.M. Michel*, Die sprachlose Intelligenz I (*Kursbuch 1*, giugno 1965), II (*Kursbuch 4*, febbraio 1966), III (*Kursbuch 9*, giugno 1967).
- <sup>29</sup>) Presentato al Bundestag nel 1965, questo progetto di legge venne approvato nel maggio del 1968. Cfr. *G. Bauss*, Die Studentenbewegung der sechziger Jahre. Politik, Wissenschaft, Zukunft, Köln 1977, p. 112.
- <sup>30</sup>) Sullo SDS v.: *T. Fichter-S. Lönnendonker*, Kleine Geschichte des SDS, Berlin 1977.
- <sup>31</sup>) *Stefan Leibfried*, Die angepasste Universität, Frankfurt/M 1968, p. 54.
- <sup>32</sup>) *G. Eisenberg-W. Thiel*, Fluchtversuche, cit., p. 12; v. anche: *M. Horkheimer*, Universität und

- Studium, in: Sozialphilosophische Studien, Frankfurt/M 1972, p. 159.
- 33) *H. Marcuse*, Versuche..., cit., p. 45.
- 34) Cfr. *J. Habermas*, Philosophisch-politische..., cit., pp. 168-175.
- 35) Resolution in Kampf gegen Manipulation, in: *neue kritik* 44, 8 Jg., sett-ott. 1967. *neue kritik* era l'organo ufficiale dello SDS.
- 36) *V. Kursbuch* 14, marzo 1969, Ein Gespräch über die Zukunft mit Rudi Dutschke, Bernd Rabehl und Christian Semler, pp. 146-174.
- 37) Cfr. *R. zur Lippe*, Objektiver Faktor Subjektivität, in: *Kursbuch* 35, aprile 1974.
- 38) *P. Mosler*, Was wir wollten, was wir wurden. Studentenrevolte zehn Jahre danach, Hamburg 1977, p. 234: "Wir kamen an die Universität in der Hoffnung, uns die bürgerlichen Ideale von Freiheit, Aufklärung und Brüderlichkeit anzueignen. Was wir erfuhren, war die Welt als Verblendungszusammenhang".
- 39) *P. Schneider*, Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution, in: *Kursbuch* 16, marzo 1969, p. 34.
- 40) Cfr. *H. Vossberg*, Studentenrevolte... cit., p. 220 segg.
- 41) Cfr. Grundsatzklärung des SDS zur Kampagne für die Enteignung des Springer-Konzerns, in: *neue kritik* 47, 9 Jg., aprile 1968, pp. 7-9.
- 42) Sulle conseguenze v. *O. Negt*, Politik als Protest, Frankfurt/M 1971, p. 107.
- 43) *J. Habermas*, Protestbewegung und Hochschulreform, Frankfurt/M 1969, p. 147; *W. Abendroth-P. Brückner*, Die Linke antwortet J. Habermas, Frankfurt/M 1968.
- 44) *K. Korsch*, Karl Marx, Frankfurt/M 1975, p. 249.
- 45) Cfr. *M. Steffen-K. Funken*, Die einfache Kaderproduktion, in: *Kursbuch* 25, Berlin 1971.
- 46) Questa sensibilità per il declino dell'autoscienza nell'opinione pubblica aveva un lungo e profondo radicamento nella cultura di opposizione tedesca, e ha prodotto studi importanti di *H. Marcuse* (Über den affirmativen Charakter der Kultur, 1937), *W. Benjamin*, *Th. W. Adorno* e *M. Horkheimer* (Dialektik der Aufklärung, 1947), *J. Habermas* (Strukturwandel der Öffentlichkeit, 1962; Erkenntnis und Interesse, 1968; Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus, 1973, Theorie des kommunikativen Handelns, 1981), *O. Negt* (con *A. Kluge*, Öffentlichkeit... cit.), *Ulf Milde*, e di studiosi liberali come *P. Glotz*, *Wolfgang Jäger*, *Niklas Luhman*...
- 47) Cfr. *Jaak Karsunke*, Die Strasse und das Theater, in: *Kursbuch* 20, marzo 1970, pp. 53-71.
- 48) *U. Reinhold*, Interview..., cit., p. 50.
- 49) Dietro a questo consiglio sta *Karl Korsch*, Karl Marx, cit., p. 185 segg., dove agli intellettuali è rivolto l'esplicito invito a modificare le loro stesse condizioni di produzione. Cfr. anche *Ch. Buch*, Von der möglichen Funktion der Literatur. Eine Art Metakritik, in: *Kursbuch* 20, cit., pp. 42-51.
- 50) *Walter Fähnders*, Proletarisch-revolutionäre Literatur der Weimarer Republik, Stuttgart 1977, p. I. Cfr. anche, per un sommario bilancio, *Jost Hermand*, Die Literatur wird durchforscht werden, in: *Basis* 8, cit., pp. 33-59.
- 51) *W. Benjamin*, Der Strategie im Literaturkampf, Frankfurt/M 1976, p. 7.
- 52) Ibidem, p. 9.
- 53) Ibidem, p. 10.
- 54) Ibidem, p. 7.
- 55) Hanno scritto *M. Horx-G. Sellner-A. Stephan*, Infrarot. Wider die Utopie des totalen Lebens, Berlin 1983, p. 7: "15 Jahre seit 1968. Selten in der Geschichte hat eine Generation in so kurzer Zeit so viele Modelle möglicher Identitäten erprobt".
- 56) *H.P. Piwitt*, Rückblick auf heisse Tage. Die Studentenrevolte in der Literatur, in: *J. Manthey* (Hg.). Literaturmagazin 4, Die Literatur nach dem Tod der Literatur, Reinbek 1975, p. 38.

SERGIO PEROSA

## HENRY JAMES'S LITERARY CRITICISM

In one of his occasional short essays, writing of periodical literature as "a huge, open mouth which has to be fed", Henry James set the task for the ideal critic (if not for the harassed reviewer): "To lend himself, to project himself and steep himself, to feel and feel till he understands, and to understand so well that he can say, to have perception at the pitch of passion and expression as embracing as the air, to be infinitely curious and incorrigibly patient, and yet plastic and inflammable and determinable, stooping to conquer and serving to direct — these are fine chances for an active mind. .... Just in proportion as he is sentient and restless, just in proportion as he reacts and reciprocates and penetrates, is the critic a valuable instrument". Here, as elsewhere, he saw the task and the dignity of the critic as equal to those of the novelist: both led a kind of saturated, vicarious life, dealt with experience at first *and* at second hand, both must be supple and alert.

In a long life devoted almost exclusively to literature — as he wrote of Sainte-Beuve, "he was literary in every pulsation of his being, and he expressed himself totally in his literary life... he had no disturbing, perverting tastes; he suffered no retarding, embarrassing accidents... he was not even married" — James wrote a vast amount of literary criticism, autobiographical and travel essays, art and drama reviews, on top of his rows of novels and stories and his stacks of letters. But it would be wrong to imagine him constantly at his desk or, in his later years, pacing about his room, dictating: we know of his many social engagements, of his moving restlessly between two continents, of his absorbing interest in human affairs and entanglements. There was no separation in him (as he projected it in his story "The Private Life") between the man who creates in the dark intimacy of his room and the socialite who graces the ball or the parlor with his presence.

This wholeness added poignancy and range, I believe, to the more than three-hundred literary essays, prefaces and commentaries now for the first time conve-

niently collected in two superb volumes of the Library of America, edited by Leon Edel with the assistance of Mark Wilson (\*). The range is impressive — from Epictetus to D'Annunzio, from Shakespeare to the question of women's massive contribution to nineteenth-century fiction, from theoretical definitions of novel-writing to discussions of the role of mass culture and mass production and of changing social conditions and manners. Practically all major novelists of James's time, European as well as American (with few exceptions), are dealt with in these essays, which are marked by a personal accent and an easy-going, sometimes sharp or witty manner.

As he said again, of Sainte-Beuve, James's "very horror of dogmas, moulds, formulas" made him "the least doctrinal of critics". The tone of these essays is discursive and analytical, only slightly intellectual. In a period when biographical criticism seems on the increase, they ought to be required reading for the way in which they probe into the crucial relations between art and life, manners and motives, inspiration and execution; even for the economy and the astringency — yes, economy and astringency — with which James can sketch a writer's character, evoke a temperament, grapple with the works of a fellow author.

This is their first characteristic: James writes as a "man of the trade" often in the habit, as he put it, "of thinking of what, in the conditions, *he* would have done". Secondly, in spite of his proverbial reticence and suppressions, James seems here fascinated with human and literary indiscretions. One episode may serve for all: George Sand's elopement to Venice with the young and unprotected Alfred de Musset, their quarrels and separation there in the midst of scandals, recriminations and open infidelities. James returns to this episode almost obsessively. Yet this reveals neither unsuspected pruriencies nor expected pruderies on his part: he is fascinated by the mysterious question of how the experience of life is transmuted into the substance of art, the turmoil of passion filtered by literature, the confusion of motives ordered by esthetic perspective.

\* \* \*

The bulk and range of these essays would allow for various lines of inquiry. One of the most interesting is, perhaps, James's life-long attempt at defining the role, aim, function and nature of fiction, both in essays dealing specifically with this topic and, by implication, in his studies of other writers. His views evolved in a notable way, but he always held the novel to be a "capacious vessel", capable of taking in or accomodating almost anything, whose only danger was "sailing too light". It was to be allowed freedom of subject, form, expression and outlook, even

in such taboo areas for the Victorian mind as sexual *moeurs* or the serious treatment of low life.

In his early phase James espoused the cause of literary realism to a degree perhaps unrealized so far. In his 1879 book on Nathaniel Hawthorne he rejected his great predecessor's "want of reality" and "abuse of the fanciful element", and saw his reliance on allegory and romance as a consequence of the lack in America of recognizable social signs and manners. After the Civil War, however, Americans had "eaten of the tree of knowledge" and novelists had to face reality, to commit themselves to a representation of contemporary society, much in the way of their French predecessors and contemporaries: Balzac, with his "grasp of actual facts", his "complete social system", his "overmastering sense of the present world"; Flaubert, with his impersonality and objectivity; even Zola, in spite of his "monstrous uncleanness" and sordidness of subjects, a master — as James was to maintain to the end of his life — of a "totally *represented* world", at his best when promiscuous and collective.

James never doubted that "art without life is a poor affair", that an "air of reality (solidity of specification)" was essential to fiction. Realism, moreover, as the French showed, acknowledged and stressed the artistic nature of fiction — a far from undisputed notion at that time, as he noted in his crucial essay "The Art of Fiction" (1884), where the claims of representative realism balance the claims of artistic expression.

It is true that James, equally thrilled and enthralled by George Eliot and her Anglo-Saxon *confrères* (he risked the witticism himself...), wanted to bring the question of morality, so neglected by the French, back into the picture. And it is also true that deep down he preferred the kind of "delicate" realism that he found in Alphonse Daudet (who did see "the connection between the feelings and external conditions") or, better still, in Turgenev — a kindred soul self-exiled from Russia just as James had dispatriated himself from America. This led him, even at an early stage, to stress the need for psychological analysis on the part of the novelist, a concern with consciousness, with "that reflective part which governs conduct and produces character". Besides being "an object adorably pictorial", psychological analysis added perspective and completeness to realism; it allowed the novelist "to survey the whole field".

\* \* \*

But it is only as he approached our century that James considerably shifted his interest and emphasis from the object to the writer's vision, from represented to im-

aged reality, from the "look of things" to searching analyses of motives; in short, from outer to inner reality. Fiction then became "a personal, a direct impression of life" filtered by the writer's vision and often through a character's consciousness; facts were given or contemplated in the field "rather of their second than their first exhibition"; they might even lose contours and consistency in the vagaries of consciousness and perception. And it is only then that James's so often exaggerated estheticism (he was vociferous on at least two occasions against "art for art") seemed to take the upper hand. The novel was then extolled not only as free and far-ranging in its representation of life, but as a form of "rival creation" — giving us self-contained worlds of autonomous creation.

"Expression is creation... it *makes* the reality", James wrote; it gives us "another actual". This was achieved through that unity of material and form, of style and idea, conception and language that he came to regard as of paramount importance now that the novel had become not only the genre of the age, but self-conscious in form, requiring structure and arrangements, composition and architecture — its "costliest charm". Relying on "the mystic process of the crucible, the transformation of the material under esthetic heat" was a way of stemming the vulgarization of mass culture: but in any case the subject must be fertilized by form. There is "no complete creation without style any more than there is complete music without sound", James wrote a propos of D'Annunzio; even a "slice of life" poses the question of where and how to cut it. If life is all saturation and confusion, he concluded, art is all discrimination and selection. But it is noteworthy that to the very end he tried consistently to balance their respective claims. Art, he wrote in one of the Prefaces to the New York Edition of his novels and tales, "plucks its material... in the garden of life — which material elsewhere grown is stale and uneatable. But it has no sooner done this than it has to take account of a *process*": the process, of course, of expression.

There is no doubt that the magnificent "Prefaces" are to be read as a plea for discrimination and conscious artistic application; charmingly personal and anecdotal as they are, they constitute an impassioned vindication of the creative value of fiction and a painstaking analysis of its ways and means, forms and techniques, aims and functions. They can be read as a manifesto of early modernism just as they prefigure crucial features and concerns of the latest narratology. Where else do we find so perceptively and abundantly discussed questions of point of view and foreshortening, of illustrative picture versus (or combined with) "scenic form", of dialogue and time-passage, of the use of wonder and the appeal to consciousness, of mirrors of the subjects and so on and so forth? There is more of James in Genette than meets the eye.

Yet, one tends to overlook that the Prefaces end with a renewed acknowledg-

ment of the "lesson of Balzac", to whom is owed "our richest and hugest inheritance in imaginative prose". Just as, I think, we should read James's early criticisms of Hawthorne in the light of his appreciation of French realism, so should we read his Prefaces in connection with his later, comprehensive essays collected in 1914 in *Notes on Novelists* — a revisitiation of Zola, Balzac, Flaubert, with their factual basis for fiction, saturation with life and awareness of social conditions. No wonder James saw the novel, at the end of his search, as elusive and ever-changing, constantly straining its mould, the "most independent, most elastic, most prodigious of literary forms".

\* \* \*

A second perspective is given by the fact that James seems to be drawn to painstaking studies and eulogies of precisely those writers whom we tend somehow to consider outside the main concerns of his inspiration and who pursued different types of fiction. "Compensation" may be at work here. Hawthorne is dealt with on repeated occasions as establishing a pattern to be superseded in modern times and in different social conditions; W.D. Howells is followed throughout his career as providing the example of the "other" possibility — the writer who flourishes by staying at home, close to the sources of his native inspiration, "heedless of foolish flurries from other quarters": exactly the opposite of James's international choice in life and fiction. (It is surprising, incidentally, in how many of these essays James faces the question of a national literature and a national consciousness, and his essays on American writers seem on the whole more deeply concerned and felt than the others).

British writers are appreciated either for their youthful promise (Kipling and Rupert Brooke) or for their imposing Victorian high seriousness (Matthew Arnold and George Eliot). R.L. Stevenson is cherished as the type of the sophisticated artist "whose constant theme is the unsophisticated". Walter Scott is praised as born story-teller with no preoccupation with composition or form — just as George Sand is extolled as an *improvvisatrice* who writes as a nightingale sings, driven by passion and oblivious of checks. Among French writers, we noticed, James singled out the masters of "scientific" realism or of local color, like Pierre Loti (for one of whose volumes he wrote an introduction). And how are we to account for his belated interest in sensuous and unprincipled D'Annunzio, or indeed in the proto-feminist, the liberated and indiscreet Matilde Serao?

Perhaps by the attraction of opposites; or, more precisely, by James's delighted astonishment at the way in which these writers managed to combine vulgarity of



subjects with literary skill, sordiness of situations with esthetic (even aristocratic) pretensions. Throughout his life James felt that respectability could be a blight on literature and wrote against the Anglo-Saxon "conspiracy of silence" in sexual matters — though we may fault him for not really suiting his fiction to his words.

He stayed with his congenial models (with Daudet, for instance, whom he also took the trouble to translate), and his most sincere and deeply felt tribute is perhaps to the genius of Turgenev — capable of "watching the machinery of character", of combining moral meaning and form, at ease with the spectacle of life as well as with the life of conscience. James had, of course, his blind spots: Poe and Whitman, even Baudelaire, in his early stages, Tolstoy and Dostoevsky later on. But, all in all, his criticism testifies to his catholicity and omnivorous taste. Like his ideal critic, he was capable of lending, projecting and steeping himself, of feeling and perceiving. With an active mind, he explored the whole range, the mysterious sources and the inner workings of fiction.

(\*) Henry James: *Literary Criticism. Essays on Literature; American Writers; English Writers.* New York: The Library of America, 1984, 1484 pp. Henry James: *Literary Criticism. French Writers; Other European Writers; The Prefaces to the New York Edition.* New York: The Library of America, 1984, 1408 pp. A third of these pieces appear in book form for the first time.

— In a slightly different form, this short essay appeared in the *New York Times Book Review*. For a longer and more detailed discussion, see my *Henry James and the Experimental Novel*. New York: New York University Press, 1983 (Part One, in particular), and my *American Theories of the Novel: 1793-1903*. New York: New York University Press, 1985, (Chapter 5 and Appendix to Part II, in particular).

CARLOS ROMERO MUÑOZ

EL PRÓLOGO AL *SANSÓN NAZARENO*  
DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ

*Sansón Nazareno* [= SN], poema heroico de Antonio Enriquez Gómez [= EG], fue publicado en 1656, pero, según una explícita declaración del impresor L. Maurry<sup>1)</sup> (que nada, hasta el presente, autoriza a sospechar sustancialmente falsa), el libro estaba compuesto casi por completo ya en 1649, tal vez a principios de 1650<sup>2)</sup>. ¿Y el prólogo, es decir las páginas que el autor suele escribir a última hora (todo prefacio es, en realidad, un postfacio)? A partir de los datos para la biografía de EG ofrecidos por I.S. Révah<sup>3)</sup>, C.H. Rose piensa que fue redactado en el mismo 1649<sup>4)</sup>. Igual opinión sustenta J.A. Cid<sup>5)</sup>. En cambio, M.G. Profeti [= P] lo consi-

1) Acerca de este importante tipógrafo, en cuyo establecimiento de Ruán fueron impresas casi todas las eds. originales de P. y T. Corneille, Brébeuf, Scarron y G. de Scudéry, más «un nombre non négligeable de livres espagnols et portugais» (entre ellos varios del propio EG), cfr. C.H. Rose, «Portuguese Diplomacy plays a role in the printing of some peninsular works in Rouen in the Seventeenth Century», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, X [1976], pp. 523-541, y ed. crit. de *El siglo pitagórico*, preparada por Ch. Amiel, París, 1977, pp. 311-313.

2) Cfr. la advertencia de «El impresor al que leyere», estampada a continuación del prólogo de EG.

3) Cfr. «Un pamphlet contre l'Inquisition d'A.E.G.: la seconde partie de la *Politica angélica* (Rouen, 1647)», en *Revue des Études Juives* [= REJ], CXXI [1962], esp. pp. 81-114, insustituible punto de partida para cualquier estudio serio sobre nuestro autor.

4) Cfr. «Who wrote the *segunda parte* of *La hija del aire*?», en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, LIV [1976], donde reproduce algunas líneas de la advertencia de Maurry y atribuye el retraso en la publicación de un libro prácticamente ya impreso a la falta de la «dedicatoria» (p. 803, nota 18). Pero, con toda evidencia, la causa es otra y se verá más adelante.

5) Cfr. «Judaizantes y carreteros para un hombre de letras: A.E.G. (1600-1663)», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pp. 271-300. Tras aludir a la advertencia de Maurry (p. 282) afirma: «Los prólogos al *Sansón* y *La torre de Babilonia*, escritos en 1649 y por tanto muy poco antes de su marcha, nos muestran a un hombre seguro de su propio valer como autor, satisfecho de su situación y lleno de proyectos (...). Nada, en suma, [hay en ellos] que manifieste la proximidad de un cambio de vida total como el que se avecinaba. Y sin embargo E. no llevará a cabo ninguno de los proyectos anunciados» (p. 290).

dera fechable en 1651<sup>6)</sup>. Personalmente, creo que Rose y Cid están en lo cierto, pero no he de ocultar mi decepción por el modo en que ambos formulan sus conclusiones<sup>7)</sup>. (Lo mismo cabe decir, desde luego, acerca de la falta de una precisa toma de posición en las páginas de P, donde, sin embargo, la cuestión cronológica tiene un notable peso).<sup>8)</sup> Pienso que ello solo justifica, sin necesidad de más preámbulos, mi decisión de estudiar a fondo un texto de reconocida importancia para los interesados en la literatura del s. XVII, procurando ilustrar en todo caso los argumentos en que me apoyo para llegar a una conclusión en sí no «nueva», pero que ahora se me figura más correctamente expuesta y, por tanto, más aceptable.

En un primer momento había pensado limitarme a insistir tan sólo en los pasajes del prólogo más densos en referencias cronológicas inmediata o mediatamente descifrables. Bien pronto me di cuenta de que el pretendido «resumen» no me habría ocupado menos espacio que el necesario para transcribirlo por extenso. He acabado decidiéndome a hacer esto último, por lealtad hacia EG, por comodidad personal y hasta porque creo que la reciente ed. de P es mejorable en algunos detalles<sup>9)</sup>. Ofrezco, en fin, íntegra y anotada, la advertencia de «El impressor al que leyere», de grandísimo interés, pero al parecer no tenida en cuenta por P ni, antes que ella, por otros estudiosos que en cambio deberían haber reflexionado sobre su alcance.

He confrontado los cuatro ejemplares del poema presentes en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>10)</sup>. Conservo escrupulosamente todas las formas del texto impre-

6) Cfr. «Un esempio di critica "militante": il prologo al *Sansón nazareno* di E.G.», en *Quaderni di Lingue e Letterature*, 7 [1982], pp. 203-212. «Il prologo affronta un tema centrale della poetica barocca: il discorso sul poema epico; e si può ben individuare il quadro di intense discussioni che si sviluppò anche intorno alla polemica delle *Soledades*, e che nel 1651 poteva ancora appassionare chi si trovasse a operare fuori di Spagna» (p. 204); y más adelante (p. 205), tras haber afirmado que la II Parte de *La Hija del aire* (no la I, como P dice, por descuido) no puede ser de EG, ya que fue impresa por primera vez en Zaragoza, 1650: «quindi circolava in questa dubbia attribuzione quando egli stese il suo prologo» (en el que, efectivamente, EG no habla — y se comprende por qué — de la comedia de Calderón publicada a su nombre).

7) Hay que notar, para disculpa de uno y otro, que, en los arts. cit., el prólogo al *SN* no ocupa un lugar precisamente «central». De cualquier modo, las pocas frases allí registradas no bastan para persuadir a un lector poco dispuesto a aceptar sin más lo que le dicen. Sobre todo si «lo que le dicen», aunque sea de pasada, es relevante.

8) Tanta, que parece constituir el principal motivo de la breve nota y la sucesiva ed. del prólogo.

9) Hasta 1982 se disponía de una sola moderna: la de A. Porqueras Mayo [= PM], en *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles* (Madrid, 1968, pp. 213-217). No se trata, desde luego, de una ed. crít. Como bien nota P (p. 206), «non segnala gli interventi editoriali, non solo nel caso degli emendamenti che infra rilevo e che saranno errori evidenti; ma anche in relazione a certe modernizzazioni (...) o interpunzioni fuorvianti».

10) R-100, R-6.030, R-18.023 y R-19.476, que resultan pertenecer a una misma tirada. (La operación de cotejo era necesaria: en mi nota s queda constancia de la posibilidad — siquiera la posibilidad — de que existan ejemplares «distintos», como ocurre en el caso de la *Política Angélica* — cfr. mi nota 61-y de *Luis dado de Dios* — cfr. mi nota 62).

so <sup>11)</sup>, incluso las que, como dice P, no se sabe «se debbano attribuirsi al tipografo francese o siano tipiche dell'autore» <sup>12)</sup>. Doy una puntuación personal y acentúo a la moderna, como P, aunque difiero de ella en ciertos casos, claro está que de escasa trascendencia.

He procurado dar notas suficientes <sup>13)</sup>. Debo declarar, sin embargo, que no he comentado *todo* el texto, sino tan sólo los pasajes, por otra parte numerosos, que de algún modo pueden servir para confortar mi tesis y hasta, quizá, ayudar al lector: un lector, sin duda, muy peculiar, especialista en el Siglo de Oro y tal vez en el propio EG.

<sup>11)</sup> Mis intervenciones se limitan al cambio en *u-* de toda *v-* con valor vocálico y en *-v-* (o en *J-*) de toda *-u-* (o *I-*) con valor consonántico y a la enmienda, siempre justificada en nota, de algunas probadas (o probables) erratas.

<sup>12)</sup> P. 206.

<sup>13)</sup> No olvido que a P le parecieron «veramente troppo sommarie» las que T. Oelman (quien desde hace tiempo prepara una ed. de *SN*) tuvo la amabilidad de pasarle, todavía inéditas (p. 203, nota 3).

## PRÓLOGO

El Príncipe de la sabiduría escribió cinco mil versos, y avía en ellos tanto que dizir, por los misterios que ocultavan, que pudieran passar por <sup>a)</sup> cinco mil poemas. Careció el mundo deste thesoro por la continua rebulución del siglo; pluma que escribió cinco mil poesías <sup>1)</sup>, gobernada por tan divino ingenio y tan superior espíritu, no cantó con el instrumento del intelecto, de la potencia al acto, profanas magestades: celebró impulsos divinos.

Valime desta doctrina para no cantar de varón que no fuese illustre en virtud, valor y religión, pues, como se verá en el séptimo libro deste poema, el mundo tiene su vario Templo de la Fama y la Divina Escritura el suyo verdadero. Pueden las hazañas ser illustres, pero no todas tienen parte en la virtud, vasa y fundamento de la inmortalidad. En mi opinión, todos los poetas que cantaron de Apolo, Daphne, de Phaetonte y de todos los dioses fabulosos de la gentilidad, no tocando en la pureza de sus escritos, que los ay maravillosos en lo literal, fue lo mismo que cantar del Cavallero del Phebo, del D. Belianis de Grecia y otros desta classe. Ya sé que la fábula es la parte principal de un poema heroico, pero ésta deve servir de adorno a la verdad. Confieso que es ingenio escribir con assierto lo fabuloso, pero es mal empleado. Muy fácilmente provara esta verdad con mayores argumentos, si con ella se reducieran los ingenios a venerar los varones illustres de uno y otro Testamento, pero déxolo de hazer porque es predicar en el desierto del Parnaso <sup>2)</sup>.

a ) SN: pro.

<sup>1)</sup> Los *versos, poemas o poesías* atribuidos a Salomón por la Biblia (*I Reyes*, 4, 32) son, en realidad, muchos menos: 1.005 traen el original hebreo (*wayehi shiro hamishshah wa-alef*), la «Vulgata» (*et carmina eius fuerunt quinque et mille*) y la trad. «española vieja» o «Biblia de Ferrara» (*y fue su cántico mil y cinco*). La «medieval romanceada judío - cristiana» del Escorial, publicada por el P. Llamas (Madrid, 1950) enmienda *fueron sus cantares mill e çiento*; las de Casiodoro de Reina y de Cipriano de Valera, *y sus versos fueron cinco mil*. Por el simple hecho de aceptar la lección de éstas últimas (biblias «protestantes») EG está incurriendo en una falta no leve a los ojos de la Inquisición española, la cual ordena en sus *Indices*, siguiendo la constitución *Dominici gregis*, de Pio IV (1564), que se expurguen o corrijan «las palabras de la Sagrada Escritura no alegadas fielmente o sacadas de traducciones viciadas de herejes». No llevo a comprender el motivo de esta «elección de traducción», incoherente, al menos en apariencia, con las ideas de EG. Lo que sí me parece claro es que semejante desenvoltura en el uso de sus fuentes, comprensible en Ruán, en 1649, lo es muchísimo menos en España (?en Sevilla?), entre 1650 y 1656.

<sup>2)</sup> EG plantea y «resuelve», en términos no poco perentorios, una serie de cuestiones fundamentales, incansablemente estudiadas por numerosos «especialistas en poética» a lo largo de todo el s. XVI, con algunas notables prolongaciones en el XVII. En la decidida preferencia por una épica basada en la historia, EG coincide, p. ej., con el Tasso de la madurez, A. López Pinciano y F. Cascales, cuyos tratados no es improbable que conociera. La convicción de que la historia sagrada es, *a radice*, preferible a la profana podría derivar de Tasso y aun de Cascales; no, desde luego, del Pinciano, quien explícitamente desaconseja un poema heroico basado en la religión, sea ésta una de *las falsas* o *la auténtica*.

También yo (como dize el Sabio) soy hombre mortal. Si esto dixo Salomón, ¿qué podrá decir el mayor ingenio? Poeta soy, pero, si no me puedo escusar de ser mortal, justo será que busque una pequeña luz de la inmortalidad. Yo he cantado en este poema las hazañas del admirable héroe y varón prodigioso Sansón Nazareno, terror de los Philisteos y glorioso triumpho del Pueblo de Dios. El demasiado amor que tuvo por Dálida<sup>b)</sup>, hermosa ingratitude de aquel siglo, y la demasiada confianza que tubo della, fue causa que le engañó más fácilmente. Si me ubiere engañado el amor de mi Talía, no quedaré ciego, pues conosco no aver volado con alas de cera, que no es poco favor de Apolo librar a un hijo suyo de ser Phaetonte.

Es tan difícil accender o llegar a la cumbre de un poema heroico, que, entre tan-

<sup>b)</sup> ) *PM y P*: Dalida. En la época se solía acentuar, todavía, como esdrújulo. Más de veinte endecasílabos de SN, en los libros XI al XIV, «cojearían» (o resultarían, inoportunamente, dactílicos) si se desplazara el acento sobre la *i*. Es el caso, p. ej., de «Basilisco de Dálida perfeto» (XIII, 12 D) y «Ya la engañosa Dálida recibe» (XIII, 51 B).

EG olvida — o parece olvidar, *et pour cause* — que, entre los centenares de poemas estrictamente épicos o, en términos más generales, «narrativos» escritos en castellano hasta 1649, una notable parte está dedicada a «varones — y hembras — ilustres» del Nuevo Testamento, con la comprensible secuela de santos cristianos, hechos milagrosos a ellos referidos, etc. (cfr. el largo — y, a fin de cuentas, incompleto— catálogo ofrecido por F. Pierce en *La poesía épica del Siglo de Oro*, trad. esp., Madrid, 1968<sup>2</sup>, pp. 329-355). Más razón tiene en lo referente a los personajes del Viejo Testamento. En efecto, si se exceptúan las poco felices tentativas de «Estrella Lusitano» (*La Machabea*, León, 1604) y del Ldo. Caudivilla y Perpiñán (*La historia de Tobías*, Barcelona, 1615), de un auténtico grupo de «poemas bíblicos», dentro de la totalidad de la épica en español, no se puede hablar hasta la aparición del *David*, de Jacobo Uziel (Venecia, 1624), del *Poema de la reina Ester*, de Joan Pinto Delgado (Ruán, 1627) y del *Macabeo*, de Miguel de Silveira (Nápoles, 1638).

Poemas basados en la historia nacional, con clara preferencia por la más reciente, los hubo desde la primera mitad del s. XVI, en consciente — y, en más de una ocasión, explícita — polémica con el *romanzo* a la italiana. No faltan, desde luego, los *romanzi* en español, que, sin embargo, rara vez superan el umbral del siglo XVII (*La hermosura de Angélica*, de Lope de Vega, es de 1602; el *Bernardo*, de Balbuena, publicado en 1624, estaba terminado ya en 1604). Los poemas de notable extensión basados en mitos clásicos corresponden en su mayoría al Seiscientos. Característicos de esta centuria son, en fin, los que tienen por protagonista a un héroe histórico español, pero perteneciente a un pasado «suficientemente remoto», de acuerdo con los consejos de los tratadistas arriba citados (hay alguna excepción, pero ya muy próxima al cambio de siglo, como *Las Navas de Tolosa*, de Cristóbal de Mesa, que es de 1596).

Convendrá, en fin, tener muy presente que los aludidos «poemas bíblicos» en castellano fueron escritos — con una sola probable excepción — por cristianos nuevos, *marranos* o judíos practicantes, casi todos de origen portugués (lo que, en la época, constituía, por sí solo, un indicio de simpatía por la ley mosaica). En efecto, estas obras son *también* — no me atrevo a decir, tajantemente, *sobre todo* — interpretables en clave de «resistencia hebrea» e incluso, en algún caso, de ataque, mejor o peor disimulado, al cristianismo, que ni en España, ni en Francia, ni en Italia era posible entonces afrontar a cara descubierta. Pero la fantasía no faltaba, desde luego. Si el lector sabe, p. ej., que en estas obras suele funcionar la proporción «hebreo: cristiano:: cristiano: gentil» comprenderá enseguida hasta qué grado de dureza — y de eficacia — podía llegar la crítica a ciertas instituciones «adversas», sin que los representantes de las mismas lo sospechasen siquiera.

tos como los an escrito, solos cinco gozaron el laurel. El primero fue Homero, con su *Ulisea* en griego; el segundo Virgilio, con la *Eneyda* en latín; el tercero el Taso, con su *Jerusalem* toscana; Camoes el cuarto, con su *Lusiada*<sup>c)</sup> en portugués<sup>3)</sup>, y el doctor Silveyra el quinto, con el *Machabeo* en castellano<sup>4)</sup>. Estos varones illustraron estos cinco idiomas, sin que tubiese ninguno en el suyo quien le pudiese igualar. Homero fue divino, Virgilio eminente, Camoes admirable, el Taso profundo y Sil-

c) SN, *PM* y *P*: *Liusiada. Es errata evidente. La Lusiada, por acomodación del titulo original (Os Lusíadas) al españolizado de otros poemas ilustres de la antigüedad (La Iliada, La Eneida), trae, p. ej., la trad. de Luis Gómez de Tejada (Salamanca, 1580).*

3) Se trata de conceptos en realidad consabidos, «mostrencos», que EG formula imitando complacidamente un pasaje del prólogo al *Macabeo*, de Silveira: «Cuán difícil sea ascender a la cumbre de un poema heroico no es oculto a los ingenios, ni necessita de más pruebas que la experiencia de los pocos que lo han conseguido»: Homero, Virgilio, Tasso y Camoens.

4) «¡Aquí de toda la parcialidad del mundo!», exclama F. Pierce (*ob. cit.* p. 44), comentando precisamente este pasaje, que más adelante (p. 260) se explica como «alegato partidista», muy propio de juicios o de compañeros de cenáculo literario. P recuerda la necesidad de «tenere in debito conto criteri e parametri valutativi ben diversi da quelli odierni» (p. 204), pero acaba remitiendo al propio Pierce para noticias sobre el poeta. Mucho más útil resulta la lectura de E. Glaser, «M. de S. 's *El Macabeo* (en *Bulletin des Etudes Portugaises*, XXI [1958], pp. 5-50, reimpresso en el vol. *Portuguese Studies*, Paris, 1976, pp. 205-244; Pierce — *ob. cit.*, p. 215 — muestra no haber captado su alcance), J. Caro Baroja, *La sociedad cripto-judía en la corte de Felipe IV*, Madrid, 1963, (pp. 93-101; en el vol. *Inquisición, brujería y criptojudaismo*, Madrid, 1970, pp. 123-133) y Y.H. Yerushalmi, *From Spanish Court to Italian Ghetto*, New York - London, 1971 (pp. 141-145).

Nacido en Celorico da Beira (?1580?), Silveira estudió en Coimbra y en Salamanca, fijando más tarde su residencia en Madrid, donde enseñó matemáticas y practicó la astrología. Asistió a las reuniones organizadas en casa de Bartolomé Febos, en cuyo proceso por judaizante (1634) hubo de declarar como testigo (igual que EG). Sintiendo inseguro, abandonó poco después España y se instaló en Nápoles, donde publicó el *Macabeo* (1638) y, el año siguiente, los poemitas *El sol vencido* y *Parténope orante*. El *Macabeo* circuló manuscrito desde 1623, por lo menos. Si a partir de entonces no faltan las censuras, incluso durísimas, mucho más numerosos y encendidos son los elogios, que no siempre parecen circunstanciales. No lo es, sin duda, éste de EG, aunque hoy pueda parecer desatinado. Conviene recordar que el *Macabeo* es, con toda evidencia, el modelo (o uno de los modelos) de *SN*. Silveira canta la restauración en Jerusalén del templo del «Dios único» en un momento del pasado pero, con alusiones queridamente equívocas (Glaser habla — en mi opinión, sin buenos motivos — de un «explicito» homenaje a Cristo), también en otro imprecisado momento del futuro (cfr. XIII, 42-55), que los estremecimientos mesiánicos del s. XVII hacían pensar no muy lejano a los hebreos. EG, por su parte, canta la aniquilación del templo filisteo, cifra de todos los cultos idolátricos, en un momento del pasado, pero también en otro imprecisado del futuro (cfr. VII, 75-82), que él mismo, en cierta obra «militante» de estos años (el *Romance al divín mártir, Judá creyente*: de desp. de 1644) cree de veras muy próximo.

La influencia del *Macabeo* sobre *SN* se manifiesta en el prólogo, en la disposición tipográfica, en el tipo — no el estilo — de las láminas antepuestas a cada libro, en el metaforismo, en la elección de ciertos vocablos clave, etc. No se dispone hasta el momento de una monografía dedicada al estudio de estas interesantísimas relaciones. Es imaginable, sin embargo, que T. Oelman las haya tenido de algún modo presentes en su tesis — aún inédita — *Two Poems of A.E.G.: «Romance al divín mártir» and «S.N.»* (University of London, 1976).

veyra heroico, y tanto, que ha sido el más vehemente espíritu que cantó acción heroica por tan levantado estilo.

No pongo en olvido la *Jerusalem* de Lope <sup>5)</sup>; el *Polifemo* de D. Luis de Góngora <sup>6)</sup>; el *Phaetonte* y otros del Conde de Villamediana <sup>7)</sup>; los diez breves poemas de Manuel de Faria <sup>d)</sup> y Sosa <sup>e)</sup>, espíritu grave y científico <sup>8)</sup>; el que escribió Joseph <sup>f)</sup> de Valdivieso, divino en todo <sup>9)</sup>; el de D. Alonso <sup>g)</sup> de Arzilla <sup>h10)</sup> y otros muchos que an ilustrado la lengua castellana <sup>i)</sup>, y ellos dádose a conocer por admirables ingenios; lo que digo es que, siendo las otavas la composición más perfecta, más noble y

<sup>d)</sup> ) PM y P: Faria. En la época, el acento cargaba sobre la *i*, como todavía hoy en portugués. «Al gran Pedro de Faria» dice EG en un romance de Fernán Méndez Pinto, I parte, jornada I, y Lope de Vega, en El laurel de Apolo, silva III, alabando precisamente al polígrafo: «Eligen a Faria, / que en historia y poesía...».

<sup>e)</sup> ) Sousa, a la portuguesa, escribía siempre el interesado.

<sup>f)</sup> ) PM: Josepe. Puestos a enmendar, mejor habría sido Joseph. Joseph está registrado en Luis dado de Dios (pp. 125-126) y en el mismo SN (IX, 49 A). Pero, en este último testimonio la -e estropea el verso: «Joseph por el costado del Oriente». Parece, pues, que EG no la pronunciaba y quizá tampoco la escribía. Responsable, en los tres casos, debe de ser sólo el tipógrafo.

<sup>g)</sup> ) P: Alfonso.

<sup>h)</sup> ) Arcilla por Ercilla no es raro en textos del s. XVII: cfr., p.ej., J. Pellicer de Tovar, «Epílogo de los preceptos del poema heroico» (apud J. Sánchez, Academias literarias del Siglo de Oro, Madrid, 1961, p. 91) o F. de Trillo y Figueroa, prólogo a La Neapolisea (Granada, 1651, fol. 24 v). Arzilla escribe, p.ej., F. Cascales, Tablas poéticas (ed. B. Brancaforte, Madrid, 1975, p. 171).

<sup>i)</sup> ) SN: castellana.

<sup>5)</sup> ) *Jerusalén conquistada*, «epopeya trágica» (Madrid, 1609; pero estaba concluida ya en 1606).

<sup>6)</sup> ) La *Fábula de Polifemo y Galatea*, difundida a través de copias manuscritas a partir de 1613, fue impresa por primera vez en las *Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña* (Madrid, 1627).

<sup>7)</sup> ) La *Fábula de Faetón*, compuesta antes de 1617 (cfr. J.M. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, p. 429) fue publicada en las *Obras de Juan de Tarsis, Conde de Villamediana y Correo Mayor de Su Magestad, recogidas por el Licenciado Dionisio Hipólito de los Valles* (Zaragoza, 1629). En esa misma colección se hallan las fábulas de *Apolo y Dafne* y del *Fénix*.

<sup>8)</sup> ) No son diez sino doce, como orgullosamente («de aquel género, nadie escribió tantos») afirma el propio autor en el prólogo a la *Fuente de Aganipe*, Parte I (Madrid, 1646, párr. 47). EG habrá tenido a la vista la Parte II de la *Fuente* (Madrid, 1644), en cuyo principio se halla el catálogo completo: diez en la pag. 1 y dos en la 2 (con toda probabilidad por él olvidados). Se trata de *Daphne i Apolo, Narciso i Eco, Pan i Apolo, Tamyras i las Musas, Gelia i Flaminio, Venus i las Gracias [caminantes], Retrato de Albania, Quinta de Santa Cruz, Tálamo i Túlumo, Coronación de Urbano VIII / Coronación de Felipe [IV] y Patria i Vida*. Acerca de su «gravedad» y «cientificidad», cfr. D. Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, vol. III (Lisboa, 1752), pp. 253-260. No está claro si EG escribe antes o después de la muerte de Faria, acaecida en Madrid, el 2 de junio de 1649.

<sup>9)</sup> ) Por la calidad de su arte (bondad de EG) y, quizá sobre todo, por el carácter de sus poemas: el aquí aludido (sin duda, la *Vida, excelencias y muerte del Patriarca y Esposo de Nuestra Señora San Joseph* (Toledo, 1608) y el *Sagrario de Toledo* (Madrid, 1616).

<sup>10)</sup> ) La I Parte de *La Araucana* fue publicada en Madrid, 1569; la II en Zaragoza, 1578; la III, en Madrid, 1589. La primera ed. completa es de Madrid, 1590.



grave, no conciste la perfección del poema en escribirle bien, aunque sea eso una de las mayores <sup>j)</sup> partes, sino en el asierto de las reglas que se an de seguir. Milagrosamente an escrito estos ingenios, y Garzilaso, por lo terso y claro, no tiene igual, pero, en razón de poema heroico castellano, ninguno llegó al *Machabeo*. Cantó este prodigioso ingenio la acción de un varón heroico en veinte libros, sin que desmayase la pluma desde la primera otava hasta la postrera. Introduce la fábula maravillosamente, los episodios son graves, los versos limpios, profundos y llenos de infinitas ciencias, y, sin alterar la historia, cumple con todos los preceptos, reglas y números que deve tener un poema heroico. Camoes en el espíritu excedió a los antiguos, quanto más a los modernos <sup>11)</sup>; pero Silveyra, como más docto en las ciencias <sup>12)</sup>, aun se negó al comento de la mayor pluma, pues vemos en su admirable poema un espíritu tan elebado en lo heroico que no le dexava, quando le escribía, abajar el buelo aun en la más lírica acción de su héroe. No sólo fue grande Silveyra en su poema, sino en todos sus escritos que saldrán a luz, si el tiempo me diere lugar de recogerlos, que no será justo se pongan en olvido semejantes obras, que cada una dellas es bastante a eternizar a su dueño <sup>13)</sup>; agravio le hiziera en alabarle: el mundo le conoce y en las Academias del cielo de Madrid fue siempre sol entre los demás planetas <sup>14)</sup>. No sé si mi Sansón, con toda su fuerça, se podrá llegar a la sombra de los ingenios que han escrito poemas; si la embidia le cortare los cavellos, no será por soberbia, será por desgraciado y, lo más cierto, porque no tiene méritos para que le respecten, pónganlo a la sombra, al sol o a la luna. El sale al amparo no de los Zoýlos, cínicos ni Momos <sup>k)</sup> (o monos, por mexor dezir), sino al de los sabios y pru-

j) SN: meiores; PM y P: mejores.

k) SN: Zoylos, Cínicos ni Momos; PM: zoilos, cínicos ni momos; P: Zoylos cínicos, ni Momos. *El nombre del detractor de Homero, Platón e Isócrates, personificación del pedante, se pronunciaba en la época como trisílabo, a la griega, con acento sobre la y. Cfr., p.ej., Cervantes, Viaje del Parnaso, II, 148-150. F. Rodríguez Marín, en su ed. crít. del poema (Madrid, 1934), ofrece suficientes testimonios. La puntuación de P reduce indebidamente los miembros de la frase. EG habla, en efecto, de tres tipos de lectores «temibles»: los hiper críticos, los murmuradores o «mordedores» (de algún modo seguidores del desgarrar de los filósofos cínicos) y los que de todo se rien. La fórmula repite otra, pentamembre, ya*

11) «Camoins, lustre de Lusitania, que excedió a muchos en el espíritu», dice Silveira en el prólogo al *Macabeo*.

12) Cfr. nota 5. Más datos ofrece el propio Silveira en el prólogo al *Macabeo*.

13) ¿Cuándo murió Silveira? No es raro hallar escrito que en 1636 o 1637, pero lo cierto es que vivía aún en 1639, fecha de la publicación de *Parténope orante*. J. Caro Baroja anunciaba hace más de cuatro lustros (cfr. *ob. cit.*, p. 98) la publicación de nuevos datos relativos a la última época del poeta. No me consta que hayan aparecido todavía. Y la verdad es que podrían tener cierto interés a la hora de fechar el prólogo de SN, escrito, con toda evidencia, después de la muerte de este maestro de EG.

14) J. Sánchez (*ob. cit.*, p. 45) testimonia su presencia — no el protagonismo que EG quiere atribuirle — en la del Conde de Saldaña.

dentes. Por lo menos, o por lo más, Apolo me dio este genio: si te agradare, lector benévolo, estímale y, de no, quando oyeres leer este poema, fíngete sordo (o ciego, quando lo leyeres), que dessa suerte tú estarás satisfecho y yo pagado.

No todos pueden escribir por un estilo. La naturaleza derramó su providencia tan varia y distintamente que no ay genio que se frise uno con otro. Oracio fue lírico; Percio, mordaz; Juvenal, satírico; Plauto y Terencio, cómicos; Pomponio, trágico; Ennio, épico; el Ariosto, luzidissimo; el Petrarca, afectuoso; el Guarino, florido; el Dante, político; el Cavallero Marino, elegante; el Dubartas<sup>1)</sup>, en *La creación del mundo*, admirable<sup>15)</sup>, pero los dos hermanos Cornelios franceses inimitables, el primero, en lo grande y sublime de los pensamientos<sup>16)</sup> y, el segundo, en lo galante y yocoso de el teatro<sup>17)</sup>; Brébeuf, en su traducción francesa<sup>m)</sup> de la *Pharsalia* de Lucano, se mostró más heroico y realçado que el author latino<sup>18)</sup>; el

*usada por el propio EG en el prólogo de las Academias morales de las musas [= AMM] («y quando los Zoýlos, los Cínicos, los Momos, los Aretinos y los Bernias...»), a su vez literalmente copiada de la dedicatoria de las Novelas ejemplares cervantinas.*

<sup>1)</sup> ) Por Du Bartas.

<sup>m)</sup> ) P: francesca.

<sup>15)</sup> ) *La Sepmaine, ou Création du monde*, de Guillaume de Salluste, sieur du Bartas, fue publicada por primera vez en París, 1578. Hay una trad. esp., muy libre, en octavas, por Juan Dessi (*La divina semana, o siete días de la creación*, Barcelona, 1610) y otra, en prosa, por Josepho de Cáceres (*Los siete días de la semana, sobre la creación del mundo*, Amsterdam, 1612). Ignoro si EG conoció estas versiones y/o *La creación del mundo*, de Alonso de Acevedo (Roma, 1615); lo único seguro es que el tema le interesaba: en las *AMM* (pp. 135-148) había publicado una composición, de 40 octavas, titulada precisamente *A la creación del mundo*.

<sup>16)</sup> ) Pierre Corneille residió en Ruán, donde había nacido en 1606, durante casi toda su vida. Allí estaba, desde luego, entre 1643-1649 (los años de la presencia de EG). No me resulta que haya pruebas de que ambos escritores se conocieran personalmente. La hipótesis, sin embargo, no tiene nada de descabellada. Si las diferencias ideológicas y aun sociales podían separarlos, la misma pequeñez de la ciudad, la común relación con el impresor Maurry, incluso la ostentada atención de Corneille por el teatro español podrían explicar algún tipo de relación con el hombre de negocios que había sido también poeta cómico en Madrid y que en el propio Ruán desarrollaba una intensa actividad literaria. (Como, *mutatis mutandis*, explican que Auger, autor de *La mort de Caton*, tragedia impresa por Maurry en 1648, haya publicado en 1644 unas estancias francesas en alabanza de EG en los preliminares del *Siglo pitagórico*). Corneille se hallaba en 1649 en el cénit de su actividad creadora y de su gloria. En 1648 había aparecido, impresa precisamente por Maurry, la 2ª ed. de sus *Oeuvres*, en dos vols., con 16 tragedias y comedias. En 1652, el clamoroso fiasco de *Pertharite* lo alejará del teatro, al que no habria de volver hasta 1659.

<sup>17)</sup> ) Thomas Corneille, natural de Ruán (1625), donde residía en 1649, era ya autor en esta fecha de *Les engagements du hasard* («comédie imitée de Calderón»), estrenada en 1647 y publicada dos años más tarde, y de *Le feint astrologue* («imitée de l'espagnol»), representada en 1648. (En 1650 estrenaría *Don Bertrand du Cigarral*, «imitée de l'espagnol»; en 1655, *L'amour à la mode*; en 1656, *Le gèolier de soi-même*, «imitée de l'espagnol», y, sobre todo, *Timocrate*, la tragedia que todos los historiadores coinciden en considerar «el mayor éxito teatral del siglo» en Francia).

<sup>18)</sup> ) Georges de Brébeuf era normando, como los Corneille, nacido en Thorigny (¿1617?), pero residente en Ruán, con periodos en París, desde 1641 hasta — por lo menos — 1649. Como los Corneille,

Boscán, especulativo<sup>19)</sup>; Herrera<sup>n)</sup>, oscuro y grave<sup>20)</sup>; Lope de Vega, lírico, fecundo, claro, terso, cómico y sin imitación<sup>21)</sup>; Góngora, culto, pero eminente en las figuras retóricas, en los frasis, en los períodos y en las cadencias maravilloso, pero en lo burlesco y satírico no tubo igual<sup>22)</sup>; los Argensoles<sup>n)</sup>, prudentes<sup>23)</sup>; D. Antonio

<sup>n)</sup> SN y P: Herera.

<sup>n)</sup> La forma - soles me parece una simple errata. No intervengo, sin embargo, teniendo en cuenta la

muy bien pudo conocer a EG o, si se prefiere, ser conocido por EG. *La Pharsale de Lucain, ou les guerres civiles de César et de Pompée, en vers françois* (libro I y II), fue impresa en Ruán, por L. Maury (pero «editada» en París, por A. Sommarive, en 1654). En 1655 salió la obra completa. En principio, esta última fecha, o la antecedente, podría constituir el verdadero *terminus post quem* fue redactado el prólogo al SN. No se debe olvidar, sin embargo, que Brébeuf trabajaba en esta versión desde hacía varios años, quizá desde muy poco después del estreno y la publicación de *La mort de Pompée* (1644), donde el «grand Corneille» traduce o imita «de cien a doscientos versos de Lucano» (cfr. R. Harmand, *Essai sur la vie et les oeuvres de G. de B.*, París, 1897, pp. 154-157). Que EG, en Ruán, en 1649, si no antes, haya podido tener noticia, incluso circunstanciada, de la obra en curso de Brébeuf es algo perfectamente verosímil. Sobre todo si se piensa que uno de los mejores amigos del poeta normando (precisamente el que acabó de decidirlo, con una estratagema, a publicar la traducción) parece ser el mismo De la Coste (es decir, A. da Costa) que escribió en español un soneto en alabanza de EG en los preliminares de *El siglo pitagórico* (1644), otro en los de *La torre de Babilonia* (1649) y una décima en los de *El Triunpho de la virtud y paciencia de Job*, publicado a nombre de Diego Enriquez Basurto (1649). Sobre el personaje, cfr. R. Harmand, *ob. cit.* (pp. 52 y 155-156) y Ch. Amiel, *ed. cit.* (pp. 317-318). Sobre los conocimientos de español y de poesía española de Brébeuf, cfr. R. Harmand, *ob. cit.* (pp. 434-435) y ed. crít. de *Les entretiens solitaires* del poeta normando (París, 1912, pp. xliii-xlix).

<sup>19)</sup> «De Boscán el pensar, no la cadencia», afirma Faria y Sousa (uno de los autores mejor conocidos por EG) en *Pan i Apolo*, oct. 61.

<sup>20)</sup> «H. de H. tuvo más gravedad en el decir que sustancia en el pensar», sentencia Faria y Sousa (*Fuente...*, I, pról., párr. 10).

<sup>21)</sup> Tanto o más que "inimitable", *sin imitación* parece equivaler aquí a "despreocupado por — o escaso en — la imitación de los clásicos", en los términos en que ésta había sido propuesta por numerosos tratadistas de la época. Valga por todos Faria y Sousa (*Fuente...*, I, pról., párr. 12).

<sup>22)</sup> P nota que *culto* está aquí usado «in una accezione leggermente negativa» (p. 205). Desde luego, no es una casualidad que *culto* aparezca tras el *sin imitación* empleado para definir a Lope. EG admira y aun *imita* a Góngora (me limitaré a recordar, entre los numerosos testimonios disponibles, SN, V, 40 D-F: «Asoma el sol entre la llama airada; / *lagrimosas de amor dulces querellas* / dava al incendio...»), pero suele estar en guardia ante el cultismo *como escuela*. Los adocenados secuaces del gran ingenio cordobés son así objeto de sarcásticos comentarios en las *AMM* (dedicatoria a Ana de Austria y pp. 233-236, 329a, 343, etc.), en *El siglo pitagórico* (ed. cit., pp. 174-176) y en *La Torre de Babilonia* (pp. 99, 146, 177, 179, 186, etc.). P. (*ibid.*) señala que Góngora aparece aquí elogiado «piuttosto sorprendentemente agli occhi del lettore moderno, per il suo *penchant* "burlesco y satírico"». En realidad, la predilección de EG es también «de época». Pasadas las polémicas, no fueron pocos los lectores-críticos que pensaron de este modo. Faria y Sousa, p.ej. (*Fuente...*, I, pról., párr. 11) afirma que Góngora «en los versos menores es excelente, i en muchos de los burlescos inimitable». El mismo autor, en *Pan i Apolo*, oct. 61, escribe: «De Góngora admirable es lo jocos». C. de Salazar Mardones identifica en el romance — burlesco — de *Piramo y Tisbe* la obra más característica del cordobés, a la que dedica un exhaustivo comentario: *Ilustración y defensa de la fábula de P. y T.* (Madrid, 1636). No será inútil, en fin, recordar que como Salazar Mardones piensa en nuestros días J.M. de Cossío (cfr. *ob. cit.*, p. 526).

<sup>23)</sup> Faria y Sousa (*Fuente...*, I, pról., párr. 11) hace notar que la publicación de las *Rimas* de Luper-

de Mendoza, cortesano entre las musas <sup>24)</sup>; Manuel de Faría y Sosa, científico y todas sus obras de gran juicio; frey<sup>o)</sup> Luis de León, divino en sus conceptos <sup>25)</sup>; D. Diego de Mendoza, aseado y festivo <sup>26)</sup> y, todos juntos y cada uno de por sí, tubieron y tienen su genio particular, pues vemos que en los versos cortos unos se aventajaron a otros y en los largos quedaron cortos <sup>27)</sup>.

El Parnaso es hydra de muchas cabeças, como son la fábula, lo heroico, la comedia, la tragedia, la chanza, lo yocoso, el momo, lo lírico, lo fúnebre y otras infinitas. Cada uno coje la suya, pero algunos por una dexan mil. También, por mis pecados, fui poeta cómico; llegué a ver la comedia en la mayor altura que se vio jamás. Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron; yo fui el primero, que no soy tan vano que presuma aver adornado una dama tan delicada y melindrosa que con un silbo hecha las entrañas. En mi tiempo (dexando aparte el Adán de la comedia, que fue Lope), ubo luzidísimos poetas. D. Antonio de Mendoza, secretario de Apolo, se llevó el Palacio <sup>28)</sup>; el doctor Juan Pérez de Montalván, entre muchas comedias que escribió, puso en las tablas la *De un castigo dos venganzas*, con que se vengó de sus émulos (notable ingenio fue éste) <sup>29)</sup>; D. Pedro Calderón por las trazas

*posibilidad - remota - de que EG haya querido rendir homenaje con ella a los dos hermanos, verdaderos clásicos en vida.*

o ) Aplicado al Maestro León, ese frey tiene todo el aspecto de ser un portuguesismo. En castellano «es el título que usan los religiosos de las Ordenes Militares, a distinción de los de las otras religiones, que se llaman fra[y]» (Diccionario de Autoridades).

cio y Bartolomé Leonardo de Argensola (Zaragoza, 1632) más bien disminuyó que aumentó la fama de los dos aragoneses. Exactamente igual — recuerda — ocurrió con Góngora y Villamediana. En este caso, la difusión del conjunto rebajó la intensidad de las pocas obras conocidas manuscritas e hizo evidente lo que antes no lo era: la poca variedad, la relativa pobreza temática y de registros.

24 ) Las poesías de don Antonio Hurtado de Mendoza, conocido como «el discreto de Palacio», por su ingenio y su privanza con el rey, no fueron recogidas en volumen hasta 1690, pero circularon profusamente, manuscritas, en vida del autor (¿1586?-1644). Cfr. hoy la ed. de R. Benítez Claros (Madrid, 1947, 3 vols).

25 ) Sus poesías fueron editadas por Quevedo: *Obras propias y traducciones latinas y griegas y italianas, con la paráfrasi de algunos salmos y capítulos de Job* (Madrid, 1631).

26 ) Sus *Obras* poéticas, «recopiladas por Juan Díaz de Hidalgo», fueron impresas en Madrid, 1610.

27 ) El juego de palabras, no precisamente original, está registrado, p.ej., en la «Apología» que M. Fernandes de Vilareal antepuso a las *AMM*: «unos se aventajaron en los versos cortos, que en los largos se quedaron cortos...».

28 ) Mendoza fue secretario de Felipe IV, rey poeta. La alusión a Apolo es, pues, un homenaje tanto al criado como al señor.

29 ) La comedia fue publicada en la *Parte XXIV* (Zaragoza, 1632) y luego inserta en el *Para todos* (Madrid, 1632). De su triunfal estreno se hace eco, p.ej., A. de Mendoza en un romance a Olivares (cfr. *Obras poéticas*, ed. cit. I, 183-186). P recuerda (p. 203, nota 3) que «il rimando è alla polemica tra M. e Villayán, che originò, come si sa, la commedia» y remite, justamente, a V. Dixon, «J.P. de M's *Para todos*» (en *Hispanic Review*, XXXII [1964], pp. 46-48). Por mi cuenta, diré que el propio EG se había refe-

se llevó el teatro<sup>30)</sup>; Villayzán, por lo conceptuoso, los ingenios<sup>31)</sup>; el doctor Godínez<sup>p)</sup>, por las sentencias, los doctos<sup>32)</sup>; Luis Vélez por lo heroico fue eminente<sup>33)</sup>. No olvido D. Francisco de Rojas, ni a D. Pedro Rosete, Gaspar de Avila, D. Antonio de Solís, D. Antonio Cuello<sup>q)</sup> y otros muchos que con acierto grande escribieron comedias<sup>34)</sup>. Las mías fueron veinte y dos<sup>35)</sup>, cuyos títulos pondré aquí para que se conozcan por mías, pues todas ellas o las más que se imprimen en Sevilla les dan los impresores el título que quieren y el dueño que se les antoja<sup>36)</sup>:

p ) Por Godínez. *Otra forma aportuguesada*.

q ) PM: Coello. *Pero la forma «alterada» es frecuentísima en la época*.

rido precisamente al *Para todos* en el prólogo a las *AMM*, donde se lamenta la muerte en 1638 del autor, «eclipsado sol de las musas». Sin guardar, pues, ningún rencor a quien no se había acordado de citarlo en la «Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente», con que Montalbán concluye su libro y donde abundan nombres a decir verdad menos importantes que el propio EG.

<sup>30)</sup> Precisamente «la novedad de las trazas» resulta puesta en evidencia, al lado de otros prestigios del autor, en la «aprobación» de la *Primera parte* de sus comedias (Madrid, 1635), firmada por J. de Valdivielso.

<sup>31)</sup> Cfr. la nota de M.G. Profeti en su ed. del «Índice de los ingenios de Madrid» (en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII [1981], p. 578. Sin olvidar los intencionados versos de A. de Mendoza (en la ed. cit., II, 18-22; pero fueron ya publicados por La Barrera en su *Catálogo*, pp. 291b-292a).

<sup>32)</sup> Cfr. C. Menéndez Onrubia, «Hacia la biografía de un iluminado judío: F.G. (1585-1659)» (en *Segismundo*, XIII [1977], pp. 89-130).

<sup>33)</sup> C. Menéndez Onrubia (art. cit., p. 103) recuerda los versos de Lope en la «Égloga amatoria» (1630): «Compré comedias famosas / de Montalbán y de Mescua; / dióme divinas Godínez, / Luis Vélez escanderbescas».

<sup>34)</sup> Poco o nada puedo decir acerca de estos dramaturgos que de alguna manera *sirva* al lector. Si me parece conveniente, en cambio, hacer notar que cuanto se ha visto en este párrafo constituye, en su conjunto, uno de los indicios más persuasivos de que EG lo escribió, como el resto del prólogo, en 1649. Es decir, en un momento en que las actividades teatrales estaban suspendidas desde hacía tiempo (exactamente, desde 1644), ni cabía imaginar, *al menos desde Francia*, cuándo iban a poder reanudarse. No eran pocos los que creían en su desaparición definitiva o, siquiera, en una drástica reducción de su importancia (cfr., p.ej., N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, 1967, pp. 301-305, 520-521 y 527; sin olvidar J.E. Varey - N.D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650*, London, 1971, pp. 42-43, y ... *1651-1665*, London, 1973, p. 44). La situación era en cambio muy distinta en 1651 y, más aún, en 1656, cuando todo parecía haber vuelto a la normalidad. (*Parecía*. Porque ya nunca más fue como *antes*).

<sup>35)</sup> Escribe EG en el prólogo a las *AMM*: «Si te hallares embaraçado con tanta moralidad, lee las quatro comedias que te presento, pues ya te constará que muchas que escribí pasaron la carrera de los teatros con vitoria». J.A. de los Ríos (*Estudios sobre los judíos en España*, Madrid, 1848, p. 596), I.S. Révah («Un pamphlet...», p. 82), Ch. Amiel (ed. cit., pp. xv y 6) y J.A. Cid (art. cit., p. 282) piensan que todas fueron escritas antes de la huida del autor a Francia. También yo creo que *todo* parece indicarlo — o, si se prefiere, que *nada* se opone a dicha opinión.

<sup>36)</sup> Nótese el carácter «cautelativo» del catálogo que sigue. EG trata de asegurarse contra desaprensivos que despojan de sus obras al legítimo autor (Lope de Vega, por el contrario, en el prólogo a *El peregrino en su patria*, también acompañado de un inventario de las obras escritas hasta 1603 — o, en eds.

*El Cardenal Albornoz* (primera y segunda parte)<sup>37)</sup>; *Engañar para reynar*<sup>38)</sup>; *Diego de Camas*<sup>39)</sup>; *El capitán Chinchilla*<sup>40)</sup>; *Fernán Méndez Pinto* (primera y segunda parte)<sup>41)</sup>; *Zelos no ofenden al sol*<sup>42)</sup>; *El rayo de Palestina*<sup>43)</sup>; *Las*

posteriores, hasta 1617 — se rebela contra quienes le atribuyen lo que no es suyo y, con mucha frecuencia, es de más baja calidad que lo auténtico). Enseguida veremos que EG no se queja por quejarse: en efecto, hay «despojos» documentados *antes* de 1649. (Otros, más numerosos, son de fecha posterior incluso a su muerte, en 1663).

<sup>37)</sup> De estas comedias habla, con cierta amplitud, M. Fernandes de Vilareal en la cit. «Apología» de 1642. La Barrera indica que las dos partes fueron publicadas a nombre de Lope de Vega en la *Parte XXVII* de sus comedias (Barcelona, 1633), pero el ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya (Res. 135) no las contiene. En la Biblioteca Nacional de Madrid [= BNM] existe una *suelta*, s.l. ni a., de la I parte y un ms. (n. 15.152) del s. XVII con la II, sin nombre de autor, atribuida por mano del XIX a Lope.

<sup>38)</sup> Publicada en *Doze comedias, las más famosas que hasta aora han salido* (Lisboa, 1649). Por declaración del autor, se trata de su primer ejercicio dramático. Ha sido atribuida a Calderón en *sueltas* del s. XVIII. En el ms. n. 17.011 de la BNM (al parecer, de finales del XVII) resulta también atribuida al mismo gran poeta madrileño.

<sup>39)</sup> Con el título de *El valiente Diego de Camas* se conserva en el ms. n. 15.076 de la BNM. En el mismo hay una explícita atribución a «Antonio Henríquez Gómez», raspada pero todavía legible. No me consta que se conozcan eds. de la comedia. Al final, el autor promete una segunda parte, que ignoramos si llegó a ser escrita.

<sup>40)</sup> Tengo noticia de un solo testimonio de esta comedia, que, a pesar de haber sido descrito por A. Restori en su catálogo de «La collezione CC. IV.28033 della Biblioteca Palatina Parmense» (en *Studj di Filologia Romanza*, VI [1893], p. 51) no resulta en la *Bibliografía de la Literatura Hispánica [= BLH]* de J. Simón Díaz, vol. IX. Se trata de un ms. atribuido a F. de Rojas.

<sup>41)</sup> Existe una *suelta* de cada una de las dos partes, ambas atribuidas a Lope de Vega, s.l. ni a. (pero, a mi parecer, Sevilla, s. XVII). El ms. de la BNM (n. 17.055) a nombre de EG, con el título de *F.M.P. en (la) China* (correspondiente a la Parte I), resulta ser obra de dos manos: la primera jornada es del XVII; el resto parece más tardío. Las dos partes fueron reimprimadas en la 2<sup>a</sup> ed. de *La torre de Babilonia* (Madrid, 1670). M. Fernandes de Vilareal habla de ellas en la cit. «Apología» como si hubieran sido estrenadas en Madrid cuando EG aún residía en aquella corte. No obstante lo cual, C.H. Rose (en la ed. publicada en colaboración con L. Cohen y F.M. Rogers, Cambridge, Mss., 1974, p. 54) las considera posteriores a 1640. A mi parecer, sin fundamento. La *Peregrinaçam* de Mendes Pinto estaba a disposición de EG en castellano desde 1620; no hay manera de relacionar lo aquí escrito por EG con las rebeliones de Cataluña y Portugal sin forzar el texto o, peor, sin ignorar adrede ciertas cosas en él registradas. En realidad, EG no sólo critica aquí los «alzamientos» contra el poder central sino que exalta de manera «innecesaria» las buenas costumbres, las universidades, la administración (¡que ya es decir!) de la España de la época, insistiendo una y otra vez en la condición de español-portugués del protagonista. ¿Ironías — o sarcasmos — de 1641? No lo creo. En todo caso, la carga de la prueba correspondía a C.H. Rose. Quien, preocupada por otras «evidencias internas», no presta a éstas la atención debida.

<sup>42)</sup> Publicada por primera vez en la *Flor de las mejores comedias* (Madrid, 1652) y luego en las *Doze comedias de las más grandes que hasta agora han salido* (Lisboa, 1653). En algunas eds. del s. XVIII resulta atribuida a Calderón.

<sup>43)</sup> Perdida.

soberbias<sup>r)</sup> de Membrot<sup>s 44)</sup>; *A lo que obligan los zelos*<sup>45)</sup>; *Lo que passa en media noche*<sup>46)</sup>; *El Cavallero de Gracia*<sup>47)</sup>; *La prudente Abigail*<sup>48)</sup>; *A lo que obliga el honor*<sup>49)</sup>; *Contra el amor no ay engaños*<sup>50)</sup>; *Amor con vista y cordura*<sup>51)</sup>; *La fuerza del heredero*<sup>52)</sup>; *La Casa de Austria en España*<sup>53)</sup>; *El sol parado*<sup>54)</sup> y *El trono de Salomón*<sup>u)</sup> (primera y segunda parte)<sup>55)</sup>. Estas fueron hijas de mi ingenio

r) Ms. y eds. traen, unánimes, La soberbia...

s) PM: Membrot. Si se trata de una enmienda, es del todo injustificada, puesto que, frente a los Membrot registrados en uno de los ms. de la comedia en cuestión (cfr. nota 44) prevalecen los mucho más numerosos Membrot presentes en casi todas las obras de EG, incluyendo desde luego SN (VI, «argumento», A; VII, 39 D; VIII, 8 E; X, 26 A). Si, en cambio, PM no ha hecho más que trasladar un Membrot impreso en el ejemplar por él usado (pero, por desgracia, no indica cuál ha sido) podríamos hallarnos ante un indicio de que existen al menos dos tiradas del prólogo -y quién sabe si también del poema. El hecho no tendría ya nada de sorprendente (cfr. notas 61 y 62). Pero para llegar a una conclusión persuasiva haría falta examinar un número muy elevado de ejemplares.

t) PM y P: Abigail. Se trata de un cuadrilabo agudo: «A recibir sale / al fuerte David / la hermosa zagala, / bella Abigail» (AMM, p. 206b); «y aquí la divina historia / de la bella Abigail...» (p. 226b).

u) SN y P: Salamón. Pero en toda la obra de EG, incluido el propio SN (VII, 45 y 46 y párrafo 3 del prólogo), ocurre siempre Salomón.

44) El ms. de la Biblioteca de lord Holland tiene una nota final: «Presentada en el teatro del Prado, por F. Martínez de Mora, 5 de agosto del 1635». En dicho ms., la comedia resulta atribuida a Lope de Vega. El nombre del verdadero autor aparece en el ms. n. 16.850 de la BNM y en eds. del s. XVIII.

45) Se conserva un ms. de la BNM (n. 16.827), de fecha incierta aunque del s. XVII. Atribuida a «Fernando de Zárate», fue publicada en la *Parte XXV* (Madrid, 1666). Las eds. del XVIII carecen de nombre de autor o están atribuidas a Zárate. P recuerda que ha sido también atribuida a Montalbán en una *suelta*, s.l. ni a. que «sembra antica a giudicare dalle caratteristiche tipografiche» (cfr. *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, 1976, pp. 389-391).

46) Perdida.

47) Perdida. La homónima comedia de Tirso de Molina (o de quien fuere, pues en realidad fue atribuida por primera vez a Fray Gabriel Téllez en la *Parte XXXI*, Madrid, 1669) no puede ser de EG, como sugiere E. Cotarelo en su ed. del teatro del mercedario (vol. II, Madrid, 1907, p. xi a). La métrica, antes que cualquier otro argumento, lo excluye terminantemente.

48) Inserta en las *AMM* (pp. 181-226). Fue atribuida a Calderón (cfr. el ms. 16.281 de la BNM, ya del s. XVIII).

49) Inserta en las *AMM* (pp. 75-114). Aparece luego en la *Parte X* (Madrid, 1658), atribuida a Diego Enríquez, nombre del padre de EG (como quieren La Barrera y Salvá), o quizá a Diego Enríquez [Basurto], hijo de Antonio.

50) Inserta en las *AMM* (pp. 275-322).

51) Inserta en las *AMM* (pp. 425-478).

52) Perdida.

53) Perdida.

54) Perdida. La homónima de Lope de Vega, publicada por primera vez en la *Parte XVII* de las comedias del «Fénix» (Madrid, 1621), se basa en cierto prodigio acontecido en tiempos de Fernando III.

55) Perdidas. J.A. Cid informa acerca del envío de las mismas (o de una de ellas) de Francia a Venecia, en 1649 (art. cit., pp. 273-274) y hasta ofrece una posible pista para dar con ella (s) (pp. 289-290).

y de breve se darán a la imprenta en dos volúmenes <sup>v 56)</sup>.

Los libros que he sacado a luz, porque lo digamos todo, son: las *Academias*

v ) *PM y P*: volúmenes. *La forma registrada en SN constituye otro probable portuguesismo, más que galicismo.*

<sup>56)</sup> La prometida ed. de las «veintidós» comedias hasta entonces escritas por EG no llegó a realizarse, con lo que el presente inventario se convirtió en la única prueba de la autenticidad de varias de ellas. Por supuesto, EG muy bien pudo escribir otras, después de su regreso a España, sobre todo a partir de 1651 (cuando la reapertura de los teatros volvía a crear una demanda entre los «autores» o jefes de compañía) y hasta firmarlas con su propio nombre (nada sabemos del momento en que empieza a usar el pseudónimo - máscara «Fernando de Zárate»). Éste parece ser el caso de *No hay contra el honor poder*, publicada como de EG en la *Segunda parte de las comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1652) y pacíficamente poseída por el mismo hasta el momento. ¿Es de veras suya? P ignora — o prefiere no plantear — el problema. C.H. Rose («Las comedias políticas de EG», en *Nuevo Hispanismo*, 2 [1982], pp. 45-55) la considera auténtica, aunque no se detiene a superar con buenos argumentos las objeciones, siquiera teóricas, que se le podrían hacer. Tras un minucioso cotejo (ideológico, estilístico, métrico) con el resto de la producción dramática de EG, yo tampoco tengo la menor duda de que efectivamente lo es. Y no de las menos interesantes, en su complacida reinención (*ucrónica*) de la figura de un rey que las historias generales de España disponibles en la época exaltan como culto pero critican con dureza como gobernante. Se trata, claro está, de Alfonso X de Castilla, Emperador — electo — de Alemania, que EG hace triunfar en Sevilla de las intrigas de su hijo, explícitamente llamado Sancho «el Bravo», gracias — entre otras cosas — a la lealtad de un don Rodrigo de Lara, soldado y consejero no «histórico» pero sí «verosímil». (Sorprende, pues, que C.H. Rose — art. cit., pp. 51 y 52 — se esfuerce en convencerlos de que EG ilustra «un episodio de la vida del Cid», donde actúan Alfonso VI — «quien fue "emperador" de España pero no de Alemania» — y su hijo, llamado «acrológicamente, Sancho»...).

EG. (víctima, ya antes de 1649, del despojo de algunas de sus obras teatrales) se vio, más tarde, agraciado con cuatro escritas por poetas bien identificados, en más de un caso mucho mayores que él mismo:

*La hija del aire*, de Calderón de la Barca, fue publicada (sin indicación de que se trata de la II Parte de la tragedia) a nombre de EG en la *Parte XLII de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, 1650). Representada en Palacio el 16 de noviembre de 1653 (la primera parte lo había sido el día 13: cfr. N.D. Shergold-J. E. Varey, «Some early Calderón's dates», en *Bulletin of Hispanic Studies* [= *BHS*], XXXVIII [1961], pp. 278-279), fue vuelta a editar en la *Parte III* (Madrid, 1664) de las comedias de don Pedro, quien nunca dijo una sola palabra que pudiera poner en duda la paternidad de ésta. A pesar de lo cual, C.H. Rose ha defendido en varias ocasiones, a partir de 1976, la legitimidad de la atribución de la misma a EG (cfr. «Wro wrote...», pp. 797-822; «¿Quién escribió la s.p. de *La H. del A.*?, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre C. y el Teatro del Siglo de Oro* [1981], Madrid, 1983: I, 603-615, y «Again on the Authorship of the S.p. of *La H. del A.*», en *BHS*, LX [1983], pp. 247-248). Contra la opinión de Rose se ha expresado S.H. Lippman («The duality and delusion of Calderón's *Semiramis*», en *BHS*, LIX [1982], p. 57, nota 12), mostrando que ciertos versos de la II parte imponen, por sí solos, la precedencia de la I, cuya autenticidad (calderoniana) nadie ha puesto jamás en duda. La objeción, a primera vista aniquiladora, de P (p. 205), según la cual la comedia «già circolava in questa dubbia attribuzione quando [EG] stese il suo Prologo» tiene mucho menos — o ningún — valor para quien cree que el mismo fue redactado en 1649. En fin, D. Cruickshank («The s.p. of *La H. del A.*», en *BHS*, LXI [1984], pp. 286-294) insiste en el argumento de Lippman, lo conforta con otros y acaba proponiendo como fecha de redacción de las dos partes el período comprendido entre 1635-1644.

*Los vandos de Ravena*, de Juan Bautista Matos Fragoso, fue publicada por primera vez en una *suelta* (Madrid, 1641) y atribuida a EG en otra *suelta* del s. XVIII.

*La Jerusalén libertada* se conoce en copias manuscritas del s. XVII en la BNM (con el título de *La J.*



*morales*<sup>57)</sup>; *La culpa del primero*<sup>w)</sup> *peregrino*<sup>58)</sup>; *El siglo pitagórico*<sup>59)</sup>; la *Política angélica* (primera<sup>60)</sup> y segunda parte)<sup>61)</sup>; *Luis dado de Dios*<sup>62)</sup>; *La torre de Babilonia*<sup>63)</sup> y este poema de *Sansón*. Hazen nueve volúmenes<sup>x)</sup> en prosa y verso, todos escritos desde el año de quarenta al de quarenta y nueve: a libro por año u a año por libro, acomódalos como quisieres<sup>64)</sup>. Prometo a mis amigos y aficionados, dán-

w ) SN, PM y P: primer. *La forma sin apocopar, presente en el título, complacidamente endecasilábico, de la ed. princeps vuelve a presentarse en numerosos lugares del poema (cfr. pp. 2, 6, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 25, 27, 29...).* Dicha forma, registrada en otras obras del propio EG (rec. la conclusión de *La soberbia de Nembrot* y primero rey del mundo: «*Y aquí / se da fin, Senado heroico, / al Primero rey del mundo, / prodigio de los dos polos*»), lo está también en escritores de la época. F. Cascales, p. ej., habla en las *Cartas filológicas* (ed. de J. García Soriano, Madrid, 1930) de «el primero inventor de los coches» (II, 140) y de un «primero tomo» (III, 78). En la misma obra aparece «el tercero día» (II, 189) y «el tercero lugar» (III, 51).

x ) PM y P: volúmenes.

*restaurada y gran sepulcro de Cristo* y el nombre del Dr. Agustín Collado del Hierro) y en la Palatina de Parma (con el título de *La J. conquistada*, sin nombre de autor) y en una ed. sevillana del s. XVIII, a nombre de EG. Pero numerosos indicios (de que trato en un trabajo de próxima publicación) desautorizan la atribución a nuestro poeta.

*El servir con mala estrella*, de Lope de Vega (*Parte VI* de las comedias del «Fénix», Madrid, 1615) fue atribuida a EG en una *suelta* sevillana del s. XVIII.

57 ) ...*de las musas* «En Bordeaux, por el señor Pedro de la Court», 1642. En el prólogo, EG declara que el libro ha sido compuesto a los 40 años de su edad: es decir, en 1640.

58 ) «En Roán, en la imprenta de Laurens Maurry», 1644.

59 ) ...*y Vida de don Gregorio Guadaña*. «En Roán, en la imprenta de Laurens Maurry», 1644.

60 ) *Primera parte, dividida en 5 diálogos*, Roán, L. Maurry, 1647. De ella se conocen sólo tres ejemplares, todos en Lisboa (cfr. I.S. Révah, «Un pamphlet...» pp. 89-98).

61 ) *Política angélica sobre el gobierno que se deve tener con los reduzidos a la Fe Católica y con los que se apartaron della*. *Diálogo 3. y 4.*, Roán, L. Maurry, 1647. I.S. Révah («Un pamphlet...», p. 100) indica que en el único ejemplar conocido de la misma (presente en la Biblioteca Mazarino, de París) hay un aviso *Al lector*, que — retraducido del francés — dice: «Estos dos diálogos, en virtud de justas consideraciones, han sido estampados aparte y sacados de mi *Política*; así se explica que comiencen por la página 74; no se trata de un error, sino de una obligación, impuesta a quien la ha ejecutado». Esta «segunda parte», mucho más audaz que la «Primera», ha sido editada por Révah (art. cit., pp. 115-168), antecedida por notables consideraciones sobre su valor y alcance (pp. 101-114).

62 ) ...*a Luis y Ana, Samuel dado de Dios a Elcana y Ana*, París, René Baudry, 1645. L. Reis Torgal («A literatura "marrânica" e as edições duplas de A.H.G. (1600-1663)», en *Biblos*, LV [1979], pp. 197-211) y C.H. Rose («Dos versiones de un texto de A.E.G.: un caso de autocensura», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX [1981], pp. 534-545) han estudiado la «doble lección» de cinco páginas del texto, semejante (por móviles, si no por método) a la «doble» *Política angélica*.

63 ) *Primera parte*. «Roán, en la imprenta de Laurens Maurry», 1649.

64 ) Los vols. cit. son, en realidad, sólo *siete*, u *ocho*, si se cuenta dos veces la *Política angélica* (cosa legítima, por los motivos recordados más arriba). Ni cabe pensar que EG se esté refiriendo a los *dos* vols. de comedias, pues él mismo los considera un proyecto, aunque de realización inminente. Es probable que haya habido una intervención — muy poco hábil, por cierto — en este pasaje. ¿De EG, antes de abandonar Ruán? ¿De otra persona, quizás años después, en el momento de la efectiva publicación de *SN*? No lo

dome Dios vida, la segunda parte de *La torre de Babilonia; Amán y Mardoqueo; El caballero del milagro; Josué*, poema heroico, y los *Triumphos inmortales*, en rimas, y éste será el que más presto daré a la estampa<sup>65</sup>. Mucho prometo para tan pocas fuerças, pero no puedo dexar de escribir, ni mis émulos de censurar.

sé. Importa recordar, sin embargo, que EG había publicado en 1641, anónimo, en París (y luego en Lisboa), el *Triumpho lusitano*, poema dedicado a exaltar el «Recibimiento que mandó hazer Su Magestad el Christianissimo Rei de Francia Luis XIII a los Embaxadores extraordinarios que S.M. el Serenissimo Rey D. Yuan el 4. de Portugal le embió el año de 1641». (Hay ejemplares en las Bibliotecas Nacionales de París y Lisboa, más una reedición en las pp. 217-250 de la *Relação da Embaixada a França em 1641*, por João Franco Barreto, «reimpresa com notícias e documentos elucidativos por Carlos Roma du Bocage e Edgar Prestage», Coimbra, 1918). Se trata de un título de lealtad a Francia y a la restaurada monarquía portuguesa, que no habría hecho mal papel en la bibliografía de un EG residente en Ruán, pero que podía resultar *muy* peligroso (más que la propia *Política angélica*) para un EG a punto de volver a su patria o ya instalado en ella. En principio, nada se opone, pues, a que la obra extrapolada de la lista sea precisamente este *Triumpho*, al menos mientras no se encuentre una mejor explicación para una cuenta «que no sale».

Al lado de las obras efectivamente impresas por EG entre 1641 y 1649 conviene poner otras, destinadas a circular manuscritas, a causa de su exaltada militancia hebraica, que las hacía arriesgadas en la misma Francia, durante el gobierno de Richelieu — y mucho más después de la desaparición del gran ministro de Luis XIII. Resumiendo un art. de I.S. Révah, (que no he podido leer), J.A. Cid (art. cit., p. 279) dice que muchas de esas obras se han perdido, aunque de algunas queda noticia a través de las denuncias. Se sabe, así, que EG escribió una sátira contra los malsines, diversas «comedias a lo judaico», el poema bíblico *A Israel sobre Túbal*, «donde se anunciaba la venida del Mesías y su dominio en España», y una *Respuesta en cartas de disputa*, «en contra del Santo Oficio. Si se ha conservado un extenso romance sobre el suplicio de don Lope de Vera, quemado en 1644». Añadiré, por mi cuenta, que al *Poema de Túbal* alude M. Fernandes de Vilareal en la cit. «Apología»; que el importantísimo *Romance al divin mártir, Judá creyente*, ya edit. por C. Roth, ha vuelto a serlo, con una buena introducción, por T. Oelman (*Journal of Jewish Studies*, XXVI [1975], pp. 113-131) y, por fin, que M.P.O.M. Kerkhov ha publicado un texto hasta ahora desconocido de esta vertiente militante de EG: «La Ynquisición de Luzifer y visita de todos los diablos» (*Sefarad*, XXXVIII [1978], pp. 319-331).

<sup>65</sup> Ni la segunda parte de *La torre de Babilonia*, ni *Amán y Mardoqueo* (¿reelaboración de la comedia de Godínez?), ni *El cavallero del milagro* (¿otra comedia, tal vez relacionable con la homónima de Lope? ¿Comedia, en cambio, bíblica? Pero podría tratarse de la primera parte del título siguiente: al fin y al cabo, el sucesor de Moisés va ligado a un prodigio, a un «milagro», tal vez ya tratado dramáticamente por el propio EG en *El sol parado*), ni el *Josué*, «poema heroico», llegaron a ver la luz. ¿Y los *Triumphos inmortales*, «en rimas», el libro «que más pronto daré a la estampa»? Para mí no cabe la menor duda de que sí fue publicado, y de veras bien pronto, aunque quizá tan sólo parcialmente. Dicho sin rodeos: *El triumpho de la virtud y paciencia de Job* (Ruan, L. Maurry, 1649), aparecido a nombre de Diego Enriquez Basurto, es en realidad obra de su padre, el mismísimo EG. A la cuestión he dedicado un minucioso estudio, que espero publicar dentro de poco. Su conclusión, adelantada en estas líneas, no creo que pueda sorprender demasiado al especialista de EG, ni siquiera al simple lector de *AMM* y de *La culpa del primo peregrino* que se dé el gusto de leer también el *Triumpho* en cuestión. Pero ¿por qué no fue publicado este libro con el nombre de su verdadero autor? ¿Se trató de un acto de generosidad del padre hacia el hijo? ¿No habrá que pensar, más bien, en una verdadera «apropiación» por parte de Diego, personaje, según parece, poco recomendable (cfr. Ch. Amiel, ed. cit., pp. 314-316), de obra impresa escasisima, por no decir nula (cfr. J. Simón Díaz, *BLH*, IX, núms. 4498-4501)? Hoy por hoy, no dispongo de argumentos que me decidan, sin reservas, hacia esta o aquella solución. Tengo, sin embargo, buenos motivos para esperar encontrarlos, y pronto.

Si Sansón no estubiere adornado de tanta ciencia como deve llevar un poema, paciencia y bolver a nacer, que, si mis padres en los primeros años me negaron el estudio, no trabajé poco en mi jubertud <sup>y)</sup> sobre las noticias más importantes de las ciencias y en el natural no devo poco a la naturaleza. No me culpes de sobervio, que no lo he sido, ni lo soy, ni lo seré. Si entro en *La torre de Babilonia* es para sacar documentos de confusión; si deseas verme philósopho moral, lee mis *Academias*; si político, la *Política angélica*; si theólogo, mi *Peregrino* <sup>66)</sup>; si estadista, *Luis dado de Dios*; si poeta, este poema; si cómico, mis comedias y si burlas y veras, *El siglo pitagórico*, que por el capricho a sido amado de los que le han leýdo sin pasión o con ella <sup>67)</sup>.

Sólo Dios y los libros sacros son perfectos; las demás perfecciones se rozan con la materia y, aunque el espíritu es un sol luzidíssimo, en quanto andubiere por los paralelos humanos no le an de faltar nubes que le obscurescan los resplandores que sacó de la divinidad. La confiança de algunos ingenios gigantes los haze enanos: todo lo censuran, pareciéndoles que califican su juicio con dizir mal. Lo cierto es que a pocos les parecen bien los hijos agenos. No me acuerdo aver leýdo libro malo; uno mejor que otro, sí. Que <sup>z)</sup> aunque los versos no admitan medio, con todo, quando los veo con arte, aunque no sea totalmente poeta quien los compuso, no dexa de merecer aplauso, pues que venció con la agudesa del arte lo bronco de la naturaleza y allý, puesto que no se vea lo más sublime, veráse sin duda exemplos y conceptos bastanteamente tolerables. Lo que se deve condenar es la vanidad, pues ay poetas que no confessarán ser en <sup>z1)</sup> sus versos inferiores a otros aunque supieran perder la vida, siendo la mayor ignorancia no conocerse. Yo conocí en Madrid un author que escribió algunas comedias, pero ninguna salió buena a las tablas y, con ser la experiencia su mayor desengaño, nunca le pudimos hazer confessar que sus comedias eran ma-

y ) SN: Jubertud.

z ) SN y P: Oy; PM: Hoy.

z1 ) SN: seren; PM: fueren. *La enmienda no hace sentido. Si no se trata - y es lo más probable - de la simple fusión, por descuido, de dos términos, el seren de la ed. princeps podría constituir otro indicio (tras los registrados en las notas o, p, v y x) de que la lengua del operario de Maurry que compuso tipográficamente el prólogo de EG era la portuguesa, no la francesa. El ser en del ms. habría sido interpretado por él como uno de esos «infinitivos personales» tan característicos del portugués, pero desconocidos por el castellano. Nada de sorprendente tiene, por otra parte, que Maurry se sirviera, para la impresión de libros en lenguas ibéricas, de un miembro de la «nación portuguesa», numerosa e importante en el Ruán de la primera mitad del s. XVII (cfr. C. H. Rose, «Portuguese Diplomacy...»).*

<sup>66)</sup> Se trata de un «poema moral» dividido en varias «vistas», inserto en *AMM* (pp. 243-257 y 346-351).

<sup>67)</sup> No es la primera vez que EG hace una complacida reseña de sus actividades de polígrafo. Con menos obra escrita, ya daba un parecido resumen en el prólogo a *AMM*.

las. Y una noche, estando en cierta academia los mejores ingenios de la Corte, Luis Vélez fue acomodando los que allí estaban a los doze apóstoles y, quando habló deste sugeto, dixo: «El señor M. es el San Thomás de los poetas, que hasta que meta los dedos en los silbos que sus comedias atraen no quiere confessar que sean malas». Y él respondió: «Vmd., señor Luis Vélez, se engaña; ni aun San Thomás pienso ser en esta materia, porque el santo confessó, y yo no: porque mis versos son los mejores que se escriben en el mundo». No podré entrar en el número destes sugetos, porque siempre me precié de obedecer a mis mayores <sup>22)</sup>, y aun a mis inferiores, si ay alguno. Todos siembran en el Parnasso; dexémoslos coger el fruto, que llubia ay para todo. No culpemos el Pegaso, pues es un cavallo tan manso que nunca derrivó nadie de sobre sí. Sansón sale en él al theatro del mundo; si entrare en Templo de la Vanidad, será para derriballe, porque no la tiene. Vale.

Antonio Henríquez Gómez

## EL IMPRESSOR AL QUE LEYERE

Di principio a la estampa deste poema en el año 1649 y la fuy prosiguiendo hasta el canto décimo tercio, en cuyo tiempo lo suspendí, por faltarme el último. En fin llegó a mi poder y, vencido de ruegos de muchas personas aficionadas a la poesía española, me determiné a acabarle de imprimir y exponerlo en público <sup>1)</sup>, aun-

<sup>22)</sup> SN: majores.

<sup>1)</sup> En las *Bibliotecas* o *Catálogos* de Barbosa Machado (vol. III, 1752), La Barrera (1860), Salvá (1873), Kayserling (1890) y Serís (1969) hay suficientes indicios de que sus autores conocieron y, en algún caso, hasta aprovecharon los datos contenidos en el prólogo al *SN*, pero no la advertencia de Maurry. En la *BLH*, de Simón Díaz (IX, núm. 4561) si queda constancia de la misma. (Lástima que este hecho positivo resulte deslucido por la presencia, en un vol. publicado en 1971, de la vieja biografía de EG - p. 567b - y, lo que es peor, por la indebida atribución a éste de tres obras de M. Fernandes de Vilareal — núms. 4555 a 4557 —, quien no es «un pseudónimo» de nuestro autor, sino un amigo suyo, notable escritor político, destinado a morir quemado en Lisboa, en 1652: cfr. I.S. Révah, «M.F.V., adversaire et victime de l'Inquisition portugaise», en *Ibérica*, 1959, pp. 33-54 y 181-207, y C.H. Rose, «Portuguese Diplomacy...», pp. 534-538). Aun más sorprendente resulta el silencio de los pocos historiadores de la literatura y/o críticos que han escrito acerca del poema, desde J.A. de los Ríos (*ob. cit.*, pp. 573-575 y 581-587) y G. Ticknor (*Hist. de la Lit. Esp.*, trad. cast., ed. de Buenos Aires, 1948: II, 535 y 543) a M. Menéndez Pelayo (*Hist. de los Heterodoxos esp.*, lib. V, cap. II, secc. 4) y F. Pierce (*ob. cit.*, pp. 44, 179, 259-260, 315-316 y 357). I.S. Révah («Un pamphlet...», p. 99) tiene ya en cuenta la fecha de entrega del original y la de la efectiva publicación de la obra. Lo mismo hacen C.H. Rose (ed. de *Fernán Méndez Pinto*, pp. 71-72, y «Who wrote...», p. 803). Según J.A. Cid (art. cit. p. 282) «Maurry da entender discretamente que ese canto [último de *SN*] le llegó al fin desde fuera, con lo que pudo rematar, siete años después, la impresión del libro». Más adelante — p. 292 — insiste en que la «única explicación verosímil» es que el canto fuera escrito en España y remitido por «Zárate desde Sevilla a Rouen en 1656». Pero, como se verá, hay otras.

que le falta la epístola dedicatoria; sobre lo que no puedo decir otra cosa sino que el autor dedicava este libro a un Príncipe tan grande en el nacimiento y en el valor como en la desdicha que tiene de verse en desgracia de su Rey <sup>2)</sup>. Espero que todos los curiosos me agradescan la voluntad con la qual le ofresco este medio para divertirse agradablemente en la lectura desta obra y que me perdonarán las faltas de impresión que se hallarán esparcidas por algunos lugares deste libro <sup>3)</sup>.

Laurenso Maurry

<sup>2)</sup> Según C.H. Rose («Who wrote...», p. 803), *SN* no vio la luz mucho antes porque «the author's dedication was missing. Despite the fact that E.G. never relayed from Spain this promised dedication (...), after a hiatus of several years Maurry decided to go forward with the publication». Yo creo que Maurry hace aquí referencia a una dedicatoria *efectivamente escrita* por EG, aunque no haya sido estampada en 1656. Lo más probable es que EG la haya entregado al impresor en 1649, *junto con el prólogo y, por supuesto, el original de todo el poema*. Me cuesta, en efecto, creer que el último canto o libro de *SN* haya llegado a Ruán, años más tarde, desde Sevilla. Su «falta» debe de haber sido sólo aparente. En esto consistiría la única — pequeña — mentira de Maurry, quien así trata de excusar un retraso debido a otros motivos. El nombre del príncipe a quien *SN* iba originariamente dirigido resulta en realidad oculto y revelado al mismo tiempo. J.A. Cid (art. cit., p. 290) alude a la posibilidad de que se trate de Condé o de otro de los nobles implicados en la Fronda. Pienso que muy bien podría tratarse precisamente de Condé. En 1649, dirigerle una obra, hablar de él en tono encomiástico (como, por otra parte, hace el propio EG en la dedicatoria al Marqués de Rochefort de la I Parte de *La torre de Babilonia*, donde las alusiones al «primer príncipe de la sangre» son todavía más claras) aún podía ser «útil», a más de noblemente audaz. Lo que ocurre es que, en enero de 1650, Condé y otros nobles fueron arrestados por orden de la Reina Madre, Ana de Austria, y en prisión estuvieron hasta febrero de 1651. En este período, dedicarle abiertamente un libro podía resultar menos que conveniente (¿o imposible?), incluso en Normandía, donde su facción era muy fuerte. Con el paso de los meses, la situación, en vez de mejorar, empeora. Condé, en efecto, se pone al servicio del enemigo de su rey y, al mando de fuerzas españolas, penetra en Francia por el Norte y llega a sitiar París (septiembre de 1651). Hasta 1656 (y aún más adelante) sigue estando a sueldo de Felipe IV de España. EG, por su parte, había huido de Ruán a finales de 1649, tal vez a comienzos de 1650, tras la bancarrota de su empresa comercial y quién sabe por cuántos otros buenos motivos. Maurry, que durante tanto tiempo habrá esperado en una tranquila solución de este y otros problemas, se decidiría entonces a recuperar, con la venta, algo de lo invertido en la impresión de *SN* y, por fin, lo publica con la presente hábil «advertencia».

No me consta que ningún estudioso haya echado de menos en *SN* los títulos con que EG adornaba su nombre en las portadas de los libros que fue publicando a partir de 1645: «Cavallero de la Orden de su Magestad Christianíssima, del Abito de San Miguel» (en la portada de *La torre de Babilonia*, de 1649, había añadido «su consejero y mayordomo ordinario»). Aun en el caso de que dichos títulos fueran «abusivos» (así piensan, p.ej., M. Gendreau Messaloux y C.H. Rose en «A.E.G. et M.F. de Vilareal: deux destins parallèles, une vision politique commune», en *REJ*, CXXXVI [1977], pp. 370-371; pero dejan sin explicar cómo pudo atreverse a emplearlos al frente de *Luis dado de Dios*, dirigido a Luis XIV, y en *La torre de Babilonia*, que lo fue al cit. Marqués de Rochefort, el mismo que — según EG — le concediera el tal «Abito de San Miguel»), el simple hecho de su abolición en 1656 indica que, en los últimos siete años, las cosas han cambiado radicalmente.

<sup>3)</sup> Sobre la baja calidad tipográfica de los libros españoles y portugueses publicados por un impresor ilustre, como sin duda lo fue Maurry, cfr. Ch. Amiel, ed. cit., p. 313.

RENATO SAVIANE

«MIT LANGEN FLÜGELN AN DEN SCHÜLTERN»  
MORTE E TRASFIGURAZIONE IN KLEIST

Kleist ha scritto due importanti, anche se brevissime, operette teoriche: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* e *Über das Marionettentheater*. Mi sono servito di quest'ultima per interpretare il dramma *Prinz Friedrich von Homburg*, della prima per un piccolo esperimento: ho voluto iniziare l'articolo senza un piano preciso, senza sapere a quali risultati sarebbe approdato, lasciandomi guidare dall'idea kleistiana che i pensieri si possono sviluppare scrivendo o parlando «auf gutes Glück». Mirabeau ha fatto — secondo Kleist — scoppiare la rivoluzione inventando una risposta esplosiva al re di Francia; nel campo della critica letteraria tali sconvolgimenti sono fortunatamente esclusi, è anzi difficilissimo attingere — malgrado la casualità della scrittura — ad una qualche originalità, visto che alcuni punti dell'articolo si avvicinano alle tesi di due lavori che qui cito e raccomando: Wolfgang Nehring, *Kleists Prinz von Homburg. Die Marionette auf dem Weg zum Gott* (1971); Karl Heinz Bohrer, *Kleists Selbstmord* (1978), ripubblicati nella silloge di Walter Müller-Seidel, *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze 1966-1978*, Darmstadt 1981.

Dopo molte peripezie e accadimenti straordinari il racconto *Michael Kohlhaas* volge al termine con la condanna del protagonista, condanna però «an dessen Vollstreckung [...] niemand glaubte» (IV, 84)<sup>1)</sup>. Si può dunque ipotizzare che la conclusione della vicenda sarebbe potuta essere diversa, culminare magari nella concessione della grazia, da parte del principe o dell'imperatore, al mercante di cavalli. In realtà le colpe di Kohlhaas derivano tutte da un atto di sopraffazione ai suoi danni e possono venire in ultima istanza attribuite allo Junker Wenzel von Tronka, il quale se la cava invece a buon mercato, con un paio d'anni di prigionia. Certo la giustizia di questo mondo non può condannare a morte chi ha solamente sequestrato due cavalli. Solo una giustizia misteriosa e imperscrutabile può raggiungere il principe di Sassonia che per il codice penale non sarebbe probabilmente affatto perseguibile.

La condanna di Kohlhaas non viene cassata; per la sua ribellione deve lasciare la testa sul patibolo e con tale sacrificio contribuire alla ricostituzione di un ordine, pubblico, legale, sociale, che era stato violato. La soluzione imposta dal principe di Brandeburgo (soddisfazione delle richieste "private" di Kohlhaas riguardo i cavalli e il danno fisico riportato dal servo Herse da un lato, dall'altro espiazione per il danno pubblico causato dalle scorrerie di Kohlhaas) non è altro che ripresa della richiesta di Christiern von Meißen, l'unico a ragionare in termini corretti e non nepotistici nella seduta di gabinetto in cui viene decisa la concessione dell'amnistia a Kohlhaas.

Malgrado la profonda corruzione dell'aristocrazia, sembra voler dire Kleist, alcuni nobili, anche alcuni principi, sono onesti e considerano la legge non manipolabile a vantaggio di classe, pongono anzi se stessi al servizio di una legge generale, primi servitori dello Stato.

Nel *Prinz von Homburg* viene ripreso il tema della legge, non più applicato ad una diatriba tra rappresentanti di classi diverse, tra un nobile e un borghese, ma ad una contesa apertasi all'interno d'una sola classe, quella aristocratica, la quale, nei confronti della legge, porta la maggiore responsabilità, essendo la classe egemone nello Stato.

Della giustizia il principe di Homburg ha un concetto non molto lontano da quello dei consiglieri del principe di Sassonia nel *Kohlhaas*: la legge deve essere applicata agli altri, soprattutto agli inferiori di grado o di classe, ma la sua validità viene meno quando la si deve applicare a se stessi. Durante la battaglia Homburg, in qualità di comandante della cavalleria, non esita a far arrestare l'ufficiale che gli ricorda gli ordini (la legge della guerra), ma, messo poi egli stesso agli arresti, usa un peso e una misura diversi ponendo in dubbio la legittimità della decisione presa dal principe di Brandeburgo, successore del principe Kohlhaasiano.

Si può parlare, con un pizzico d'ironia, di concezione «mafiosa» della legge.  
Per Homburg

Der Kurfürst hat getan, was Pflicht erheischte,  
Und nun wird er dem Herzen auch gehorchen.  
.....  
Ich denks mir so! Ich bin ihm wert, das weiß ich,  
Wert wie ein Sohn. (vv. 820-830)

Per il parentado dei Tronka, la famiglia viene decisamente prima della giustizia, e lo stesso principe di Sassonia, con il suo «für Freundschaft sehr empfänglichen Herzen» (IV, 45), rifiuta la radicalità della legge in favore del compromesso. Per Hohenzollern Homburg non è colpevole perché ha ascoltato gli ordini di battaglia in uno stato sonnambolico, causato, a suo dire, dal principe stesso di Brandeburgo, non sapeva quindi, non era a conoscenza, esattamente come il camerlengo

Kunz, che «die Klage, die der Roßhändler gegen den Junker, seinen Vetter, bei dem Tribunal eingereicht, nimmermehr durch eine eigenmächtige Verfügung niedergeschlagen haben würde, wenn er sie nicht, durch falsche Angaben verführt, für eine völlig grundlose und nichtsnutzige Plackerei gehalten hätte» (IV, 42). Ma il Kunz avrebbe pur potuto assumere informazioni meno tendenziose di quelle provenienti dall'interno della famiglia, e Homburg si è pure risvegliato dal suo sonnambulismo e ha pure chiesto a Hohenzollern, prima della battaglia, come ammette lo stesso amico: «Liebster, was hat schon Dörfling, sag mir's, gestern / Beim Schlachtbefehl, mich treffend, vorgebracht?» (vv. 1699-1700).

E le motivazioni di Kottwitz? Quelle tecniche appaiono inconsistenti, visto che lo scontro con gli Svedesi è stato vinto sì ma non in modo decisivo e definitivo, come previsto dal piano di battaglia. Che ora si sia appreso il modo di sconfiggere il nemico è una obiezione superficiale, che non mette in conto le fatiche e il tributo di sangue che nuovi scontri impongono. E le motivazioni ideali? Che l'esercito non deve essere degradato ad uno strumento nelle mani del comandante, che deve essere preservata l'autonomia, la decisione autonoma, del singolo? Il ragionamento può apparire convincente e, soprattutto dopo le colpe di cui si è macchiata la *Wehrmacht* nel passato recente, quasi il preludio, poi tradito, di una possibile evoluzione democratica. In realtà le regole di comportamento non possono essere cambiate per l'insorgere di una improvvisa *Empfindung*, vanno mutate prima. Il comportamento di Homburg non porta a maggiore democrazia, ma all'anarchia, per di più giustificata a posteriori solo dal successo.

È vero, la cricca dei Tronka nel *Kohlhaas* risulta estremamente corrotta, mentre gli ufficiali nello *Homburg* appaiono mossi da motivazioni ideali e nobili; ma si vorrebbe sapere quanto lo spirito di corpo e la dedizione al principe (al principe e non alla legge) può rivolgersi contro gli interessi di altre classi, in quale misura cioè gli ufficiali sarebbero disposti, come i Tronka, a difendere la propria casta contro giuste obiezioni provenienti dall'esterno. Si vorrebbe sapere per esempio che fine fa l'ufficiale che, in nome della legge, si oppone a Homburg, viene brutalmente messo a tacere in nome di inconsistenti e improvvisate regole *ad hoc* ("die zehn märkischen Gebote" v. 488), e arrestato.

C'è stato in Kleist un mutamento, d'impostazione dal *Kohlhaas* allo *Homburg*? Il desiderio di compiacere la corte di Berlino lo ha portato ad inventare un *deus ex machina* nel finale del racconto (scritto successivamente alla prima parte incendiaria e rivoluzionaria) e a giustificare in un moto di patriottismo sia il principe di Homburg che il principe elettore di Brandeburgo? Mi pare che le cose siano più complesse e che Kleist non abbia mai cercato, neppure nell'ultima sua opera, quella conciliazione che quasi tutta la critica gli attribuisce. Fondare invero la conciliazione sull'asserto:



Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,  
Jedoch die lieblichen Gefühle auch. (vv. 1129-1130)

mi pare costruire su un terreno poco solido, il terreno del *Kitsch* alla *Metropolis*, la cui conclusione è che il cuore deve fare da intermediario tra il braccio e la mente. L'intento di Kleist, cosciente o inconsapevole, è stato sempre quello di provocare, e la corte di Berlino, certamente molto sensibile su tutto quanto concerneva la propria storia e le proprie tradizioni, si è effettivamente sentita provocata dal contenuto dello *Homburg*, che si è guardata bene dal far rappresentare.

Il principe elettore non cede che apparentemente ai sentimenti della nipote (o, se si vuole, solo in un primo momento di debolezza paterna); egli vuole costringere Homburg a riconoscere l'oggettività e la necessità della sentenza di condanna evitando di dare ascolto, come fa invece il principe di Sassonia nel *Kohlhaas*, ad istinti nepotistici. Certo, alla fine, concederà — contrariamente al principe di Brandeburgo nel racconto — la grazia, ma anzitutto perché la pressione degli Junker si è fatta troppo forte, quasi fino alla ribellione e quindi all'insorgenza di nuovi, peggiori inconvenienti per la legge e lo Stato, e poi perché la sentenza viene, almeno simbolicamente, eseguita. Più che sulla sospensione io metterei allora l'accento sull'esecuzione della condanna. Kleist è radicale sino alla crudeltà: la finta esecuzione è, come noi sappiamo ora nell'epoca delle guerre sporche condotte sotto l'ombrello dell'equilibrio atomico, più crudele, perché spaventosa tortura, dell'esecuzione reale. Malgrado la simpatia provata per Homburg, il principe elettore non cerca una soluzione accomodante, non cede del tutto alla «mafia» junkeriana, insiste sull'importanza di regole oggettive non modificabili per intervento arbitrario.

Kohlhaas muore per aver infranto (pur se provocato) le leggi del vivere civile; Homburg passa attraverso l'esperienza della morte per aver voluto imporre l'arbitrio del soggetto alle regole oggettive della guerra. Kohlhaas accetta la morte, rinunciando alla possibilità di sopravvivere con la fuga, per mettere in atto la sua vendetta nei confronti del principe di Sassonia; la vendetta è un atto di giustizia di natura primitiva generalmente, ma non nel racconto, in cui la giustizia contro il principe poteva essere ottenuta solo per tale via. Anche Homburg accetta infine la morte, rinunciando alla grazia che riconosce atto arbitrario: «Er handle wie er darf» — dice del principe in un curioso ma molto indicativo scambio delle parti — «Mir ziemts hier zu verfahren, wie ich soll!» (vv. 1374-75), assegna cioè a se stesso il ruolo di garante della legge e del dovere kantiano-universale.

Mentre il principe considera i rischi della coerenza per la compattezza dell'esercito e dello Stato, Homburg raccoglie, in certo senso, la bandiera della coerenza, divenuta insicura nella mano del principe, e la sventola, con gesto provocatoriamente kleistiano, davanti ai camerati e al principe stesso.

Homburg compie addirittura un passo in più di quanto richiesto dal principe: non solo riconosce la sacralità della legge positiva ma, attraverso un processo d'introiezione, ne fa l'imperativo morale del super-io che deve combattere non tanto contro nemici esterni, quanto contro i più subdoli nemici interni, «Trotz» e «Übermut». Il principe aveva richiesto il riconoscimento della legge di guerra, Homburg vuole, con il suo sacrificio, sottolineare l'importanza dei principi morali, senza i quali non vi può essere vittoria militare, ma neppure una società civile degna di tale nome. La libertà non significa solo mancanza di oppressione straniera, ma anche accettazione da parte di tutti, in particolare da parte della nobiltà (a chi possono altrimenti essere attribuiti i vizi «Trotz» e «Übermut»?) delle regole della civile convivenza. Che cosa aveva infatti reso invincibile il piccolo esercito di Kohlhaas se non la consapevolezza di essere nel giusto e di difendere dei principi vitali; e che cosa aveva reso indifendibile la posizione della nobiltà se non la sua intrinseca corruzione, la mancanza di un robusto senso etico?

A mio avviso dunque Homburg passa attraverso una profonda evoluzione, dallo Junker egocentrico e narcisista, che non vede al di là del breve cerchio dei propri interessi, la cui inconfessata aspirazione è di sostituire il principe-padre al vertice dell'esercito e dello Stato, all'uomo che, con il proprio esempio, vuole contribuire a fondare una comunità libera, di eguali resi responsabili dalla vittoria dello spirito sugli istinti naturali della viltà e della sopraffazione. Non vedo invece l'evoluzione del principe elettore da rigido difensore della legge militare ad accoglitore dei motivi portati dal cuore e dai sentimenti, da prussiano tutto d'un pezzo a capo comprensivo e democratico. Mi pare piuttosto che Friedrich Wilhelm cerchi di contemperare la disciplina con la diplomazia, che il suo ruolo lo porti spontaneamente ad evitare radicalizzazioni deleterie per il potere.

La novità del dramma sta tutta nella figura di Homburg, in cui l'aristocrazia passa dai difetti palesati nel *Kohlhaas* a virtù civili; attraverso cui si passa da un quadro di crudo realismo allo schizzo d'una generosa utopia. È per questo che Homburg, come ha notato Wolfgang Wittkowski, si pone alla fine su di un piedestallo da cui sovrasta tutti, anche lo stesso principe elettore. Non viene esaltato, si badi, l'io assoluto di frickiana memoria, ma celebrata una trasfigurazione utopica, la proiezione della nobiltà di sangue in nobiltà dello spirito.

Quanto detto non basta a spiegare le ultime scene del dramma: vi è ancora un elemento importante che sfugge forse all'analisi storico-letteraria, la sublimazione della morte.

Più chiaramente che in altre opere di Kleist compaiono nel *Prinz von Homburg* due tipi di morte, quella che terrorizza e priva di dignità chi ne è minacciato e quella che, accettata spontaneamente o magari provocata, come nel suicidio, esalta e

trasfigura il morituro. Homburg passa attraverso l'angoscia mortale e perviene alla libertà, libertà dalla colpa, anche quella originaria inscindibile dalla materia, è alla conquista del centro di gravità, della grazia (*Anmut*), dell'eternità.

Abbiamo visto quanti fili collegano il racconto *Michael Kohlhaas* al *Prinz von Homburg*; non è un caso che il finale delle due opere presenti alcune somiglianze e non è certo un caso che le ultime lettere di Kleist prima del suicidio citino quasi alla lettera espressioni di Homburg. Di solito è l'opera che cita un evento, come avviene per esempio nel *Werther*; qui è invece l'autore che nell'evento cita la sua opera; l'opera è leggibile come il preludio all'evento, come esperimento intellettuale d'un atto esistenziale. Che arte e vita coincidano o si confondano, non è tratto tipicamente romantico? Si vuole talvolta separare Kleist dal romanticismo, come pervicacemente si è voluto separare Lessing dall'illuminismo; ma che cos'è l'illuminismo tedesco senza Lessing, che cosa il romanticismo tedesco senza Kleist, senza Hölderlin?

«Demnach glich nichts der Ruhe und Zufriedenheit seiner letzten Tage» (IV, 88), si dice di Kohlhaas che ha accettato la sentenza di morte e che pare trasformarsi in novello Socrate che discorre con gli amici dell'eternità. «Versöhnung» e «versöhnt» sono le parole ricorrenti, ed è proprio la pacificazione dei contrasti, quel «Mit der Welt schloß ich die Rechnung ab!» (v. 1807) di Homburg, che procura ai protagonisti una sensazione di libertà e di leggerezza angeliche. «Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern» (v. 1833), dirà addirittura Homburg e Kleist gli fa eco nella lettera del 20 novembre 1811: «mit langen Flügeln an den Schultern» sognamo di aleggiare nei campi elisi; e se Homburg si paragona ad una mongolfiera «vom Hauch des Winds entführt» (v. 1835), Kleist confronta, nella lettera citata, l'anima propria e quella di Henriette Vogel agli aeronauti, «zwei fröhliche Luftschiffer», che si alzano ed allontanano dal mondo.

Si è più volte tentato di spiegare l'opera di Kleist alla luce del saggio *Über das Marionettentheater*. Vorrei portare un'interpretazione che non va nella direzione consueta della giustificazione dell'irrazionale, ma si aggancia al tema della morte. La famosa frase del *Marionettentheater*: «Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt» (V, 77), è stata spesso citata a conferma della sicurezza con cui Homburg agirebbe in battaglia; in realtà l'azione di Homburg — come si è visto — è ben lontana dal raggiungere il successo pieno ottenuto nell'operetta teorica dall'orso sullo spadaccino, per non parlare della sconfitta riportata nel duello morale con il principe elettore. Forse solo la fase del sogno iniziale è interpretabile nei termini di grazia, danza e sicurezza, cui però, ed è estremamente significativo, viene letteralmente sbattuta la porta in faccia. Tutta la parte centrale del dramma può essere piuttosto vista come caduta o perdita della

grazia, come fase di conflitto tra interessi molto concreti e terreni o anche di scontro tra petulanza narcisistica e valori oggettivi, necessari nell'epoca della riflessione e della coscienza.

Forse che Kleist vuole degradare l'epoca della consapevolezza e ridurne il significato per la vita del singolo e dell'umanità? Questo può essere vero per il momento roussoiano nella vita di Kleist, può essere vero per un racconto come *Das Erdbeben in Chili*, non certo per le ultime opere, in cui i problemi della vita vengono affrontati e descritti in tutta la loro complessità. Anche Schiller era proteso verso l'utopia dello *Spieltrieb*, di una nuova «ingenuità», ma non per questo trascurava la realtà fattuale, cui voleva e doveva applicare dei parametri etici ispirati certo all'assoluto ma rapportati a grandezze umane.

Vi è una frattura tra le vicende del *Kohlhaas* e la conclusione del racconto e, ancora più evidente, tra l'evoluzione morale di Homburg e il finale iperbolico, perché — si tenga presente il *Marionettentheater* — si passa all'improvviso dal relativo all'assoluto esattamente come «das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt» (V, 77). Il finale iperbolico è strettamente connesso con il tema della morte, meglio, con l'accettazione volontaria della morte. L'animale non ha consapevolezza della morte e si lascia guidare felicemente dagli istinti. L'uomo ha piena consapevolezza dei suoi limiti e del limite assoluto rappresentato dalla morte, e tale consapevolezza, oltre alla caduta degli istinti (caduta anche nel significato di peccato, di colpa), comporta insicurezza esistenziale, esemplata nell'angoscia di Homburg.

Kohlhaas e Homburg non si trovano di fronte ad una imposizione ineludibile, ma ad una scelta. Ambedue possono scegliere una (disonorevole) salvezza o la morte, ambedue scelgono, con gesto di *noblesse* (Wittkowski), la morte; tale scelta è un atto di liberazione e di libertà, dai condizionamenti terreni, dalla paura, dalle contraddizioni, dall'oppressione della forza di gravità. D'un balzo quindi Kohlhaas, Homburg e lo stesso Kleist nelle sue ultime lettere, nel momento in cui scelgono la morte, in cui compiono l'atto di libertà, raggiungono la condizione non, si badi, della marionetta, ma di un Dio; con le parole del *Marionettentheater*: «so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein» (V, 77).

Dopo aver mangiato il frutto dell'albero della conoscenza, scrive ancora Kleist nel *Marionettentheater*, l'uomo è stato cacciato dal paradiso terrestre: «Das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist» (V, 74). In questa immagine fulminante Kleist condensa il lungo lavoro teorico di Schiller, lo sforzo dell'età goethiana alla ricerca di una possibile sintesi di spirito e natura. Schiller e Hölderlin avevano in mente l'umanità e si affannavano invano intorno

all'utopia della redenzione dell'umanità tutta; Kleist, molto più realisticamente, ma anche più audacemente visto che passa dall'idea all'azione, pensa al singolo e trova la grazia (*Anmut*) in chi «entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott» (V, 77-78). L'uomo non può ritornare indietro, non può conculcare lo spirito; la consapevolezza infinita s'accende, d'altra parte, quando la conoscenza è passata attraverso l'infinito. Ora, e questo è il punto decisivo, l'infinito non può essere altro che la morte, meglio forse, il momento dell'accettazione della morte.

A causa della sua sete di vendetta Kohlhaas resta ancora legato alla terra, ma Homburg, e Kleist nelle sue ultime lettere, hanno lasciato dietro di sé tutti gli affanni. Le immagini della mongolfiera che si libra nel cielo e delle ali che spuntano sulla schiena stanno ad indicare il superamento delle forze di gravità. Ciò che dà (apparente) superiorità alla marionetta sull'uomo è la sua antigravità, la capacità di danzare senza sforzo, di balzare leggera senza dover ricadere sul suolo; ma tale levità è dovuta ai fili che la sostengono, vale a dire la marionetta è un essere eterodiretto. Anche l'uomo privo di coscienza è sì grazioso, ma diretto dalle forze dell'istinto a lui ignote. Homburg e Kleist raggiungono invece l'antigravità consapevole, non eterodiretta, perché è antigravità divina.

Non è vero (come è stato detto per esempio da Ernst Fischer) che il suicidio di Kleist abbia significato una ricaduta su posizioni superate dalla sintesi di individuo e società conquistata nello *Homburg*. Homburg accetta la legge, ma accetta soprattutto la morte implicita nella legge. Ciò vuol dire che la conciliazione con il mondo e con la società è possibile, nel radicalismo kleistiano, solo attraverso la distruzione dell'individuo. Ne consegue che il conflitto tra individuo e società è inevitabile (così si può interpretare l'affermazione sconsolata di Kleist, pur nel «Triumphgesang» che la sua anima intona dopo aver accettato la morte: «die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war»), che l'individuo viene inesorabilmente schiacciato e che può esaltare la propria singolarità con una fuga in avanti, andando incontro alla morte; in questo modo accetta sì di piegarsi alla legge della comunità, ma salvaguarda nello stesso tempo la propria precipuità.

La comunità dà sicurezza, ma l'individuo è in essa come la marionetta appesa ai fili. Penthesilea è, in quanto amazzone tra le amazzoni, la marionetta più elegante e lieve che Kleist abbia creato. Anche per lei il conflitto con la legge vuol dire angoscia, perdita dell'automatismo grazioso. Penthesilea non riesce a conquistare l'equilibrio finale di Homburg perché non riesce a raggiungere quella conciliazione complessa che abbiamo vista nell'eroe prussiano, e interpreta la morte come negazione della legge («Ich sage vom Gesetz der Frauen mich los, / Und folge diesem Jüngling hier», vv. 3012-13). In questo senso *Homburg* è un vero punto d'arrivo e nel contempo preludio, esperimento poetico e concettuale d'una azione

reale nient'affatto improvvisata, ma da considerare anzi come il coronamento di una parabola esistenziale.

Per Kleist il suicidio non è il riconoscimento di una sconfitta, ma la riconquista della grazia, significa il ritorno nel paradiso terrestre dal lato opposto da cui ne era stato cacciato. La vita, vale a dire il conflitto tra individuo e società, tra istinto e ragione, viene vista come il deserto al di fuori del paradiso, il percorso accidentato che rende difficile la ricerca dell'armonia, una dura prova per la conquista della grazia. Eppure la grazia (*Anmut*) si ottiene per illuminazione improvvisa, «nach dem Durchgang durch das Unendliche», dopo aver nuovamente mangiato il frutto della conoscenza, dopo aver accettato, voluto la morte.

Per Max Kommerell il *Robert Guiskard*, nel caso fosse stato continuato, avrebbe mostrato la lotta dell'eroe contro la peste: «Guiskard hätte gegen seine Todverfallenheit gelebt. Das ist kleistisch». Come possono divergere le interpretazioni! Per me l'atteggiamento eroico-schilleriano del disprezzo della morte è quanto di più antikleistiano possa esserci. Kleist s'innamora della morte, e in tale scelta si dimostra profondamente romantico.

La scena conclusiva dello *Homburg* ha la funzione poetica di chiudere brillantemente e simmetricamente il dramma, ma, dal punto di vista sostanziale, essa produce più ambiguità che chiarificazione. Quante sono state infatti le interpretazioni della risposta di Kottwitz: «Ein Traum, was sonst?». «All'inizio Homburg sogna, sviene e quindi torna alla vita. Alla fine sviene, si risveglia e gli dicono che è un sogno» (Enrico de Angelis). Homburg si riscuote dal sogno narcisistico e si confronta con il principio di realtà, per riconoscere infine che il sogno aveva una sua potente forza anticipatoria e che quindi, come nella *Käthchen von Heilbronn*, doveva diventare realtà, o meglio imporsi al reale. E così si può continuare.

Sullo sfondo delle ultime lettere di Kleist prima del suicidio, si possono interpretare le ultime scene dello *Homburg* come un esperimento e, come tale, non condotto fino alle estreme conseguenze. Arte ed esperimento esistenziale riescono a conciliarsi ancora, prima della decisione definitiva, dalla quale l'arte è esclusa. La condizione di grazia, armonia, levità raggiunta da Homburg davanti alla morte, non può essere conservata se la morte non sopravviene. Kleist, che ha — come si è detto — individualizzato l'utopia schilleriana, sa che l'utopia si può realizzare solo nell'attimo fuggente e che, al di fuori della magia dell'attimo, vi è conflitto, angoscia, oppure la ricaduta nella marionetta, la perdita della consapevolezza divina e il ritorno nell'asilo dell'inconscio e del sogno.

«Die Schule dieser Tage durchgegangen, / Wollt ihrs zum vierten Male mit ihm wagen?» (vv. 1822-23), chiede il principe agli ufficiali, confidando non solo nella risposta positiva dei soldati, ma anche nella presa di coscienza definitiva di

Homburg. Qui il principe — come ha visto Ladislao Mittner — compie molto probabilmente un errore di valutazione, così pure Kottwitz, il quale pensa che Homburg si atterrà d'ora in avanti strettamente agli ordini: Homburg ha sfiorato l'eternità, come può accontentarsi della corona d'alloro, d'una gloria finita (di fronte all'eternità gli basta l'umile viola o un garofano), o anche dell'amore d'una fanciulla votata alla vita, pronta a lottare ma non a sacrificarsi, come invece richiederà Kleist a Henriette Vogel. Dopo aver chiuso i conti con il mondo e aver infranto le catene che lo legavano ad interessi mortali, come può Homburg rientrare nella vita e riaffrontare la fatica quotidiana del conflitto con le istituzioni. Al di là della conclusione apparentemente armonica, possiamo figurarci solo un uomo assetato d'infinito che ha due alternative soltanto: rifugiarsi nel teatro di marionette o, come Kleist, gettarsi nel suicidio per riconquistare l'assoluto. In un caso come nell'altro la conciliazione con la società nel senso di una accettazione attiva delle sue regole o di comportamenti omologhi non esiste.

La vita è conflitto, come mostra tutta l'opera di Kleist; di fronte alla morte, nel momento in cui l'anima s'innalza simile a una mongolfiera al di sopra delle miserie del mondo, è possibile la conciliazione, che significa però anche definitivo distacco e disimpegno dall'ordine terreno.

1) Cito le opere di Kleist dall'edizione di Helmut Sembdner, DTV 1964.

VITTORIO STRADA

ALEKSANDR BLOK E RICHARD WAGNER:  
MUSICA E STORIOSOFIA NEL SIMBOLISMO RUSSO

Il wagnerismo letterario russo, che si dispiegò nell'ambito della cultura poetica del simbolismo, non è preparato da un wagnerismo musicale. All'origine del wagnerismo russo troviamo alcuni articoli dedicati al musicista tedesco dal compositore e critico Aleksandr Serov intorno al 1860 e tre saggi scritti dallo scrittore romantico Vladimir Odoevskij in occasione del viaggio che Wagner fece a Pietroburgo e a Mosca nel 1863, dove egli fece conoscere al pubblico russo frammenti delle sue opere. Tralasciando questa prima fase della fortuna di Wagner in Russia e avvicinandoci al periodo che qui ci interessa, troviamo due compositori russi della fine del secolo come Čajkovskij e Rimskij-Korsakov di fronte al fenomeno Wagner reagire con una perplessità che poi si risolse in una valutazione negativa. Čajkovskij presenziò alla prima rappresentazione dell'*Anello dei Nibelunghi* nell'agosto del 1876 a Bayreuth e, a giudicare dalle sue impressioni, restò schiacciato dalla grandiosità della musica wagneriana. Egli si rende conto che con quella rappresentazione è avvenuto qualcosa di memorabile e riconosce che Wagner manifesta «una sorprendente ricchezza di tecnica armonica e polifonica», ma aggiunge che si tratta di «una ricchezza troppo abbondante» e parla di una «immoralità musicale» dell'*Anello* come spettacolo, dove le «bellezze musicali» si trovano «piuttosto in eccedenza che in giusta proporzione», per cui si prova «una sensazione di sazietà». In altri interventi pubblici Čajkovskij parla della genialità di Wagner e dice di inchinarsi dinanzi alla grandezza di questo "profeta", anche se dichiara di non professare la "religione" da lui creata. È però nelle dichiarazioni private, cioè nelle lettere che si rivela con chiarezza l'atteggiamento negativo di Čajkovskij verso Wagner. In una lettera a Taneev del 7/19 dicembre 1877 Čajkovskij si domanda perplesso a proposito del musicista tedesco: «Possibile che questa sia l'ultima parola dell'arte, possibile che di questa musica si diletteranno le future generazioni così come noi ora ci dilettiamo della Nona



sinfonia di Beethoven?». La verità è che Čajkovskij non rifiutava l'intera musica wagneriana, ma di essa vedeva il punto culminante e insuperato nel *Lohengrin*, dopo il quale, come scriveva in una lettera del 1879, «è cominciata la caduta del suo talento, rovinato dall'orgoglio satanico di quest'uomo». Dopo la rappresentazione della *Valkiria*, Čajkovskij dà in un'esclamazione che riassume tutta l'idea che egli si era fatta del musicista tedesco: «Che Don Chisciotte, questo Wagner! Perché darsi tanto da fare e cercare di raggiungere qualcosa di impossibile?». La morbida grazia della musica di Čajkovskij, la sua proteiforme mobilità che gli permetteva di indossare le più diverse maschere musicali con assoluta naturalezza, quasi si trattasse di sempre nuovi volti, trovava un limite nella monumentalità tragico-eroica del Wagner posteriore al *Lohengrin*, nella enorme tensione e nella cosmica forza che innalzavano l'opera wagneriana al di sopra di ogni dramma fino ad allora noto.

Il giudizio di Rimskij-Korsakov su Wagner non diverge sostanzialmente da quello di Čajkovskij. Egli apprezza i momenti figurativi della musica wagneriana, ma di essa non riconosce una logica interna di sviluppo. L'ascoltatore, scrive il musicista russo, «non può neppure seguire la successione dei Leitmotiv in Wagner, tanto essa è complessa e confusa. Essi distruggono la plasticità di cui Wagner in singoli casi è un grande maestro; andare per questa via non si deve, e bisogna tornare indietro da Wagner». E con più nettezza in una lettera del 1901, Rimskij-Korsakov scrive: «Hanno cominciato a indignarmi tutte le sue (di Wagner) aberrazioni acustiche e la violazione dei confini del possibile nell'armonia o, in parole povere, l'assurdità e la falsità sparse nel *Sigfrido* ad ogni passo».

Effettivamente il fenomeno Wagner aveva una dimensione e un'intensità che non poteva trovare spazio adeguato nella Russia della fine del secolo, anteriore al grande rinnovamento simbolista, una Russia crepuscolare e estenuata che viveva un intervallo della sua storia spirituale tra la grande stagione ottocentesca e il futuro rigoglio del Novecento. Ma, d'altra parte, Wagner, con la sua gigantesca personalità, con la sua complessa biografia e con la rivoluzione artistica da lui attuata, non poteva non richiamare alla mente la grandiosa figura di un suo contemporaneo che, in un altro campo, in quello letterario, aveva operato una innovazione altrettanto radicale, suscitando le stesse reazioni estreme, dalla venerazione all'avversione, provocate da Wagner: questa figura consimile era quella di Fëdor Dostoevskij, la cui stessa biografia e personalità presentano aspetti paralleli a Wagner. Fu proprio nel pieno del wagnerismo russo, nel 1913, che un critico letterario russo, A. Gornfel'd, fece per la prima volta l'accostamento tra i due nomi del romanziere e del musicista e svolse un parallelo che oggi sembra naturale e merita d'essere approfondito e che, indipendentemente da Gornfel'd, fu sentito da uno scrittore "wagneriano" come Thomas Mann, i cui *Buddenbrooks*, per esplicito riconoscimento dell'autore, furono scritti, sotto il respiro dell'*Anello dei Nibelunghi*.

Nella sua celebre conferenza del 1933, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Mann, prima delle grandi e fervide pagine dedicate all'analisi del musicista nella cui ombra egli viveva, svolge alcune acute osservazioni sul rapporto tra l'opera di Wagner e l'epoca sua e, in particolare, tra Wagner e la letteratura del suo tempo. Entro quest'ultima prospettiva Mann fa, prima di tutto, il nome di Zola, solo a prima vista paradossale come elemento di analogia, ma in realtà assai illuminante, anche se più per Zola che per Wagner, in quanto nello scrittore francese il naturalismo «trascende nel simbolo e nella mistica», partecipando così del gusto estetico di Wagner. L'altro nome che Mann ricorda è quello di Tolstoj, nome forse ancora più paradossale, in quanto associato per affinità a Wagner, se si ricorda la violenza con cui l'attore di *Guerra e pace* nel suo trattato *Che cos'è l'arte?* verso la fine del secolo aveva attaccato l'autore del *Sigfrido*, trattandolo da buffone d'una baracca di saltimbanchi, secondo quel furore iconoclastico con cui Tolstoj aveva criticato non solo l'arte decadente, ma quasi tutta l'arte moderna, a cominciare da Shakespeare. Tuttavia Mann non ha torto nel ritrovare qualche elemento comune tra i moduli artistici e lo stesso moralismo del grande tedesco e del grande russo. Ai nomi di Zola e di Tolstoj aggiungeremo poi, come altro e più intimo punto di riferimento per affinità e analogia, il nome di Aleksandr Blok. Ma, per soffermarsi ancora sul binomio Dostoevskij-Wagner, vorrei ricordare il passo della conferenza manniana, là dove parla di Kundry, l'eroina del *Parsifal*, presentata come un campione di «patologia mitica», in quanto essa è «instrumentum diaboli ed insieme peccatrice penitente» ed è tratteggiata «nella sua tormentosa duplicità con tale verità e brutalità clinica, con tale audacia naturalistica nello studio e nell'esposizione di una psiche mostruosamente morbosa» da apparire insuperabile per scienza e per maestria. Prosegue Mann osservando che quando negli abbozzi del *Parsifal* «è detto che Klingsor è il demone del peccato nascosto, l'impotenza della ribellione al peccato, ci sentiamo trasportati in un mondo di cristiana dimistichezza con stati d'animo rari e infernali, ci sentiamo giunti insomma al mondo di Dostoevskij».

Questa intuizione penetrante di Thomas Mann sulla parentela spirituale tra i mondi di Wagner e Dostoevskij può essere svolta in modo sistematico e a vari livelli: da quello biografico, dove si può seguire un'evoluzione per vari aspetti parallela da un'iniziale esperienza rivoluzionaria a una visione religiosa, a quello mitopoietico, dove si rilevano nuclei tematici comuni, e tra essi centrale è quello della ricchezza, dell'oro, il cui cupo potere è sentito come tremenda tentazione e maledizione nell'*Anello dei Nibelunghi* e nell'*Idiota*, e in generale in tutta l'opera del russo e del tedesco. Infine, se accettiamo l'interpretazione che Michail Bachtin dà del romanzo dostoevskiano come romanzo "polifonico", la cui "dialogicità" è "incompibile", cioè per principio "aperta", non vedremo allora qui un elemento di affinità strutturale con la musica "infinita" wagneriana?

Il parallelo Wagner-Dostoevskij era necessario, anche se in abbozzo, per una comprensione della fortuna di Wagner nel simbolismo russo, poiché la presenza di Wagner nella cultura simbolista russa e, in particolare, in Aleksandr Blok è intimamente legata alla presenza di Dostoevskij che proprio i simbolisti per la prima volta sentirono e fecero sentire in tutta la sua abissale profondità, a cominciare dal celebre saggio di Merežkovskij *Tolstoj e Dostoevskij*. Il nome di un altro tedesco è presente in tutta la vicenda del simbolismo russo, quello di Friedrich Nietzsche, e noi lo ricorderemo, accanto a quello di Wagner, nella nostra analisi del mondo poetico di Blok. Ma prima di arrivare ai simbolisti russi e a Blok, e per vederli in un più illuminante orizzonte, conviene parlare brevemente di un piccolo libro che uscì a Mosca nel 1913, presso la casa editrice simbolista "Musaget", e di cui fu autore il critico Sergej Durylin. Quando abbiamo toccato il tema del binomio analogico Wagner-Dostoevskij, limitandoci alle sue linee generali e ad alcune osservazioni particolari, abbiamo lasciato in ombra, naturalmente, il momento della differenza tra le due figure avvicinate, differenza notevolissima in ogni senso, anche perché in Dostoevskij sentiamo una superiorità rispetto a Wagner che sarebbe troppo semplice spiegare soltanto con un di più di genialità. Il discorso andrebbe spostato sul piano dell'esperienza storico-nazionale, di quell'esperienza che nutriva la grandezza singolare del germanico Wagner rispetto all'Europa occidentale e che, sul terreno russo, apriva al genio di Dostoevskij nuove, più vaste e più drammatiche possibilità di visione. Per questo Durylin intitolava il suo saggio non "Wagner in Russia", ma *Wagner e la Russia* e cercava di divinare il modo in cui lo spirito wagneriano si sarebbe potuto realizzare per entro l'immenso spazio della spiritualità russa. Spiritualità che Durylin viveva in una prospettiva religiosa, ma libera da ogni curvatura dogmatica, per cui nella vita culturale russa egli sentiva il dualismo tra il fondo pagano e la conversione cristiana, dualismo che una nuova grande arte cristiana avrebbe potuto risolvere. Di Wagner, Durylin sente la profonda unità, non scomponibile nelle varie sfere in cui Wagner si attuò. Ma l'unità di Wagner non è semplicemente quella biografico-culturale che unifica in un tutto il musicista e il pensatore, il poeta e l'organizzatore: la sua unità, osserva Durylin, è interiore e profonda e sta nel mito che egli con la sua arte ha riportato potentemente nel mondo moderno, mito totale e integrale che è già presente in Wagner nel 1848 e che in seguito non fa che dispiegarsi e articolarsi nell'insieme dinamico delle sue opere successive. Si tratta di un mito, le cui radici sono indistinguibilmente pagane e cristiane, fuse in un unico slancio religioso, e che affondano nella profondità del suolo nazionale e popolare germanico.

In Russia Wagner era meno conosciuto che nei paesi dell'Europa occidentale e nella stessa America, ma c'è qualcosa che è più importante delle traduzioni e delle messinscena, qualcosa che rende la Russia più vicina di chiunque altro a Wagner: questo qualcosa, dice Durylin, è «la nostra insaziata e crescente brama di arte reli-

giosa, è il mitopensiero cristiano popolare russo, tuttora efficace, è la nostalgia, sempre viva in noi, per un'unitaria concezione cristiana, dispiegata nella vita, nel pensiero, nell'arte. Qui sta il diritto di noi russi di pensare e parlare di Wagner, qui è pensabile e indissolubile l'unione delle parole Wagner e la Russia». La fucina di questa concezione cristiana russa è, naturalmente, il simbolismo, la cui azione letteraria e religiosa è cominciata dopo che, grazie al cristianesimo profondo della letteratura russa ottocentesca, da Puškin a Tolstoj, definitivamente l'elemento pagano del dualismo culturale russo è stato sommerso da quello cristiano. A conferma della vitalità dei moti cristiani nella vita spirituale del popolo russo Durylin si sofferma a lungo sulla leggenda della città di Kítež, la città resa miracolosamente invisibile per sottrarla alle empie orde tartare di Batú. Splendida leggenda che ancora all'inizio del nostro secolo non era una fredda allegoria, ma costituiva un motivo di fede e di ricerca della religiosità popolare russa. Di qui, secondo Durylin, la differenza tra il morto mito del Graal e il vivente mito di Kítež: il primo non costituisce una realtà religiosa per il popolo tedesco e per l'Europa occidentale, mentre il secondo è il simbolo di una religiosità ancora vergine, vissuta intensamente e capace di quella mitopoiesi di cui la musica wagneriana era un altissimo esempio. Insoddisfatto doveva restare Durylin dell'opera di Rimskij-Korsakov sulla città di Kítež, in quanto il musicista russo non è riuscito a fare per questo mito nazionale quello che Wagner ha fatto per il germanico mito del Graal, ma è rimasto uno "splendido folclorista" soltanto, mosso da uno spirito antiquario, ma non fuso, come in Wagner, con la struttura mitopoietica della leggenda popolare. E questo perché nelle altre sue opere Rimskij-Korsakov si «era esaurito interamente nell'elemento pagano della creazione popolare». Wagner giunge in Russia come fenomeno integrale e totale e risponde all'aspirazione di una rinata mitopoiesi, di un'arte simbolica e religiosa che si è formata in Russia come risposta a una crisi profonda dell'arte stessa. In questo senso, conclude Durylin, Wagner è un "Memento mori!" a tutta l'arte contemporanea, un "memento mori!" che in nessun luogo come in Russia può essere udito nella sua verità, poiché la Russia di Gogol', di Dostoevskij e di Tolstoj conosce la precarietà dell'arte e anzi spesso, come nel caso di Gogol' e di Tolstoj, dall'arte è fuggita in una peregrinazione ardua e tragica. Ma Wagner giunge in Russia anche con un "Memento vivere!", perché solo riconoscendo la malattia mortale della nostra civiltà si può aprire la via di una nuova salute, il tempo nuovo di una religiosa salvezza.

Siamo arrivati, credo, non solo a sentire il modo in cui il problema Wagner si poneva per la cultura musicale, letteraria e religiosa russa al confine dei due secoli, ma forse anche a respirare la temperie spirituale in cui il fenomeno Wagner fu vissuto dai simbolisti russi e in particolare da Aleksandr Blok. Era naturale che i simbolisti russi della seconda generazione (Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj, Aleksandr

Blok) vedessero in Wagner, come in Nietzsche, due astri privilegiati di orientamento, oltre alla grande costellazione della letteratura russa dell'Ottocento, da Puškin a Tolstoj e da Dostoevskij a Tjutčev, che essi, inquieti astronomi, per la prima volta scrutavano veramente. Periodo di ricerca intensa e grandiosa, quello del simbolismo russo, e ricerca non solo letteraria e artistica, ma insieme filosofica e religiosa. Ricerca dominata da un senso apocalittico di catastrofe imminente e di attesa risurrezione e quindi destinata a sondare si con geniale coraggio di visione gli abissi che circondano lo spazio preservato dalla cultura, ma anche portata a collaborare alla catastrofe più che a dominarla. Nel caso del simbolismo russo si trattava di un'apocalisse reale e non "letteraria", come dimostrano le tre rivoluzioni che la Russia visse in poco più di un decennio e il destino tragico che da ultimo toccò all'intero Paese. Tutto questo spiega perché Nietzsche e Wagner per la cultura russa del primo Novecento non furono mode intellettuali, ma stimoli affini, momenti di un'esperienza catastrofica che Germania e Russia avrebbero vissuto più direttamente e attivamente dell'Europa occidentale.

Nel simbolismo russo Wagner entrò come una figura di una nuova mitologia: risuscitatore del mito, che egli sintetizzava con una tutta moderna psicologia, Wagner in Russia trovava un sistema di miti attivi, non solo i miti cristiani e popolari, di cui parlava Durylin a proposito della leggenda dell'invisibile città di Kitež, ma miti cristiano-pagani e intellettuali, la cui creazione formò il nucleo del simbolismo russo. Solo se abbiamo presente questo nucleo mitopoietico e utopico-religioso del simbolismo russo, possiamo intendere il rimprovero che a Wagner muoveva il più dotto di quei simbolisti, Vjačeslav Ivanov, ottimo conoscitore e studioso della cultura classica, oltre che della cultura tedesca del suo tempo. Ivanov capisce perfettamente che l'opera wagneriana ha come punto di riferimento non il melodramma ottocentesco, ma la tragedia antica e inoltre sente il legame tra il dramma wagneriano e la Nona sinfonia di Beethoven. Accostando la musica di Wagner ai due principi dell'apollineo e del dionisiaco, egli scriveva che «Wagner è il secondo, dopo Beethoven, iniziatore della nuova creazione dionisiaca e il primo anticipatore della mitopoesi universale» e definisce il grandioso e ardito progetto di Wagner come una vera «suggestione di Dioniso. Sopra il buio oceano della Sinfonia Wagner-incantatore ha steso il diafano miraggio intessuto d'oro del sogno apollineo: del Mito». Ma poi Ivanov trova una imperfezione nel progetto wagneriano di arte "sintetica" e, fedele al suo ideale di una nuova arte "corale" capace di superare l'atomismo individualistico, il poeta russo rimprovera al musicista tedesco di aver mantenuto ancora distinti la scena e il pubblico, anziché fonderli in una nuova comunità religiosa. Qui l'utopia corale-collettivistica di Ivanov sogna un ritorno a un'arcaicità che neppure la tragedia greca conosceva più e che tanto meno poteva essere ricreata nella neomitologia psicologizzata del dramma musicale wagneriano.

All'interno della seconda generazione dei simbolisti russi, tutti legati da un senso religioso dell'arte che trovava la sua comune radice nella filosofia di Solov'jov, Aleksandr Blok ha una sua singolarità che non è solo quella di ogni autentico poeta, ma deriva anche dalla dinamicità drammatica del suo iter personale e poetico, mobilità che risalta sia sullo sfondo della ieratica stabilità di un Ivanov, tutto centrato su un nucleo sicuro di verità culturali progressivamente approfondite e accresciute, sia anche sullo sfondo della turbinosa e nervosa, per non dire nevrotica, instabilità di un Belyj, la cui figura e opera sono come disperse in uno sciame di impulsi e di idee, ruotanti intorno a un centro segreto e provenienti da una geniale esplosione primigenia. Blok segue invece una traiettoria, di cui non è facile indovinare il percorso, ma che risponde a una logica sofferta, sotterranea. Così è anche per il suo rapporto con Wagner, tutt'altro che secondario nel tracciato di questa traiettoria.

Troviamo il nome di Wagner all'inizio del fondamentale carteggio tra Blok e Belyj, nella sua lettera d'apertura del 3 gennaio 1903, e lo troviamo all'interno del problema del significato che la musica aveva per la nuova arte simbolista. L'avvio alla lettera di Blok a Belyj, che egli allora non conosceva personalmente e al quale poi sarebbe stato legato da una tempestosa amicizia e da una complessa ostilità, avvenne per un articolo filosofico di Belyj intitolato *Le Forme dell'arte*, allora pubblicato nella rivista "Mir iskusstva" e letto da Blok con entusiasmo. Nel suo articolo Belyj, evidentemente sotto l'influsso di Schopenhauer, offriva una sistemazione delle forme dell'arte secondo una gradazione che dall'inerzia delle forme spaziali si eleva all'infinito dinamismo delle forme musicali. Per Belyj la forma musicale non aveva una superiorità puramente artistica, in quanto eliminava il materiale dell'arte, ma costituiva il germe dell'arte del futuro che, secondo il suo simbolismo teurgico, era meta-artistico e consisteva «nella creazione dei rapporti umani, nell'azione misterica della vita». A Wagner Belyj si riferiva esplicitamente come a colui che «per la prima volta aveva coscientemente teso la mano alla tragedia, quasi allo scopo di facilitarle l'evoluzione nel senso della musica». Blok, pur esprimendo tutta la sua ammirazione per l'articolo di Belyj, avanza alcune obiezioni che già chiariscono il significato che la musica assumerà nella sua mitologia poetica. Prima di tutto Blok si riconosce privo di "orecchio musicale", per cui si dichiara inabile a parlare di musica con competenza professionale come di una specifica arte. Ma egli riconosce un'altra musicalità, cui egli stesso è sottomesso, per cui si ritiene in grado di parlare «da un punto di vista intuitivo, partendo dalla voce della musica che canta internamente». Fatta questa precisazione, Blok passa a rilevare i punti deboli del saggio di Belyj e si domanda se la musica che agisce sul mutamento dei rapporti umani sia ancora musica. Come più tardi riconoscerà lo stesso Belyj, Blok coglie il fatto che egli nel suo articolo usa il termine "musica" in due sensi: da una parte, per Belyj la musica è soltanto musica, ma, dall'altra, essa è più che musica e diventa il simbolo del-

l'anima dell'elemento universale, cioè della Sofia, che Solov'jov chiamava «Dell'oscuro caos la figlia luminosa». Anticipando il risultato della nostra analisi, possiamo dire che già qui si presentano le due direzioni dello sviluppo della musica in Blok: da una parte una sua pura interiorizzazione, e, dall'altra, una sua ontologizzazione di carattere metafisico e storico; ma, come vedremo, tra questi due aspetti, soggettivo e oggettivo, della musica si ha un momento di sintesi nella poesia (e nella musica come specifica forma d'arte) in quanto, secondo Blok, il poeta ascolta dentro di sé l'eco dell'onda musicale esterna e, filtrandone le dissonanze e le tensioni, la porta a nuova armonia, facendo appunto musica e poesia. Musica e poesia si avvicinano all' "oltre limite" e attingono al principio che governa il mondo della vita e della storia.

Quando iniziava il suo carteggio con Belyj, Blok conosceva con passione Wagner, su motivi del quale aveva già scritto nel 1900 una poesia intitolata *Valchiria*, ma, a differenza degli altri simbolisti russi, non conosceva ancora Nietzsche, la cui *Origine della tragedia* egli leggerà attentamente solo alla fine del 1906, nella traduzione russa del 1900, prendendo ampi appunti. Il tema "Blok-Nietzsche" è parte del tema più vasto e complesso della presenza di Nietzsche nella cultura russa di fine Ottocento e primo Novecento, ma qui lo vedremo fuori di questo contesto e in uno scorcio molto rapido per illuminare poi meglio il Wagner di Blok. Blok non aveva alcuna disposizione filosofica in senso sistematico, ma disponeva di una facoltà sottilissima di captare i segnali provenienti dalla cultura russa e europea del suo tempo, da essi traendo gli elementi simbolici della sua mitologia poetica: Dostoevskij, Bakunin, Wagner, Tolstoj, Ibsen, ad esempio, oltre ad essere concrete fonti spirituali, erano per lui figure di un sistema artistico-intellettuale che rifletteva la grandiosa congiuntura storico-metafisica dell'umanità russa ed europea al confine di due secoli. Così anche dalla lettura dell'*Origine della tragedia* Blok ricava quegli stimoli che rispondevano al corso del suo pensiero, senza curarsi di una lettura filologica e filosofica rispettosa del pensiero di Nietzsche. Oltre allo stimolo per un'opera drammatica intitolata *Dioniso l'Iperbòreo* e rimasta irrealizzata, dall'*Origine della tragedia* Blok ricava la diade di apollineo e dionisiaco, che da una parte egli applica alla creazione poetica, secondo lo schema sopra esposto (il poeta cioè coglie la dionisiaca "onda musicale" e la fissa nella forma apollinea della parola), e, dall'altra, trasferisce al mondo della storia, secondo una teoria della storia che ora vedremo e che ci riporterà al tema wagneriano.

In un appunto del suo diario, nel marzo del 1919, Blok scrive: «In principio era la musica. La musica è l'essenza del mondo», annotazione che sintetizza all'estremo la concezione metafisicomusicale del poeta russo. Blok chiama *stichija*, cioè "forza elementare, spontanea" il fondamento dell'essere. È una forza incessantemente dinamica, che travolge di continuo le sue effimere cristallizzazioni, in un eterno moto

che è analogo al divenire eracliteo. Ma questo fuoco che continuamente brucia o questa acqua che continuamente scorre, cioè la *stichija*, è regolata da ritmi e la nascita del cosmo dal caos primigenio è un processo musicale, che procede cioè dallo spirito della musica e si sviluppa secondo le sue cadenze. E lo stesso vale per il processo inverso, per cui un determinato cosmo, esaurito il suo ciclo vitale-musicale, viene riassorbito dalla *stichija*, dalla quale altre forme di temporanei ordinamenti di realtà si generano. Questa visione di un implacabile divenire creatore e distruggitore è svolta da Blok non su un piano naturalistico, ma storiosofico e anche le catastrofi naturali, come i terremoti e le eruzioni vulcaniche, sono da lui sentite come eventi della storia umana, come avvertimenti, per così dire, che la *stichija* dà a un'umanità troppo sicura dell'intangibilità delle sue periture costruzioni. Per la storia umana il ritmo della forza elementare si scandisce in due momenti, che Blok definisce coi termini di "cultura" e "civilizzazione". La cultura è il movimento ritmico di mutamento e di crescita, è il pulsare vivo dello spirito della musica, è lo slancio vitale della *stichija* che, nel suo dinamismo creativo, non si acquieta in alcuna forma conclusa e compiuta. La "civilizzazione" è invece il momento meccanico, statico e analitico, la fase in cui il ritmo musicale si affievolisce e l'uomo perde il contatto diretto con la natura, la quale viene ridotta a mero materiale di sfruttamento tecnologico. A poco a poco la "musica" della cultura si spegne nell'opacità immobile della "civilizzazione" e infine lo spirito della musica abbandona quel corpo condannato a perire. Ma il ritmo musicale, e lo slancio creativo che lo sottende, non muore e genera altre culture, nuovi movimenti diversi da quelli precedenti. Il poeta, cioè l'artista, è colui che vive nel tempo incalcolabile della musica, che ne sente le inaudibili onde di vita e di morte, che traduce lo slancio della *stichija* in un ordine di parole e di suoni e che sia nelle grandi catastrofi storiche, sia negli eventi della vita interiore e della realtà naturale avverte questo fuoco distruggitore e creatore, questo flusso incessante che scorre spietato e maestoso.

Si tratta di una visione storiosofica che, per certi aspetti, può ricordare quella di Spengler, anche se, evidentemente, si tratta di una creazione originale del pensiero poetico blokiano, alla cui formazione concorsero i grandi spiriti della cultura russa e tedesca dell'Ottocento: «Alle nostre spalle abbiamo le grandi ombre di Tolstoj e di Nietzsche, di Wagner e di Dostoevskij», scrisse Blok nel 1910. Si capisce perché, data questa visione aperta alle catastrofi universali e nutrita di apocalittico *amor fati*, Blok dovesse non tanto accettare, come si dice banalmente, la rivoluzione bolscevica, quanto interpretarla, e prima ancora viverla, secondo le sue proprie categorie poetico-filosofiche. Non sembrava forse evidente che una cultura, quella borghese, era giunta al suo tramonto, cioè si era trasformata in "civilizzazione", e una nuova cultura, generata da un nuovo tremendo slancio dinamico della *stichija*, stava per nascere proprio in Russia? E qui la visione storiosofica generale si fondeva con quel-



la particolare, ma non meno vasta ed essenziale, filosofia della storia spirituale russa che Blok aveva svolto nella sua lirica e nei suoi saggi e che noi, naturalmente, abbiamo dovuto trascurare. È a questo punto, nel momento in cui l'orchestra della storia universale suona la sua musica sublime e terribile di morte di una civilizzazione e di nascita di una cultura, che Wagner entra con più forza nel mondo poetico di Blok. In tutta la poesia di Blok, a partire dalla già ricordata *Valchiria*, c'è un ricorrere di temi wagneriani, e, a cominciare dal 1904, Blok stesso assiste a tutti gli spettacoli wagneriani dei teatri di Pietroburgo. Ma è soltanto nel 1918 che Blok trova l'occasione per riflettere se non sulla musica, almeno sulla figura di Wagner. L'occasione fu offerta dalla pubblicazione in russo dello scritto di Wagner *L'arte e la rivoluzione*, composto all'indomani della fallita rivoluzione di Dresda e pubblicato a Zurigo nel 1849. Blok avrebbe dovuto scrivere la prefazione dell'opuscolo, che però uscì con una prefazione di Lunačarskij, e il saggio di Blok fu pubblicato in un periodico. Secondo Blok, Wagner, che il poeta associa a uno spirito ribelle e tempestoso come Bakunin, non poteva riuscire accetto all'ordine costituito e dalla società borghese fu punito due volte: prima con l'emarginazione, poi col successo. Infatti quello che doveva essere il trionfo di Wagner, il teatro da lui ideato ed eretto a Bayreuth come teatro popolare e nazionale, divenne «il luogo di raccolta di una progenie miserabile: i satolli turisti di tutta Europa», e la sua stessa musica cadde nelle mani del nazionalismo e qui Blok ricorda l'episodio, allora diffuso dai giornali, dell'imperatore Guglielmo che alla sirena della sua automobile fece suonare il Leitmotiv del dio Wotan, dell'*Anello dei Nibelunghi*. Ma nonostante questi due procedimenti, del rifiuto prima e dell'accettazione poi, messi in atto contro Wagner dalla società filisteo, «Wagner è pur tuttavia vivo e pur tuttavia nuovo» e «quando comincia a risuonare nell'aria la Rivoluzione, risuona in risposta anche l'arte di Wagner». La ragione di questa forza è vista da Blok nel fatto che «Wagner ha portato in sé il veleno salvatore delle contraddizioni che la civilizzazione filisteo non è ancora riuscita a conciliare e che a conciliare non riuscirà, poiché la loro conciliazione coincide con la morte stessa di tale civilizzazione». In particolare Blok vede il "veleno salvatore" di Wagner nell'atteggiamento contraddittorio verso Gesù Cristo, insieme odiato e venerato. Ma è proprio questo veleno di odio-amore, così strano e inaccettabile al filisteo, che ha salvato Wagner dalla propria distruzione e che, «diffuso in tutte le sue opere, costituisce quel 'nuovo' cui è destinato il futuro». Infine, conclude Blok nello spirito del suo wagnerismo, solo chi vive in ansia e inquietudine il nostro tempo ansioso e inquieto potrà uscire dalla meschina "civilizzazione" e potrà diventare l' "uomo nuovo", il nuovo grado nell'ascesa verso l'ideale dell'uomo-artista.

Qui potremmo chiudere il nostro discorso su Aleksandr Blok e Richard Wagner, svolto sullo sfondo del wagnerismo nella cultura russa tra Otto e Novecento. E

qui anche si chiude naturalmente il wagnerismo russo, come fatto intensamente spirituale e non puramente musicale, poiché di tale wagnerismo non possiamo certo considerare una ripresa un episodio come la messinscena della *Valchiria* al Bol'soj con la regia di Sergej Ejzenštejn in una data tristemente significativa come il 21 novembre 1940 in pieno patto Hitler-Stalin. Ma il nostro discorso su Blok e Wagner deve avere una sua naturale conclusione. Nel tempo stesso in cui portava a compimento la sua riflessione su Wagner, all'inizio del 1918, Blok scriveva anche il suo poema *I dodici*, dove confluiscono temi nietzschiani e wagneriani, oltre al gran fiume di tutta la precedente creazione del poeta. L'elemento dionisiaco qui si scatena nell'azione anarchico-bakuniniana delle dodici guardie rosse che, nel processo ritmico del poemetto, sempre più sottomettono la loro sfrenatezza alla potenza organizzativa bolscevica. L'atto misterico della rivoluzione, come morte certa della "civilizzazione" e come nascita promessa della "cultura", qui assume le movenze di una rappresentazione da teatro russo dei burattini, quasi un Wagner portato nelle dimensioni di un folclore russo mitologizzato e in una situazione storica apocalittico-catastrofica. E infine l'immagine misteriosa del Cristo che, invisibile, cammina innanzi ai dodici assassini, un Cristo apollineo redimito di bianche rose, un Cristo da Blok odiato-amato, rifuggito e cercato nella inquieta e ansiosa avventura della sua vita e della sua poesia.

Ma neppure questa sarebbe una vera conclusione, perché sappiamo che il cammino di Aleksandr Blok non si chiuse né coi *Dodici* né col suo saggio su Wagner, ma trovò il suo estremo punto d'arrivo nella conferenza *La missione del poeta* letta all'inizio del 1921, pochi mesi prima della morte, alla Casa dei letterati a Pietrogrado, in occasione dell'anniversario della morte di Puškin. Il tema musicale ritorna in questo discorso, ma senza sfondo storiografico. La vecchia "civilizzazione" è stata distrutta, ma una nuova "cultura" non è nata: si è invece costituita un'altra "civilizzazione", in cui la "plebe" burocratica, nemica di ogni libertà popolare, ha osato quello che la vecchia burocrazia mai aveva neppure pensato: impedire non solo l'estrinsecazione della musica così come il poeta l'aveva captata, ma soffocare nel poeta la possibilità stessa di captare la musica universale. Nel nome così antiwagneriano di Aleksandr Puškin Blok vede allora la cultura non più come il prodotto di forze impersonali e sovraumane, ma come manifestazione di quella profondità infinita dello spirito umano che nessuna istituzione sociale e politica può assoggettare, come manifestazione di una "libertà segreta" che costituisce la forza indistruttibile del poeta e del suo lettore. Qui veramente il wagnerismo di Blok e della cultura simbolista russa sembra giunto a una naturale conclusione: naturale perché storica, legata cioè a un'esperienza rivoluzionaria autentica e non immaginaria. Se Wagner in Russia aveva avuto il suo analogo in Dostoevskij e lo stesso Wagner in un altro russo, in Bakunin, trovò forse qualche stimolo per la sua figura di Sigfrido, in Aleksandr

Blok il musicista tedesco trovò non soltanto uno spirito in grado di cogliere la sua musica e di dilatarla a musica universale, ma trovò anche un wagnerismo che, senza tradire lo spirito della musica, andò oltre le dimensioni di Wagner stesso. In Blok possiamo vedere un Parsifal russo che non arriva al Graal, ma a quell'invisibile città di Kítez di cui tanto aveva parlato Sergej Durylin come mito per un Wagner russo. La città di Kítez, miracolosamente scomparsa e sommersa, le cupole e le croci delle cui chiese i pellegrini vedevano nelle acque del lago Svetlojar, Blok la trovò da ultimo nel profondo dell'anima sua, dopo averla invano cercata nel cosmo e nella storia. Così si chiude il tema poetico-musicale, e insieme drammaticamente storico, "Wagner e la Russia".