Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni
39

DIE MODERNE SUBJEKTIVITÄT ALS EIN FRAGMENTENMOSAIK

Festschrift für Bernhard-Arnold Kruse

herausgegeben von Gianluca Esposito und Daniela Liguori

Federico II University Press

fedOA Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni
39

Die moderne Subjektivität als ein Fragmentenmosaik

Festschrift für Bernhard-Arnold Kruse

herausgegeben von Gianluca Esposito und Daniela Liguori

Federico II University Press

fedOA Press

Die moderne Subjektivität als ein Fragmentenmosaik : Festschrift für Bernhard-Arnold Kruse / herausgegeben von Gianluca Esposito und Daniela Liguori. – Napoli : FedOAPress, 2025. – 522 p. : ill. ; 24 cm. – (Scuola di Scienze Umane e Sociali. Quaderni ; 39).

Accesso alla versione elettronica: http://www.fedoabooks.unina.it

ISBN: 978-88-6887-380-6
DOI: 10.6093/978-88-6887-380-6
Online ISSN della collana: 2499-4774

Il presente volume è stato realizzato grazie a un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici, Dipartimento di Eccellenza 2023 – 2027. CUP E63C22003760006.

Comitato scientifico
Enrica Amaturo (Università di Napoli Federico II), Simona Balbi (Università di Napoli Federico II), Antonio Blandini (Università di Napoli Federico II), Alessandra Bulgarelli (Università di Napoli Federico II), Adele Caldarelli (Università di Napoli Federico II), Aurelio Cernigliaro (Università di Napoli Federico II), Lucio De Giovanni (Università di Napoli Federico II), Roberto Delle Donne (Università di Napoli Federico II), Arturo De Vivo (Università di Napoli Federico II), Oliver Janz (Freie Universität, Berlin), Tullio Jappelli (Università di Napoli Federico II), Paola Moreno (Université de Liége), Edoardo Massimilla (Università di Napoli Federico II), José Gonzàlez Monteagudo (Universidad de Sevilla), Enrica Morlicchio (Università di Napoli Federico II), Marco Musella (Università di Napoli Federico II), Gianfranco Pecchinenda (Università di Napoli Federico II), Maria Laura Pesce (Università di Napoli Federico II), Mario Rusciano (Università di Napoli Federico II), Mauro Sciarelli (Università di Napoli Federico II), Roberto Serpieri (Università di Napoli Federico II), Christopher Smith (British School at Rome), Francesca Stroffolini (Università di Napoli Federico II), Giuseppe Tesauro (Corte Costituzionale)

© 2025 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
http://www.fedoapress.unina.it/

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Il presente volume non può non ricordare i Professori Stefan Nienhaus (*1956 †2024) e Aurelio Cernigliaro (*1949 †2024), improvvisamente scomparsi prima della sua pubblicazione.

Nell'ottobre del 2023, il Prof. Nienhaus ha accolto con entusiasmo l'idea di questo progetto, fornendoci preziosi consigli per metterla in atto. Il suo contributo sarebbe stato dedicato alle *Utopie- und Dystopieprojektionen auf den Mars in der Spätaufklärung.*

Nel primo autunno del 2024 ricevemmo, appena tre settimane prima della sua scomparsa, il saggio del Prof. Cernigliaro dedicato al suo amico 'alemannus' Bernhard-Arnold Kruse, l'ultimo regalo che volle fare alla comunità federiciana e alla Scienza tutta.

Napoli, ottobre 2025
Gianluca Esposito e Daniela Liguori

Der Sammelband soll auch zur Erinnerung an die Professoren Stefan Nienhaus (*1956 †2024) und Aurelio Cernigliaro (*1949 †2024) dienen, die beide vor der Veröffentlichung des Bandes plötzlich verstorben sind.

Herr Prof. Nienhaus begrüßte noch im Oktober 2023 die Idee dieses Projekts mit Begeisterung und gab uns wertvolle Ratschläge für dessen Umsetzung. Sein Beitrag sollte sich mit den *Utopie- und Dystopieprojektionen auf den Mars in der Spätaufklärung* befassen.

Im Frühherbst 2024, nur drei Wochen vor seinem Tod, erhielten wir den Aufsatz von Herrn Prof. Cernigliaro. Dieser war Bernhard-Arnold Kruse, seinem ‚Alemannus'-Freund, gewidmet und stellte das letzte Geschenk dar, das er der Universität „Federico II" und der Wissenschaft insgesamt hinterlassen wollte.

Neapel, im Oktober 2025
Gianluca Esposito und Daniela Liguori

Indice

Tabula gratulatoria 11

Gianluca Esposito, *«Ein Spannungsfeld der modernen Subjektivität als ein Fragmentenmosaik». Sull'attività didattica, scientifica e accademica di Bernhard-Arnold Kruse* 13

Gianluca Esposito, *»Ein Spannungsfeld der modernen Subjektivität als ein Fragmentenmosaik«. Zu Bernhard-Arnold Kruses didaktischer, wissenschaftlicher und akademischer Arbeit* 19

Daniela Liguori, *Senza pietre non c'è arco. Introduzione* 25

Daniela Liguori, *Ohne Steine gibt es keinen Bogen. Einleitung* 31

Norbert Kruse, *Pole der Subjektivität? Ein Brief mit Anmerkungen zu gemeinsamen Fragen von Deutschdidaktik und Literaturwissenschaft* 37

Norbert Kruse, *Poli estremi della soggettività? Una lettera con osservazioni su questioni comuni alla didattica della lingua tedesca e agli studi letterari* 55

Parte I. Filosofia, Storia, Linguistica e Cultura

Teil I. Philosophie, Geschichte, Sprach- und Kulturwissenschaft

Martin J. Funk, *Castel del Monte : un aperçu du tracé* 73

Aurelio Cernigliaro, *L'innesto virtuoso di un 'alemannus' nella Napoli del Cinquecento: gli esordi* 85

Edoardo Massimilla, *Alcune considerazioni weberiane sulla nozione di "progresso" (1913/1917)* 141

Simona Venezia, *L'arte suprema del cadere. Hölderlin maestro di Rilke* 157

Nicola De Blasi, *Usi linguistici e interpretazione dei testi. A proposito di «Non ti disunire» nel film* È stata la mano di Dio *di Paolo Sorrentino.* 171

Pietro Maturi, Giuseppe Visco, *Il napoletano e le sue grafie: il caso Geolier al Festival di Sanremo 2024* 181

Flavia Cavaliere, *Investigating the 'Italy and the Mafia' Equation in Audiovisual Narratives* 195

Paolo Donadio, Martina Perrone, *Humanitarian Ads Targeting Potential Donors: A Case Study on Save The Children Promotional Strategies* 207

Giancarmine Bongo, *Inwiefern ist ‚Nationalsprache' ein antinationalistischer Begriff?* 225

Nicoletta Gagliardi, *Übersetzen als interkulturelle Kommunikation am Beispiel von ‚Turkish Turn'-Autoren ins Italienische* 241

Elena Bellavia, *Selbstverständnis in der Entwicklung des Fremdverstehens. Vorschlag für einen fächerübergreifenden Ansatz im Unterricht* 255

Alessandra Zurolo, *Metaphors We Remember By. Von psychologischen Gedächtnismetaphern zu Identitäts- und Heimatskonzepten* 267

Parte II. Letteratura e Filologia

Teil II. Literaturwissenschaft und Philologie

Matthias N. Lorenz, *Goethes Götz als Reichsbürger. Ein Essay* 291

Luca Zenobi, *Una patologica ossessione. Friedrich Schiller: biografismo e culto di un classico* 315

Dieter Heimböckel, *Aneignung und Nichtverstehen.Wenn das Reisen an Grenzen stößt* 333

Silvia Acocella, *Il taccuino dei conti e i suoi segreti effetti collateralinel mondo di carta* 347

Assunta Claudia Scotto di Carlo, La cabeza a componer *di Emilia Pardo Bazán: brevi note sull'arte di scomporre* 357

Klaus-Michael Bogdal, *Rilke, Liliencron, Dehmel, Holz und Nietzsche. Beobachtungen zum literarischen Feld um 1900* 369

Christoph König, Überwältigung *e critica nella storia dell'indagine filologica. Riflessioni sulle* Duineser Elegien *di R.M. Rilke* 381

Daniela Liguori, «*Diese ein wenig Flüchtigern noch als wir selbst*». *Rilke e i saltimbanchi* 401

Ulrike Böhmel Fichera, »*… unsre Geschichten waren vielleicht nicht nur eine Strecke lang verknüpft, sondern auch einander ähnlich.*« 417

Micaela Latini, *B & B a Napoli. Costellazioni meridionali in Walter Benjamin ed Ernst Bloch* 433

Paola Gheri, «*Dove sta la cultura europea?*» *Identità in crisi nel romanzo* Die Flucht ohne Ende *di Joseph Roth* 445

Michael Dallapiazza, *Uwe Johnsons Übersetzung des* Nibelungenlieds *und der Nibelungenstoff in deutschsprachiger Literatur nach 1945* 457

Beatrice Occhini, *Das* Gulliver-*Projekt (1961-1964): Eine europäische Zeitschrift zwischen literarischer Erneuerung und nationaler Fragmentierung* 469

Gianluca Esposito, *Amore come forma di* Bildung *in* Die Entdeckung der Langsamkeit *di Sten Nadolny* 485

Lucia Perrone Capano, *Senza casa.* Der Fluss und das Meer *di Natascha Wodin* 507

Bibliografia di Bernhard-Arnold Kruse / Bibliographie von Bernhard-Arnold Kruse 519

Tabula gratulatoria

Accanto alle autrici e agli autori dei saggi, salutano e ringraziano con affetto Bernhard Arnold Kruse

Giancarlo Alfano
Michela Cennamo
Domenico Conte
Andrea D'Onofrio
Francesco Paolo de Cristofaro
Margherita Di Salvo
Flavia Gherardi
Andrea Grewe
Michela Lo Feudo
Andrea Mazzucchi
Giovanni Morrone
Stefan Nienhaus, *in memoriam*
Andrea Palermo
Silvia Palermo
Paola Paumgardhen
Marco Rispoli

grüßen und danken gemeinsam mit den Autorinnen und Autoren der Aufsätze ganz herzlich Bernhard Arnold Kruse

«Ein Spannungsfeld der modernen Subjektivität als ein Fragmentenmosaik»*. Sull'attività didattica, scientifica e accademica di Bernhard-Arnold Kruse

Gianluca Esposito
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Il presente volume vuole celebrare la carriera e la produzione scientifica di Bernhard Arnold Kruse. Professore Ordinario di Letteratura Tedesca presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", con la sua attività di ricerca, nonché con la sua esperienza umana, ha saputo come pochi altri fungere da ponte culturale e scientifico tra il mondo tedesco e quello italiano. Nato nel 1952 a Vechta (Bassa Sassonia), dopo aver conseguito la Maturità presso il prestigioso e antico *Gymnasium Carolinum* di Osnabrück (fondato da Carlo Magno nell'804), ha studiato Germanistica, Scienze Politiche e Filosofia presso le Università di Münster e di Marburg, laureandosi nel 1977 con il germanista e comparatista Gert Mattenklott (*1942 †2009) con una tesi su *Periodisierungsprobleme der Literatur zwischen 1890 und 1918* (it. *Questioni di periodizzazione della letteratura tra il 1890 e il 1918*).

Nel 1976 si trasferisce in Italia e tra il 1977 e 1979 insegna al Goethe-Institut di Napoli, per poi successivamente ricoprire il ruolo, dal 1979 al 1985, di lettore del DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst* – Servizio Tedesco per lo scambio accademico) presso l'Università di Siena, alla cattedra di Ferruccio Masini (*1928 †1988), con cui si trasferisce nel 1985 all'Università di Firenze. L'esperienza di ponte tra Italia e Germania di Bernhard-Arnold Kruse si arricchisce di un passaggio formale, ma allo stesso tempo fortemente simbolico, con l'ottenimento, nel 1987, della cittadinanza italiana.

Accanto al radicamento in Italia continuano i rapporti con la Germania, e presso la sua università d'origine di Marburg – ancora una volta sotto la supervisione di Mattenklott – consegue nel 1988 il dottorato di ricerca con il suo studio *Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica* (it. *Apollineo-Dionisiaco. Melancolia moderna e Unio Mystica*). Testo divenuto

* Bernhard-Arnold Kruse, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes ‚Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 1994, p. 39.

riferimento per gli studi sull'opera giovanile di Nietzsche e sulla coppia di metafore di Apollineo e Dionisiaco, lo studio rivendica l'importanza della prima produzione nietzschiana per lo sviluppo di concetti centrali delle opere più tarde[1]. In particolare, Bernhard-Arnold Kruse analizza la struttura estetica dei primi testi nietzschiani, dalla lezione inaugurale *Homer und die klassische Philologie* (it. *Omero e la filologia classica*, 1869) alle due conferenze sulla tragedia del 1870 e al saggio *Die Dionysische Weltanschauung* (it. *La visione dionisiaca del mondo*, 1870) fino a *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (it. *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, 1871/72). Kruse dimostra come tale struttura estetica non sia un involucro, bensì piuttosto una peculiare forma di appropriazione del mondo[2]. Tuttavia, fa notare Bernhard-Arnold Kruse, Nietzsche non realizza attraverso questa coppia di metafore un avvicinamento a una «objektive Wirklichkeit»[3], una realtà oggettiva, bensì concretizza la costruzione estetica di una soggettività moderna che tenta – sublimando sensi, sentimenti e persino la corporeità – di acquisire una comprensione del mondo[4].

La sua formazione culmina nel conseguimento della *Habilitation* in Germania con il volume del 1994 *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes* Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (it. *Al polo estremo della soggettività. Sui* Quaderni di Malte Laurids Brigge *di Rilke*). Qui Bernhard-Arnold Kruse analizza singolarmente tutte le settantuno *Aufzeichnungen*, annotazioni, e il loro ruolo all'interno dell'intricata forma del testo rilkiano. Opera emblematica dell'espressione della soggettività dell'individuo, il *Malte* viene letto da Bernhard-Arnold Kruse indagandone la struttura logica immanente che funge da strumento per dare forma alla rappresentazione disorganica e all'apparenza caotica di un «Fragmentenmosaik»[5], un mosaico di frammenti della soggettività moderna.

Dall'Università di Firenze e si trasferisce nel 2001 col ruolo di Professore Associato di Letteratura Tedesca presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata a Potenza, dove ricoprirà il ruolo di Presidente del Corso di Laurea in Lingue e Culture Moderne Europee dal 2002 al 2008. In

[1] Bernhard-Arnold Kruse, *Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica*, Athenäum Verlag, Frankfurt a.M. 1987, p. 19.
[2] Ivi, p. 21.
[3] Ivi, p. 22.
[4] Cfr. *ibidem*.
[5] Id., *Auf dem extremen Pol der Subjektivität*, p. 39.

questi anni si rafforza il suo interesse per l'internazionalizzazione e intrattiene rapporti molto stretti in particolare con l'Università di Bielefeld. Ricopre così presso l'Ateneo lucano il ruolo di Delegato della Facoltà per il programma Erasmus dal 2002 al 2011 e quello di Delegato del Rettore per il programma Erasmus e per le Relazioni Internazionali dal 2004 fino alla fine del periodo di rettorato nel 2006.

Tale esperienza si riverbererà nella sua attività presso l'Università di Napoli "Federico II", dove si trasferisce nel marzo 2011. Dal 2013 al 2019 è, infatti, Coordinatore del Corso di Studio in 'Lingue, culture e letterature moderne europee' del Dipartimento di Studi Umanistici dell'ateneo federiciano, entrando anche a far parte del collegio dei Docenti del dottorato in Filologia. Tassello di importanza capitale per la carriera di chi scrive è la firma, nel 2014, della convenzione tra l'Università di Napoli "Federico II" e l'Università di Osnabrück per un Corso di Studio Magistrale binazionale (*Joint Degree*) 'Letteratura e Cultura in Europa / Literatur und Kultur in Europa', di cui Bernhard-Arnold Kruse è stato il principale promotore e, per la parte italiana, presidente della commissione bilaterale. Nel 2019, in seguito all'abilitazione per la Prima Fascia conseguita nel 2012, diviene Professore Ordinario presso l'Ateneo federiciano.

Bernhard-Arnold Kruse ha dedicato la sua carriera accademica alla Germanistica italiana, pur mantenendo forti legami di collaborazione con la Germanistica tedesca e mondiale, come si evince dalle sue frequenti partecipazioni a iniziative dell'Associazione Italiana di Germanistica (AIG), del *Deutscher Germanistenverband* (DVG – Associazione dei Germanisti Tedeschi), della *Internationale Vereinigung für Germanistik* (IVG – Associazione Internazionale di Germanistica) e della *Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik* (GIG – Società di Germanistica Interculturale).

Nucleo degli interessi scientifici di Bernhard-Arnold Kruse è in maniera particolare il rapporto tra soggettività e letteratura nella dimensione storico-sociale. A questo filone principale appartengono i suoi già menzionati studi sul periodo della *Jahrhundertwende* (*Fin de siècle*), in particolare su Friedrich Nietzsche e Rainer Maria Rilke. Tale prospettiva di ricerca viene successivamente estesa da Bernhard-Arnold Kruse ad altre epoche e altri contesti letterari, in particolare alla letteratura del Novecento (Erich Maria Remarque e Thomas Bernhard su tutti) e al romanzo postmoderno, spingendosi a ritroso nella storia della letteratura tedesca passando per Heinrich Heine arrivando fino al '700, di cui analizza in particolare l'estetica e i drammi di Friedrich Schiller.

Altro tema di interesse per le ricerche di Bernhard-Arnold Kruse è il rapporto tra letteratura e nazionalismo, in particolare il contributo della letteratura nella costruzione e nella percezione di quelle 'comunità immaginate' teorizzate da Benedict Anderson. Prodotto di questo filone di ricerca è il volume del 2012 *Wider den Nationalismus – oder von den Schwierigkeiten eines interkulturellen Lebens. Zu den Südtirolromanen von Joseph Zoderer* (it. *Contro il nazionalismo – ovvero delle difficoltà di una vita interculturale. Sui romanzi sudtirolesi di Joseph Zoderer*). Nel volume, vengono analizzati i romanzi di Joseph Zoderer ambientati in Alto Adige / Sudtirolo facendone emergere gli elementi propri del discorso nazionalista e del vivere in un contesto di *Heimat* interculturale che abbraccia il '900 dal fascismo alle guerre balcaniche. L'analisi di Bernhard-Arnold Kruse evidenzia come, in romanzi quali *Das Glück beim Händewaschen* (it. *La felicità di lavarsi le mani*, 1976), *Die Walsche* (it. *L'«italiana»*, 1982) e *Der Schmerz der Gewöhnung* (it. *Il dolore di cambiar pelle*, 2002), Zoderer dimostri in modo esemplare il completo fallimento delle concezioni nazionaliste, definitivamente delegittimate dopo le due Guerre Mondiali. L'esperienza dell'estraneità, molto forte nei testi di Zoderer, viene analizzata da Bernhard-Arnold Kruse in particolare per quanto riguarda la costruzione della soggettività del singolo, della perdita e dei tentativi di costruire identità in un contesto determinato da culture diverse[6].

Figlio dello stesso interesse di ricerca è il volume collettaneo del 2018 da lui curato *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*. Filo conduttore di questo studio interdisciplinare è la rappresentazione del nazionalismo come più di un'ideologia, ma bensì come una «fede secolarizzata»[7] pervasiva, che tramite elementi propri della comunicazione quali la lingua e la letteratura plasma modi di percepire, di sentire, di pensare, di giudicare e di agire. Un ruolo particolare in questa costruzione di significato lo gioca la letteratura che – tema caro alle ricerche di Bernhard-Arnold Kruse – possiede la capacità di rappresentare soggettività che analizzano e costruiscono il mondo a loro circostante. Frutto di questi studi su *Heimat* e Nazionalismo sono anche i convegni internazionali da lui organizzati presso l'Ateneo federiciano su temi quali *Territorale Bindungen der Literatur* (it. *Legami territoriali della letteratura*, 2013),

[6] Cfr. Id. *Wider den Nationalismus – oder von den Schwierigkeiten eines interkulturellen Lebens. Zu den Südtirolromanen von Joseph Zoderer*, Aisthesis, Bielefeld 2012, pp. 33s.

[7] Id., *Introduzione*, in: *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, a cura di Id., Pacini, Pisa 2018, p 5.

Geschichte in der Literatur (it. La *storia nella letteratura*, 2017) e *Nation – Migration* (it. *Nazione – Migrazione*, 2023).

Proprio a partire da questa peculiarità della letteratura di saper ritrarre manifestazioni della soggettività, Bernhard-Arnold Kruse rilegge nella sua recente monografia *Introduzione a* Siddhartha *di Hermann Hesse* del 2023 un'opera a lui – e ai suoi studenti – molto cara. La sua analisi del romanzo hessiano – sempre presente nei suoi programmi universitari del primo anno – mette in luce in particolare il processo di costruzione di nuove identità basate su un'indagine autonoma dell'interiorità del protagonista Siddhartha. Travalicando i confini della lettura del testo letterario, Bernhard-Arnold Kruse evidenza il pericolo del venir meno di tali processi di costruzione d'identità nella società industrializzata e regolata dalla razionalità economica, in cui il moderno estraniamento e l'isolamento nella società di massa confluiscono nella contemporanea socialità digitale. Nella visione di Bernhard-Arnold Kruse, il testo hessiano risulta particolarmente adatto ai più giovani, in quanto la ricerca sincera e profonda del sé che conduce Siddhartha fa sperimentare all'Io in formazione del giovane lettore problematiche a lui vicine: la ricerca della propria identità, il distaccarsi da autorità, norme, regole, convenzioni e la ricerca di una strada propria. Inoltre, Bernhard-Arnold Kruse dona ai suoi studenti con questo volume una delle sue lezioni più importanti: la lettura, intesa come processo perfomativo-esperienziale, uno *Erleben* del testo in un rapporto di tensione tra la dimensione storico-filosofica e culturale in cui il testo è stato prodotto e quello in cui viene recepito dalla sensibilità del singolo lettore, deve restare un 'piacere', nonostante la professionalizzazione che viene certamente richiesta nel 'lavoro' accademico quando essa diventa oggetto di studio[8].

L'attività scientifica di Bernhard-Arnold Kruse non è certamente terminata col pensionamento e, al contrario, in corso sono attualmente i lavori al volume collettaneo *Nation – Migration. Philosophische, linguistische und literaturwissenschaftliche Erkundungen*.

La volontà di celebrare con questa *Festschrift* la carriera e la persona di un accademico di grande spessore deriva anche e soprattutto dal profondo senso di gratitudine che chi scrive non può non provare. Bernhard-Arnold Kruse, accanto alla sua evidente attività didattica, scientifica e accademica, è stato (e continua a essere) un Maestro esemplare, una guida e un punto di riferi-

[8] Cfr. Id. *Introduzione a* Siddhartha, FedOA – Federico II University Press, Napoli 2023, pp. 10–12.

mento costante e sempre presente. È per chi scrive un privilegio poter – solo parzialmente – ricambiare curando un volume in suo onore. A tal riguardo, l'ultimo pensiero di gratitudine non può non essere diretto verso le colleghe e i colleghi di Bernhard-Arnold Kruse, che in nei lunghi anni di carriera hanno con lui condiviso a vario titolo il percorso e hanno deciso di omaggiarlo in questo volume.

»Ein Spannungsfeld der modernen Subjektivität als ein Fragmentenmosaik«. Zu Bernhard-Arnold Kruses didaktischer, wissenschaftlicher und akademischer Arbeit

Gianluca Esposito
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Mit dem vorliegenden Sammelband möchte ich die Karriere und das wissenschaftliche Schaffen von Bernhard-Arnold Kruse würdigen. Als Ordinarius für deutsche Literatur an der Universität Neapel „Federico II" ist es ihm wie nur wenigen anderen gelungen, mit seiner Forschungstätigkeit und seinen Lebenserfahrungen eine kulturelle und wissenschaftliche Brücke zwischen Deutschland und Italien zu schlagen. Er wurde 1952 in Vechta (Niedersachsen) geboren und studierte nach dem Abitur am renommierten und traditionsreichen Gymnasium *Carolinum* in Osnabrück (gegründet im Jahr 804 von Karl dem Großen) Germanistik, Politikwissenschaft und Philosophie an den Universitäten Münster und Marburg. Im Jahr 1977 schloss er sein Studium mit einer Arbeit zum Thema *Periodisierungsprobleme der Literatur zwischen 1890 und 1918* bei dem Germanisten und Komparatisten Gert Mattenklott (*1942 †2009) ab.

Er zog 1976 nach Italien, wo er von 1977 bis 1979 am Goethe-Institut in Neapel unterrichtete. Anschließend war er von 1979 bis 1985 als Lektor des DAAD an der Universität Siena am Lehrstuhl von Ferruccio Masini (*1928 †1988) tätig, bevor er 1985 mit diesem an die Universität Florenz wechselte. Bernhard-Arnold Kruses Brückenerfahrung zwischen Italien und Deutschland wurde 1987 durch einen formellen, aber gleichzeitig stark symbolischen Schritt verstärkt, als er die italienische Staatsbürgerschaft erhielt.

Neben seiner Verwurzelung in Italien blieben auch seine Beziehungen zu Deutschland bestehen. An seiner Heimatuniversität in Marburg promovierte er 1988 unter der Betreuung von Mattenklott mit seiner Studie *Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica*. Die Studie ist ein Referenzwerk für die Erforschung von Nietzsches Frühwerk und dem Metaphern-

* Bernhard-Arnold Kruse, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes ‚Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 1994, S. 39.

paar Apollinisch und Dionysisch geworden und betont die Bedeutung von Nietzsches frühen Werken für die Entwicklung zentraler Konzepte seiner späteren Werke[1]. Kruse analysiert insbesondere die ästhetische Struktur der frühen Texte Nietzsches: von der Antrittsvorlesung *Homer und die klassische Philologie* (1869) über die beiden Vorträge über die Tragödie (1870) bis hin zum Aufsatz *Die dionysische Weltanschauung* (1870) und *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871/72). Kruse zeigt, dass diese ästhetische Struktur keine Verkleidung ist, sondern eine besondere Form der Weltaneignung darstellt[2]. Bernhard-Arnold Kruse weist jedoch darauf hin, dass Nietzsche mit diesem Metaphernpaar keine Annäherung an eine »objektive Wirklichkeit«[3] erreicht, sondern vielmehr die ästhetische Konstruktion einer modernen Subjektivität konkretisiert, die – durch die Sublimierung von Sinnen, Gefühlen und sogar Körperlichkeit – versucht, ein Verständnis der Welt zu erlangen[4].

Seine Bildung gipfelte in der Habilitation in Deutschland mit dem 1994 erschienenen Buch *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes* Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Darin analysiert er alle einundsiebzig Aufzeichnungen und ihre Rolle innerhalb der komplexen Form des Rilke'schen Textes. Als emblematisches Werk für den Ausdruck der Subjektivität des Individuums wird *Malte* von Bernhard-Arnold Kruse unter Untersuchung seiner immanenten logischen Struktur gelesen. Diese dient als Instrument, um der scheinbar chaotischen Darstellung eines »Fragmentenmosaik[s]«[5] der modernen Subjektivität Form zu geben.

Er wechselte 2001 von der Universität Florenz als außerordentlicher Professor für deutsche Literatur an die Fakultät für Literatur und Philosophie der Universität Basilicata in Potenza, wo er von 2002 bis 2008 den Studiengang ‚Moderne europäische Sprachen und Kulturen' leitete. In diesen Jahren verstärkte sich sein Interesse für die Internationalisierung, insbesondere unterhielt er sehr enge Beziehungen zur Universität Bielefeld. So war er von 2002 bis 2011 Delegierter der Fakultät für das Erasmus-Programm und von 2004 bis zum Ende der Amtszeit des Rektors im Jahr 2006 zudem Delegierter des

[1] Bernhard-Arnold Kruse, *Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica*, Athenäum Verlag, Frankfurt a.M. 1987, S. 19.
[2] Ebd., S. 21.
[3] Ebd., S. 22.
[4] Vgl. ebd.
[5] Ders., *Auf dem extremen Pol der Subjektivität*, S. 39.

Rektors für das Erasmus-Programm und für internationale Beziehungen an der Universität Basilicata.

Diese Erfahrungen werden sich in seiner Tätigkeit an der Universität Neapel „Federico II" widerspiegeln, an die er im März 2011 wechselte. Von 2013 bis 2019 leitete er dort den Studiengang ‚Moderne europäische Sprachen, Kulturen und Literaturen' am Fachbereich Geisteswissenschaften und wurde Mitglied des Promotionsausschusses für Philologie. Ein Meilenstein für meine Karriere war die Unterzeichnung der Vereinbarung zwischen der Universität Neapel „Federico II" und der Universität Osnabrück im Jahr 2014 über den binationalen Masterstudiengang ‚Letteratura e Cultura in Europa / Literatur und Kultur in Europa' (*Joint Degree*), für den Bernhard-Arnold Kruse der wichtigste Impulsgeber und auf italienischer Seite Vorsitzender der bilateralen Kommission war. Im Jahr 2019 wurde er nach seiner im Jahr 2012 erworbenen italienischen Habilitation zum ordentlichen Professor an der Universität Neapel ernannt.

Bernhard-Arnold Kruse hat seine akademische Laufbahn der italienischen Germanistik gewidmet, dabei jedoch enge Verbindungen zur deutschen und internationalen Germanistik gepflegt, wie seine häufige Teilnahme an Initiativen der *Associazione Italiana di Germanistica* (AIG – Italienischen Germanistenverbandes), des Deutschen Germanistenverbandes (DVG) und der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) und der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik (GIG) zeigt.

Der Schwerpunkt der wissenschaftlichen Interessen von Bernhard-Arnold Kruse liegt auf dem Verhältnis zwischen Subjektivität und Literatur in ihrer historisch-sozialen Dimension. Zu diesem zentralen Thema gehören seine bereits erwähnten Studien zur Jahrhundertwende, insbesondere zu Friedrich Nietzsche und Rainer Maria Rilke. Später weitet er diese Forschungsperspektive auf andere Epochen und literarische Kontexte aus, insbesondere auf die Literatur des 20. Jahrhunderts (vor allem Erich Maria Remarque und Thomas Bernhard) und den postmodernen Roman. Dabei bewegt er sich in der deutschen Literaturgeschichte bis zu Heinrich Heine und weiter bis ins 18. Jahrhundert zurück, wo er sich insbesondere mit der Ästhetik und den Dramen von Friedrich Schiller auseinandersetzt.

Ein weiteres zentrales Thema der Forschungen von Bernhard-Arnold Kruse ist die Beziehung zwischen Literatur und Nationalismus, insbesondere der Beitrag der Literatur zur Konstruktion und Wahrnehmung jener ‚imaginierten Gemeinschaften', die Benedict Anderson theoretisiert hat. Ergebnis dieser

Forschungsarbeit ist das im Jahr 2012 erschienene Buch *Wider den Nationalismus – oder von den Schwierigkeiten eines interkulturellen Lebens. Zu den Südtirolromanen von Joseph Zoderer*. In diesem Band werden die in Südtirol spielenden Romane von Joseph Zoderer analysiert und die darin enthaltenen Elemente des nationalistischen Diskurses sowie des Lebens in einem interkulturellen Heimatkontext herausgearbeitet: vom Faschismus bis zu den Balkankriegen im 20. Jahrhundert. Die Analyse von Bernhard-Arnold Kruse zeigt, wie Zoderer in Romanen wie *Das Glück beim Händewaschen* (1976), *Die Walsche* (1982) und *Der Schmerz der Gewöhnung* (2002) auf exemplarische Weise das völlige Scheitern nationalistischer Konzepte aufzeigt, die nach den beiden Weltkriegen endgültig delegitimiert wurden. Die Erfahrung der Fremdheit, die in Zoderers Werken sehr stark zum Ausdruck kommt, wird von Bernhard-Arnold Kruse insbesondere im Hinblick auf die Konstruktion der Subjektivität des Einzelnen, den Verlust und die Versuche, Identität in einem von verschiedenen Kulturen geprägten Kontext aufzubauen, analysiert[6].

In diese Richtung geht auch der von ihm herausgegebene Sammelband *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo* (dt. *Nationalismus, Literatur und Mehrsprachigkeit*) aus dem Jahr 2018. Leitmotiv dieser interdisziplinären Studie ist die Darstellung des Nationalismus nicht nur als Ideologie, sondern als allgegenwärtiger »säkularisierter Glaube«[7], der durch Kommunikationselemente wie Sprache und Literatur die Wahrnehmung, das Empfinden, das Denken, das Urteilen und das Handeln der Menschen prägt. Eine besondere Rolle bei dieser Bedeutungskonstruktion spielt die Literatur, die – ein Thema, das für Bernhard-Arnold Kruse in seiner Forschung besonders wichtig ist – die Fähigkeit besitzt, Subjektivitäten darzustellen, die die sie umgebende Welt analysieren und konstruieren. Ergebnisse dieser Studien zu Heimat und Nationalismus sind auch die von ihm an der Universität „Federico II" organisierten internationalen Tagungen zu Themen wie *Territoriale Bindungen der Literatur* (2013), *Geschichte in der Literatur* (2017) und *Nation – Migration* (2023).

Ausgehend von dieser Eigenart der Literatur, Ausdrucksformen der Subjektivität darzustellen, interpretiert Bernhard-Arnold Kruse in seiner 2023 erschienenen Monografie *Introduzione a* Siddhartha *di Hermann Hesse* (dt.

[6] Vgl. Ders., *Wider den Nationalismus – oder von den Schwierigkeiten eines interkulturellen Lebens. Zu den Südtirolromanen von Joseph Zoderer*, Aisthesis, Bielefeld 2012, S. 33f.

[7] Ders., *Introduzione*, in: *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, herausgegeben vom Ders., Pacini, Pisa 2018, S. 5.

Einführung in Hermann Hesses Siddhartha) ein Werk neu, das ihm und seinen Studierenden sehr am Herzen liegt. In seiner Analyse des Romans von Hermann Hesse, der stets Teil seiner Lehrpläne für das erste Studienjahr war, beleuchtet er insbesondere den Prozess der Konstruktion neuer Identitäten, die auf einer eigenständigen Erforschung der Innerlichkeit des Protagonisten Siddhartha basieren. Kruse weist über die Grenzen der Lektüre des literarischen Textes hinaus auf die Gefahr hin, dass solche Identitätsbildungsprozesse in der industrialisierten, von wirtschaftlicher Rationalität geprägten Gesellschaft verloren gehen, wo moderne Entfremdung und Isolation in der Massengesellschaft in die zeitgenössische digitale Sozialität konvergieren. Nach Ansicht von Bernhard-Arnold Kruse eignet sich das Hesse'sche Werk besonders für junge Menschen, da die aufrichtige und tiefgründige Suche Siddharthas nach dem Selbst das sich entwickelnde Ich der jungen Lesenden mit ihnen vertrauten Problemen konfrontiert: der Suche nach der eigenen Identität, der Loslösung von Autoritäten, Normen, Regeln und Konventionen und der Suche nach einem eigenen Weg. Darüber hinaus vermittelt Bernhard-Arnold Kruse seinen Studierenden mit diesem Band eine seiner wichtigsten Lehren: Das Lesen, verstanden als performativ-erfahrungsorientierter Prozess, als Erleben des Textes in einem Spannungsfeld zwischen der historisch-philosophischen und kulturellen Dimension, in der das Werk entstanden ist, und derjenigen, in der es von der Sensibilität der einzelnen Lesenden aufgenommen wird, muss trotz der Professionalisierung, die in der akademischen ‚Arbeit' sicherlich erforderlich ist, wenn es zum Studiengegenstand wird, ein ‚Vergnügen' bleiben[8].

Mit seiner Pensionierung ist die wissenschaftliche Arbeit von Bernhard-Arnold Kruse keineswegs beendet, ganz im Gegenteil: Derzeit arbeitet er an einem Sammelband mit dem Titel *Nation – Migration. Philosophische, linguistische und literaturwissenschaftliche Erkundungen*.

Der Wunsch, mit dieser Festschrift die Karriere und die Person eines herausragenden Akademikers zu würdigen, entspringt auch und vor allem der tiefen Dankbarkeit, die ich empfinde. Bernhard-Arnold Kruse war und ist neben seiner offensichtlichen didaktischen, wissenschaftlichen und akademischen Tätigkeit ein vorbildlicher Lehrer, ein Meister und ein ständiger, immer präsenter Bezugspunkt. Für mich ist es ein Privileg, mich – wenn auch

[8] Vgl. Ders., *Introduzione a* Siddhartha, FedOA – Federico II University Press, Napoli 2023, S. 10–12.

nur zum Teil – mit der Herausgabe dieses Bands zu seinen Ehren bedanken zu können. In diesem Zusammenhang gilt mein letzter Dank selbstverständlich auch den Kolleginnen und Kollegen von Bernhard-Arnold Kruse, die ihn während seiner langen Karriere begleitet haben und sich entschlossen haben, ihm mit diesem Band eine Hommage zu widmen.

Senza pietre non c'è arco. Introduzione

Daniela Liguori
Università degli Studi di Napoli "Federico II" / Università degli Studi di Salerno

In *Le città invisibili* Calvino lascia che Marco Polo spieghi a Kublai Kan come le pietre e l'arco di un ponte siano sempre in un rapporto di reciproca implicazione, per cui senza le une non può esistere l'altro e, di conseguenza, non può esistere nemmeno il ponte.

> Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.
> – Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? – chiede Kublai Kan
> – Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, – risponde Marco, – ma dalla linea dell'arco che esse formano.
> Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che mi importa.
> Polo risponde: – Senza pietre non c'è arco.[1]

Non diversamente dal ponte di cui Marco Polo si limita a descrivere le pietre perché è la loro esistenza che ne garantisce l'arco inteso quale struttura portante del ponte stesso, anche questo volume è composto da una pluralità di saggi che, sebbene differenti nei temi e nello stile, dicono dell'arco della vita professionale di Bernhard Arnold Kruse che è l'esito di un percorso che si è costruito pietra dopo pietra, esperienza dopo esperienza, incontro dopo incontro, nel corso degli anni. Si tratta di un percorso che si è mosso lungo alcune direttrici fondamentali, ossia letteratura e filosofia, storia linguistica e cultura, che corrispondono alle due sezioni in cui si è ritenuto opportuno dividere il volume.

In apertura della prima sezione due saggi che ci rivelano come Kruse sia sempre stato aperto anche al confronto con altre discipline soprattutto quando queste intrecciavano questioni culturali nodali alla specificità dei luoghi: *Castel del Monte: un aperçu du tracé* di Martin J. Funk e *L'innesto virtuoso di*

[1] Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2017, p. 81.

un "alemannus" nella Napoli del Cinquecento: gli esordi di Aurelio Cernigliaro. Il primo è dedicato all'osservazione della planimetria di Castel del Monte – castello noto per la sua forma ottagonale – con lo scopo di rintracciare i possibili modelli matematici nascosti nella sua pianta; il secondo offre una ricostruzione esaustiva dell'istituzione e del successo editoriale della tipografia di Johannes Sulzbach nella Napoli del XVI secolo, con un'attenzione particolare alle interazioni del tipografo alemanno con il circolo intellettuale che si riuniva attorno al castello aragonese di Ischia, sotto il patrocinio della principessa d'Altavilla, Costanza d'Avalos, e della marchesa di Pescara, Vittoria Colonna.

Si focalizza sul filosofo tedesco Max Weber il contributo di Edoardo Massimilla intitolato *Alcune considerazioni weberiane sulla nozione di progresso*, che muove dall'analisi di *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften* di Weber per spiegare le ragioni per le quali l'autore consideri inappropriato l'uso del termine progresso. *L'arte suprema del cadere. Su Hölderlin maestro di Rilke* di Simona Venezia è dedicato alla poesia di Hölderlin come fonte di ispirazione di un poeta particolarmente caro a Kruse, ossia Rainer Maria Rilke. Tra i temi trattati il rapporto tra *Heimkunft* e *Wanderung*.

Il carattere multidisciplinare del volume si manifesta con una preziosa e numerosa serie di studi linguistici. Quale sia il significato da attribuire alla frase «Non ti disunire» presente nel film *È stata la mano di Dio* di Sorrentino è il fulcro del saggio di Nicola De Blasi intitolato *Usi linguistici e interpretazione dei testi. A proposito di «Non ti disunire» nel film* È stata la mano di Dio *di Paolo Sorrentino* mentre Pietro Maturi e Giuseppe Visco esaminano le peculiarità linguistiche ed ortografiche del dialetto napoletano impiegato dall'artista Geolier nei testi pubblicati per la sua performance a Sanremo 2024 nel saggio *Dialettologia, innovazioni negli usi e nelle grafie del napoletano*.

Con il saggio di Flavia Cavaliere *Investigating the 'Italy and the mafia' equation in audiovisual narratives* il focus si sposta sulle rappresentazioni cinematografiche delle minoranze e sul ruolo che esse svolgono nella costruzione dell'identità; in particolare si tratta di rilevare come il cinema americano abbia contribuito a plasmare la percezione stereotipata degli italoamericani. *Humanitarian ads targeting potential donors: a case study on Save The Children promotional strategies* di Paolo Donadio e Martina Perrone esplora invece le strategie multimodali impiegate nelle pubblicità umanitarie con particolare attenzione alle campagne di *Save the Children* dedicate alla guerra civile siriana e volte ad un coinvolgimento del pubblico tale da renderlo al contempo

spettatore colpevole e potenziale agente di cambiamento. Chiudono la prima sezione quattro saggi dedicati alla linguistica in area tedesca.

In *Inwiefern ist ‚Nationalsprache' ein antinationalistischer Begriff?* Giancarmine Bongo focalizza l'attenzione sulle lingue nazionali odierne come lingue delle nazioni linguistiche moderne e, al tempo stesso, come lingue delle odierne società migranti tenuto conto del fatto che le società sono sempre più plurilingue. Di interculturalità si occupa anche Nicoletta Gagliardi in *Übersetzen als interkulturelle Kommunikation am Beispiel von 'Turkish Turn'-Autoren ins Italienische*, saggio in cui l'autrice si occupa del tema della traduzione basandosi in particolare sull'analisi di alcune traduzioni di romanzi della cosiddetta *Turkish Turn*. Riflette invece sul significato di "apprendimento interculturale" intrecciando il discorso sull'interculturalità con il discorso filosofico sull'alterità Elena Bellavia nel saggio *Selbstverständnis in der Entwicklung des Fremdverstehens. Vorschlag für einen fächerübergreifenden Ansatz im Unterricht*. Partendo da un'analisi metaforica della nozione psicologica di memoria nella manualistica e nella stampa, Alessandra Zurolo traccia nel saggio conclusivo della prima sezione intitolato *Metaphors We Remember By. Von psychologischen Gedächtnismetaphern zu Identitäts- und Heimatskonzepten* un legame con i concetti di identità e Heimat, delineando allo stesso tempo un possibile collegamento con gli studi culturali e letterari sulla memoria individuale e collettiva e sulla loro interazione.

La seconda sezione raccoglie contributi dedicati alla letteratura e alla filologia organizzati secondo una sequenza cronologica, che muove dalla *Goethezeit* per giungere alla contemporaneità. In apertura, quindi, il saggio di Matthias N. Lorenz, *Goethes Götz als Reichsbürger. Ein Essay,* incentrato sul dramma *Götz von Berlichingen* di Goethe con particolare attenzione ai temi dell'antisemitismo, del razzismo e del patriarcato. Da Goethe l'attenzione si sposta su Schiller con il saggio *Una patologica ossessione. Friedrich Schiller: biografismo e culto di un classico*, in cui Luca Zenobi indaga alcune fasi salienti della nascita e dello sviluppo del culto di Friedrich Schiller come poeta nazionale muovendo da un insolito episodio riguardante le sue spoglie mortali. È dedicato alle esperienze di viaggio interculturali il saggio *Aneignung und Nichtverstehen. Wenn das Reisen an Grenzen stößt* di Dieter Heimböckel, in cui l'autore mette a confronto opere di Walther Rathenau e Kafka con i resoconti del viaggio in Algeria di Oskar Loetke del 1914. Silvia Acocella si concentra invece nel saggio *Il taccuino dei conti e i suoi segreti effetti collaterali nel mondo di carta* sul romanzo modernista per mettere in luce come il libro contabile sia metafora chiave in cui si intersecano le orbite della letteratura e

quelle del mercato, entrambi "mondi di carta". *È dedicato al tema della frammentazione della soggettività moderna il saggio La cabeza a componer di Emilia Pardo Bazán: brevi note sull'arte di scomporre* di Assunta Claudia Scotto di Carlo, che approfondisce le vicende mediche della protagonista del romanzo della scrittrice spagnola per mostrare come queste portino ad una graduale cancellazione di elementi importanti dell'animo umano, quali immaginazione, ragione, memoria.

Si occupano del poeta tedesco Rainer Maria Rilke i saggi *Rilke, Liliencron, Dehmel, Holz und Nietzsche. Beobachtungen zum literarischen Feld um 1900* di Klaus-Michael Bogdal, *Überwältigung* e *critica nella storia dell'indagine filologica. Riflessioni sulle* Duineser Elegien *di R.M. Rilke* di Christoph König e *«Diese ein wenig Flüchtigern noch als wir selbst». Rilke e i saltimbanchi* di Daniela Liguori. Bogdal si sofferma su Rilke in un più ampio discorso dedicato al modernismo letterario in Germania per mettere in evidenza come il valore e il prestigio riconosciuti ai poeti di tale movimento differiscano significativamente dal canone letterario odierno. König ricostruisce una breve storia delle interpretazioni delle *Elegie duinesi*, affrontando la questione della possibilità di una lettura e di una interpretazione oggettiva a dispetto di ciò che definisce *Überwältigung*, la sopraffazione estetica che si esperisce nell'incontro col testo. La sottoscritta invece ricostruisce l'humus nel quale è maturata la figura dei saltimbanchi nell'opera di Rilke focalizzando l'attenzione sul dialogo tra il poeta di lingua tedesca e due personalità chiave della modernità, quali Charles Baudelaire e Pablo Picasso.

È incentrato su *Herr Kollmann* di Theodor Däubler del 1918 il saggio »*… unsre Geschichten waren vielleicht nicht nur eine Strecke lang verknüpft, sondern auch einander ähnlich.*« di Ulrike Böhmel Fichera, che interpreta il romanzo come una sorta di documentazione e di ricerca autobiografica dell'autore stesso. Micaela Latini dedica invece il suo saggio *B & B a Napoli. Costellazioni meridionali in Walter Benjamin ed Ernst Bloch* alla città di Napoli – città in cui Kruse ha lavorato per anni – e alle pagine che su di essa hanno scritto autori come Walter Benjamin ed Ernst Bloch negli anni Venti del XX secolo. Dalla città di Napoli l'attenzione si sposta sulla crisi e sul futuro dell'Europa con il saggio di Paola Gheri, *«Dove sta la cultura europea?» Identità in crisi nel romanzo* Die Flucht ohne Ende *di Joseph Roth*; il romanzo di Roth del 1927 è analizzato, in particolare, per mettere in luce il rifiuto dell'autore sia del nascente sistema sovietico sia del nuovo capitalismo di stampo americano. Come spiega il titolo stesso, il saggio *Uwe Johnsons Übersetzung des* Nibelungenlieds *und der Nibelungenstoff in deutschsprachiger Literatur nach 1945*

di Michael Gottlieb Dallapiazza affronta la ricezione del *Niebelungenlied* nei paesi di lingua tedesca dopo il 1945 interrogandosi se questo materiale possa essere considerato ancora oggi popolare. L'articolo di Beatrice Occhini intitolato *Das Gulliver-Projekt (1961-1964): Eine europäische Zeitschrift zwischen literarischer Erneuerung und nationaler Fragmentierung* esamina il progetto della rivista internazionale Gulliver, un'iniziativa collaborativa che coinvolse scrittori francesi, italiani e tedeschi dal 1961 al 1964 e che nonostante il suo fallimento influenzò successive iniziative editoriali. Chiudono la sezione di letteratura i saggi su opere della letteratura contemporanea in lingua tedesca *Amore come forma di* Bildung *in* Die Entdeckung der Langsamkeit *di Sten Nadolny* di Gianluca Esposito e *Senza casa.* Der Fluss und das Meer *di Natascha Wodin* di Lucia Perrone-Capano. Il primo sottolinea il ruolo chiave dell'amore nella *Bildung* del protagonista del romanzo di Sten Nadolny del 1983 *Die Entdeckung der Langsamkeit*, mentre il secondo si sofferma sulla raccolta di racconti *Der Fluss und das Meer* di Natascha Wodin del 2023, il cui fulcro può essere rintracciato nel porto ucraino di Mariupol, luogo di nascita della madre dell'autrice.

Ohne Steine gibt es keinen Bogen. Einleitung

Daniela Liguori
Università degli Studi di Napoli "Federico II" / Università degli Studi di Salerno

In *Die unsichtbaren Städte* lässt Calvino Marco Polo gegenüber Kublai Khan erklären, dass die Steine und der Bogen einer Brücke sich stets in einer gegenseitigen Beziehung zueinander befinden. Ohne die einen können die anderen nicht existieren – und folglich kann auch die Brücke nicht existieren.

> Marco Polo beschreibt eine Brücke, Stein um Stein.
> »Doch welcher Stein ist es, der die Brücke trägt?« fragt Kublai Khan.
> »Die Brücke wird nicht von diesem oder jenem Stein getragen«, antwortet Marco, »sondern von der
> Linie des Bogens, den diese bilden.«
> Kublai Khan verharrt in nachdenklichem Schweigen. Dann setzt er hinzu: »Warum sprichst du von
> den Steinen? Nur der Bogen ist für mich von Bedeutung.«
> Polo erwidert: »Ohne Steine gibt es keinen Bogen.«[1]

Ähnlich wie Marco Polo, der lediglich die Steine der Brücke beschreibt, da deren Existenz den Bogen als tragende Struktur der Brücke bestimmt, besteht auch dieses Buch aus einer Vielzahl von Aufsätzen. Diese haben zwar unterschiedliche Themen und Stile, erzählen aber allesamt vom beruflichen Lebensbogen Bernhard Arnold Kruses. Dieser ist das Ergebnis eines Weges, den er Stein für Stein, Erfahrung für Erfahrung, Begegnung für Begegnung im Laufe der Jahre aufgebaut hat. Dieser Weg erstreckt sich entlang einiger grundlegender Leitlinien, nämlich Literatur und Philosophie, Sprachgeschichte und Kultur, die den beiden Teilen dieses Bandes entsprechen.

Zu Beginn des ersten Teils finden sich zwei Aufsätze, die zeigen, dass Kruse stets offen für den Austausch mit anderen Disziplinen gewesen ist, insbesondere wenn diese kulturelle Fragen behandelten, die für die Besonderheiten der

[1] Italo Calvino, *Die unsichtbaren Städte*, aus dem Italienischen von Heinz Riedt, Hanser, München – Wien 1984, S. 96.

Orte von zentraler Bedeutung waren. Es handelt sich um die Beiträge *Castel del Monte: un aperçu du tracé* von Martin J. Funk und *L'innesto virtuoso di un "alemannus" nella Napoli del Cinquecento: gli esordi von Aurelio Cernigliaro*. Der erste Beitrag widmet sich der Betrachtung des Grundrisses von Castel del Monte – einer Burg, die für ihre achteckige Form bekannt ist – mit dem Ziel, mögliche mathematische Modelle aufzuspüren, die in ihrem Grundriss verborgen sind. Der zweite Beitrag bietet eine umfassende Rekonstruktion der Gründung und des publizistischen Erfolgs der Druckerei von Johannes Sulzbach im Neapel des 16. Jahrhunderts, mit besonderem Augenmerk auf die Interaktionen des alemannischen Druckers mit dem intellektuellen Kreis, der sich unter der Schirmherrschaft der Prinzessin von Altavilla, Costanza d'Avalos, und der Marquise von Pescara, Vittoria Colonna, versammelte.

Der Beitrag von Edoardo Massimilla mit dem Titel *Alcune considerazioni weberiane sulla nozione di progresso* konzentriert sich auf den deutschen Philosophen Max Weber. Ausgehend von der Analyse von Webers *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften* erläutert der Autor die Gründe, warum Weber die Verwendung des Begriffs ‚Fortschritt' für unangemessen hält. *L'arte suprema del cadere. Su Hölderlin maestro di Rilke* von Simona Venezia widmet sich Hölderlins Gedichten als Inspirationsquelle für einen Dichter, der Kruse besonders am Herzen liegt: Rainer Maria Rilke. Zu den behandelten Themen gehört die Beziehung zwischen Heimkunft und Wanderung.

Der multidisziplinäre Charakter des Bandes zeigt sich in einer hochwertigen und umfangreichen Reihe von linguistischen Studien. Die Bedeutung des Satzes »Non ti disunire« aus Sorrentinos Film *È stata la mano di Dio* (dt. *Die Hand Gottes*) steht im Mittelpunkt des Aufsatzes von Nicola De Blasi mit dem Titel *Usi linguistici e interpretazione dei testi. A proposito di «Non ti disunire» nel film* È stata la mano di Dio *di Paolo Sorrentino*, während Pietro Maturi und Giuseppe Visco in ihrem Aufsatz *Il napoletano e le sue grafie: il caso Geolier al Festival di Sanremo 2024* die sprachlichen und orthografischen Besonderheiten des neapolitanischen Dialekts untersuchen, den der Sänger Geolier in den Texten verwendet, die für seinen Auftritt in Sanremo 2024 veröffentlicht wurden.

Mit dem Aufsatz *Investigating the ‚Italy and the Mafia' Equation in Audiovisual Narratives* von Flavia Cavaliere verlagert sich der Fokus auf die filmische Darstellung von Minderheiten und deren Rolle bei der Identitätsbildung. Insbesondere wird aufgezeigt, wie das amerikanische Kino zur Prägung der stereotypen Wahrnehmung von Italoamerikanern beigetragen hat.

Der Aufsatz *Humanitarian Ads Targeting Potential Donors: A Case Study on Save The Children Promotional Strategies* von Paolo Donadio und Martina Perrone untersucht hingegen die multimodalen Strategien, die in humanitären Werbekampagnen zum Einsatz kommen. Dabei liegt das Augenmerk auf den Kampagnen von Save the Children zum Bürgerkrieg in Syrien. Diese zielen darauf ab, die Öffentlichkeit so zu involvieren, dass sie gleichzeitig zum schuldigen Zuschauer und potenziellen Akteur des Wandels wird. Den ersten Teil beschließen vier Aufsätze zur deutschen Sprachwissenschaft. In *Inwiefern ist ‚Nationalsprache' ein antinationalistischer Begriff?* konzentriert sich Giancarmine Bongo auf die heutigen Nationalsprachen als Sprachen moderner Sprachgemeinschaften und gleichzeitig als Sprachen der heutigen Migrationsgesellschaften – vor dem Hintergrund, dass Gesellschaften zunehmend mehrsprachig sind. Mit Interkulturalität befasst sich auch Nicoletta Gagliardi in ihrem Aufsatz *Übersetzen als interkulturelle Kommunikation am Beispiel von ‚Turkish Turn'-Autoren ins Italienische*. Darin beschäftigt sich die Autorin mit dem Thema Übersetzung und stützt sich dabei insbesondere auf die Analyse einiger Übersetzungen von Romanen der sogenannten *Turkish Turn*-Autoren. Elena Bellavia reflektiert hingegen in ihrem Aufsatz *Selbstverständnis in der Entwicklung des Fremdverstehens. Vorschlag für einen fächerübergreifenden Ansatz im Unterricht* über die Bedeutung des ‚interkulturellen Lernens', indem sie die Diskussion über Interkulturalität mit der philosophischen Diskussion über Alterität verknüpft. Ausgehend von einer metaphorischen Analyse des psychologischen Begriffs des Gedächtnisses in Lehrbüchern und in der Presse zeichnet Alessandra Zurolo im abschließenden Aufsatz des ersten Teils mit dem Titel *Metaphors We Remember By. Von psychologischen Gedächtnismetaphern zu Identitäts- und Heimatskonzepten* eine Verbindung zu den Konzepten von Identität und Heimat nach und skizziert gleichzeitig einen möglichen Zusammenhang mit den kultur- und literaturwissenschaftlichen Studien zum individuellen und kollektiven Gedächtnis und deren Interaktion.

Der zweite Teil präsentiert Beiträge zu Literatur und Philologie, die chronologisch angeordnet sind – von der Goethezeit bis zur Gegenwart. Den Auftakt bildet der Aufsatz *Goethes Götz als Reichsbürger. Ein Essay* von Matthias N. Lorenz. Dieser befasst sich mit Goethes Drama *Götz von Berlichingen* und geht dabei besonders auf die Themen Antisemitismus, Rassismus und Patriarchat ein. Im Anschluss wird der Fokus von Goethe auf Schiller verlagert, und zwar mit dem Aufsatz *Una patologica ossessione. Friedrich Schiller: biografismo e culto di un classico*, in dem Luca Zenobi einige wichtige

Phasen der Entstehung und Entwicklung des ‚Kultes' um Friedrich Schiller als Nationaldichter untersucht. Ausgangspunkt ist dabei eine ungewöhnliche Episode im Zusammenhang mit seinen sterblichen Überresten. Der Aufsatz *Aneignung und Nichtverstehen. Wenn das Reisen an Grenzen stößt* von Dieter Heimböckel vergleicht Werke von Walther Rathenau und Kafka mit den Reiseberichten von Oskar Loetke aus dem Jahr 1914 über Algerien. Silvia Acocella konzentriert sich hingegen in ihrem Aufsatz *Il taccuino dei conti e i suoi segreti effetti collaterali nel mondo di carta* auf den modernistischen Roman, um hervorzuheben, wie das Buchhaltungsbuch eine Schlüsselmetapher ist, in der sich die Wege der Literatur und des Marktes, beides ‚Welten aus Papier', kreuzen. Der Aufsatz *La cabeza a componer di Emilia Pardo Bazán: brevi note sull'arte di scomporre* von Assunta Claudia Scotto di Carlo widmet sich dem Thema der Fragmentierung der modernen Subjektivität und vertieft die Krankheitserfahrungen der Protagonistin des Romans der spanischen Schriftstellerin, um zu zeigen, wie diese zu einer allmählichen Auslöschung wichtiger Elemente der menschlichen Seele wie Vorstellungskraft, Vernunft und Erinnerung führen.

Die Aufsätze *Rilke, Liliencron, Dehmel, Holz und Nietzsche. Beobachtungen zum literarischen Feld um 1900* von Klaus-Michael Bogdal, *Überwältigung e critica nella storia dell'indagine filologica. Riflessioni sulle* Duineser Elegien *di R.M. Rilke* von Christoph König sowie «*Diese ein wenig Flüchtigern noch als wir selbst». Rilke e i saltimbanchi* von Daniela Liguori stellen den Autor R.M. Rilke in den Mittelpunkt. Bogdal befasst sich mit Rilke im Kontext eines umfassenderen Diskurses über die literarische Moderne in Deutschland. Er zeigt auf, wie sehr sich der Wert und das Ansehen, die den Dichtern dieser Epoche zuteilwurden, vom heutigen literarischen Kanon unterscheiden. Christoph König rekonstruiert eine kurze Geschichte der Interpretationen der Duineser Elegien und befasst sich mit der Frage nach der Möglichkeit einer objektiven Lektüre und Interpretation, trotz dessen, was er als ‚Überwältigung' bezeichnet: die erhabene ästhetische Erfahrung, die man bei der Begegnung mit dem Text erlebt. Daniela Liguori rekonstruiert hingegen das Umfeld, aus dem die Figur der Akrobaten in Rilkes Werk entstanden ist, und konzentriert sich dabei auf den Austausch zwischen dem deutschsprachigen Dichter und zwei Schlüsselpersönlichkeiten der Moderne: Charles Baudelaire und Pablo Picasso.

Im Mittelpunkt des Aufsatzes »*… unsre Geschichten waren vielleicht nicht nur eine Strecke lang verknüpft, sondern auch einander ähnlich.*« von Ulrike Böhmel Fichera steht Theodor Däublers 1918 erschienenes Werk *Herr Koll-*

mann, das sie als eine Art Dokumentation und autobiografische Recherche des Autors selbst interpretiert. Micaela Latini widmet ihren Aufsatz *B & B a Napoli. Costellazioni meridionali in Walter Benjamin ed Ernst Bloch* hingegen der Stadt Neapel, in der Kruse jahrelang gearbeitet hat, sowie den Texten, die Autoren wie Walter Benjamin und Ernst Bloch in den 1920er Jahren über diese Stadt geschrieben haben. Danach richtet sich die Aufmerksamkeit mit dem Aufsatz *«Dove sta la cultura europea?» Identità in crisi nel romanzo* Die Flucht ohne Ende *di Joseph Roth* von Paola Gheri auf die Krise und die Zukunft Europas. Insbesondere wird Roths Roman aus dem Jahr 1927 analysiert, um die Ablehnung des Autors sowohl des entstehenden sowjetischen Systems als auch des neuen Kapitalismus amerikanischer Prägung hervorzuheben. Der Aufsatz *Uwe Johnsons Übersetzung des Nibelungenlieds und der Nibelungenstoff in deutschsprachiger Literatur nach 1945* von Michael Gottlieb Dallapiazza befasst sich mit der Rezeption des Nibelungenlieds in den deutschsprachigen Ländern nach 1945 und der Frage, ob dieser Stoff auch heute noch als populär angesehen werden kann.

Der Artikel *Das Gulliver-Projekt (1961-1964): Eine europäische Zeitschrift zwischen literarischer Erneuerung und nationaler Fragmentierung* von Beatrice Occhini untersucht das Projekt der internationalen Zeitschrift *Gulliver*. An dieser Kooperationsinitiative waren von 1961 bis 1964 französische, italienische und deutsche Schriftsteller beteiligt, und obwohl das Projekt scheiterte, beeinflusste es nachfolgende Verlagsinitiativen. Den Abschluss des literarischen und philologischen Teils bilden die Aufsätze über Werke der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur *Amore come forma di Bildung in* Die Entdeckung der Langsamkeit *di Sten Nadolny* von Gianluca Esposito und *Senza casa*. Der Fluss und das Meer *di Natascha Wodin* von Lucia Perrone-Capano. Während der erste die Schlüsselrolle der Liebe in der Bildung des Protagonisten von Sten Nadolnys 1983 erschienenen Roman *Die Entdeckung der Langsamkeit* betont, befasst sich der zweite mit der 2023 erschienenen Erzählsammlung *Der Fluss und das Meer* von Natascha Wodin, deren Schwerpunkt in der ukrainischen Hafenstadt Mariupol, dem Geburtsort der Mutter der Autorin, zu finden ist.

Pole der Subjektivität?
Ein Brief mit Anmerkungen zu gemeinsamen Fragen von Deutschdidaktik und Literaturwissenschaft

Norbert Kruse
Universität Kassel

Lieber Bernd-Arnold,
als Brüder begleitet uns eine anhaltende Familiengeschichte. Eltern, Geschwister, Orte der Kindheit und Jugend, Ortswechsel der Familie, Schule, Familienfeste, Geburtstage und gegenseitige Besuche bilden gemeinsame und verbindende Erfahrungen. Als Wissenschaftler gibt es kaum Verbindungen. Selbstverständlich gab es immer Gespräche zwischen uns über Fragen, die uns wissenschaftlich beschäftigten. Aber es blieb bei einem unverbindlich mäandernden Austausch, der keine Gestalt für die Arbeit an gemeinsamen Fragen annahm. Auch wenn es immer den Wunsch gab, aus der »brüderlichen Verbundenheit […] irgendwann einmal vielleicht auch ein fruchtbar-kollegiales Verhältnis«[1] werden zu lassen. Nach unserem Auszug aus der Familie in den 1970er Jahren sind wir unterschiedliche Wege gegangen. Vermutlich lagen Münster und Marburg, wo Du Germanistik, Politikwissenschaft, Pädagogik und Philosophie betriebst, und Hamburg, wo ich das Lehramtsstudium ‚Einfaches Lehramt Mittelstufe' mit den Fächern ‚Geschichte' und ‚Deutsch' absolvierte, nicht nur geografisch auseinander. Auch universitätskulturell gab es Unterschiede, die uns in unserer akademischen Ausbildung und der späteren Laufbahn nicht zusammenführten. Mehr durch Zufall stürzte ich mich im Wintersemester 1975/1976 in Hamburg nicht ins Deutsch-, sondern ins Geschichtsstudium. Du gingst vom familiennahen Studienbeginn in Münster in die progressive Universitäts- und Studierendenstadt Marburg. Zum Schrecken unserer Eltern strebtest Du einen unsicheren Magisterabschluss in Germanistik an. Nichts, was eine sicherer Lehrerlaufbahn ermöglicht hätte. Ich hatte vor, als Lehrkraft an Hauptschulen in Deutschland zu unterrichten und

[1] Ich zitiere hier die Widmung, die Du mir mit Datum vom 29.07.1987 vorne in das 1987 im Athenäum-Verlag Exemplar Deiner Dissertationsschrift geschrieben hast.

für die Teilhabe aller Hauptschüler*innen an den Möglichkeiten von Literatur und Sprache einzutreten. Du warst im Kreis von Gert Mattenklott in Marburg gelandet, von dem es in einem nekrologischen Text von Ulrich Raulff heißt, er sei die Stimme gewesen, »die der kritischen Jugend von 68 noch einmal das Gift des Ästhetizismus ins Ohr geträufelt hatte […], der große Pan war tot«[2]. So ganz richtig liegt Raulff mit dem Gift nicht, denn das führt recht einseitig zu Abhängigkeiten oder zum Tod. In Marburg standen die ästhetischen Kriterien und der »Bilderdienst«[3] ganz sicher nicht über allen politischen und moralischen Maßstäben, sondern konnten als gut angewendetes Licht mit seinen Scheinwerfern aufgeklärte Vernunft fördern. Mattenklott war wohl eher der Lichtbiologe, der mehr Licht untertags empfahl, weniger davon in der Nacht. Deshalb vielleicht Deine Migration ins helle Italien. Thematisch geht es in Deinen Arbeiten um das Ausloten von Grenzen literarischer und ästhetischer Erfahrung zwischen Moral und Unmoral, Gesellschaftlichkeit und Subjektivität. Deine wissenschaftlichen Arbeiten sollen nicht in postmodernistischer Manier »die nackte Gestalt subjektzentrierter Vernunft entlarven«[4], sondern auf die gesellschaftliche Vermitteltheit individueller Existenz zielen. Immer ging es darum, die romantische Form ästhetischer Subjektivität weit zu überschreiten, so dass Handlungsmöglichkeiten eines im Prinzip vernünftigen Subjekts aufscheinen[5]. Nun aber zum Gemeinsamen und den Schwierigkeiten ihres Aufsuchens.

Zur Schwierigkeit, Gemeinsames zu finden

Ein paar Unterschiede und Gemeinsamkeiten unserer akademischen Selbstwerdung möchte ich in diesem Brief an Dich grobkörnig skizzieren. Für mehr reicht der Platz hier nicht annähernd. Ich möchte ansetzen, an dem mir Bekannten, an der Gemeinsamkeit unserer Herkunft, um vorsichtige und ausgewählte mögliche Bezüge zwischen unseren Fachgebieten in der Spezifik unserer bisherigen Arbeitsgebiete herzustellen. Das mir Bekannte sind Sze-

[2] Ulrich Raulff, *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, dtv, München 2012, S. 1.
[3] Gert Mattenklott, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, Rogner & Bernhard, München 1970.
[4] Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, stw, Frankfurt a.M. 2022[14], S. 283.
[5] Vgl. dazu Klaus Holzkamp, *Grundlegung der Psychologie*, Campus, Frankfurt a.M./New York 1983.

nen aus unserer Familie. Warum ist mir das Bekannte wichtig für das Verstehen Deines akademischen Selbstverständnisses und warum setze ich dazu an ‚privaten' Familienszenen an? Unspezifisch gibt es zwischen der Literaturwissenschaft und der Begründung der Deutschdidaktik als Wissenschaft vor ca. 50 Jahren natürlich einen reichhaltigen Diskurs[6]. Aber darum geht es mir nicht. Die Suche nach unseren wissenschaftlichen Berührungspunkten und Unterschieden könnte aus anderen Gründen bedeutsam sein. Es ist die Suche nach dem Übergreifenden jenseits der Rationalität unserer je eigenen Denk- und Arbeitsweisen. Dazu brauche ich aber einen Zugang zu Deiner Denk- und Arbeitsweise, über die ich mir Vorstellungen mit Hilfe unserer familialen Gemeinsamkeit mache. So etwas wie das Andere in der Auseinandersetzung mit der »Dimension des Ästhetischen« und deren »Funktion bei der Subjektmodellierung in der Moderne«[7]. Deine wissenschaftlichen Fragestellungen und Probleme ergeben sich aus der philologischen Untersuchung ausgewählter Autoren und beispielhafter Texte der Moderne. Mit Habermas könnte man sagen, dass diese Texte und die dort entwickelten Denkformen Ausdruck einer »reflexive(n) Vergegenwärtigung des eigenen Standortes aus dem Horizont der Geschichte im ganzen«[8]. sind. Das Andere wäre bei mir nicht die reflexive Hinwendung zum eigenen Standort. Der war bei mir intuitiv und, wenn Du so willst, unreflektiert, immer vorausgesetzt, wenn ich »Ansätze(n) zu einer subjektwissenschaftlichen Grundlegung«[9] des Schriftlernens im Unterricht der Grundschule in Deutschland auszuarbeiten versuchte. Kategoriale Sicherheit zur Verfasstheit gesellschaftlicher Subjektivität war bei mir ein erstrebenswerter archimedischer Punkt, den ich beim Kritischen Psychologen Klaus Holzkamp glaubte gefunden zu haben[10]. Bei Dir waren es die Grenzgänge zwischen einer befreienden Perspektive auf das Ästhetischen und dem Leiden an den gesellschaftlichen ‚Entzweiungen', die unausweichlich im Schmerz kompensiert werden sollten, ohne zum Anderen der Vernunft hypostasiert zu werden. Welche Folgen hat die Befassung mit den

[6] Als ein aktuelles Beispiel für den Diskurs zwischen sei hier nur die im Peter-Lang-Verlag erscheinende Buchreihe *Positionen der Deutschdidaktik. Theorie und Empirie* angeführt, die von den Deutschdidaktiker*innen Christoph Bräuer und Iris Winkler herausgegeben wird.

[7] Bernhard-Arnold Kruse, *Wider den Nationalismus – oder von den Schwierigkeiten des interkulturellen Lebens. Zu den Südtirolromanen von Joseph Zoderer*, Aisthesis, Bielefeld 2012, S. 14.

[8] Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, S. 14.

[9] Norbert Kruse, *Lernen im Anfangsunterricht. Ansätze zu einer subjektwissenschaftlichen Grundlegung*, Ergebnisse, Hamburg 1996, S. 3.

[10] Siehe Holzkamp, *Grundlegung der Psychologie*.

subjektkulturellen Verschiebungen, die in Deinen Arbeiten thematisiert werden, für eine entstehende Sprachlichkeit und deren schriftlicher Verfasstheit? Letztlich wird nach nichts weniger als dem eigenen Welt- und Selbstverhältnis gefragt, das sich mit der Schrift und mit dem Zugriff auf Texte zu Möglichkeiten gestalten soll, soziale, moralische und ästhetische Normativität aus sich selbst zu schöpfen.

Die Suche nach Ansatzpunkten, an denen wir uns begegnen könnten, ist also – trivialerweise – nicht einfach. Zu weit auseinander liegen die wissenschaftlichen Arbeitsfelder zur Verfasstheit moderner westlicher Subjektivität bei Nietzsche, Rilke u.a.m. und zur deutschdidaktikwissenschaftlichen Frage nach der Aneignung und Entfaltung einer elementaren Schriftkultur in der Grundschule. Die unterschiedlichen, diversen Ebenen, verästelten Diskurse und Texttraditionen unserer wissenschaftlichen Arbeitsgebiete haben im ersten Zugriff nichts gemein. Das Aufspüren von Wegen und Kreuzungen zwischen den Feldern unterliegt deshalb zahlreichen Gefahren. Da steht das Abheben in wolkige Unverbindlichkeit noch nicht einmal an erster Stelle. Auch das Skizzieren von Fragen der Deutschdidaktik und der philologischen Bearbeitung von Texten der Moderne auf diesem engen Raum hier kann in bedrohlichen oder trivialen Schieflagen enden.

Wie vorgehen?

Eine Möglichkeit besteht darin, nicht irgendwo in literaturwissenschaftlichen oder deutschdidaktischen Diskursen zu beginnen, sondern in unserer je eigenen Bildungsgeschichte nach Gemeinsamkeiten zu fahnden. Denn in der Lebensform[11] der Familie hat sich ja jener Habitus ausgeprägt und später umgestaltet, auf den wir zurückgreifen, wenn wir uns einer wissenschaftlichen Frage zuwenden. Unser Habitus prägt unsere Haltung zur Welt und seinen Zugriff auf sie. Aber indem ich die Entstehung möglicher Gemeinsamkeiten in unserer Biografie verorte, handle ich mir ein tieferliegendes Problem dieses geistigen Wagnisses ein. Das besteht darin, unsere frühe gemeinsame Bruderkraft gegen die Enge des kleinbürgerlichen Katholizismus in der norddeutschen Tiefebene in den 1960er und 1970er Jahren zwanghaft in einem heu-

[11] Zur Neufassung des Begriffs ‚Lebensform' gegenüber älteren Fassungen bei Wittgenstein oder in der Pädagogik bei Spranger siehe Rahel Jaeggi, *Kritik von Lebensformen*, stw, Frankfurt a.M. 2014.

tigen gemeinsamen wissenschaftlichen und akademischen Selbstverständnis wiederzufinden. Da würden dann beispielsweise frühe familiale Erfahrungen küchenpsychologisch zu Konstellationen gemacht, die vermeintlich im Kern das Spätere schon offenbaren.

Sich Szenen fremd machen

Trotz solcher Gefahren will ich den Versuch wagen, die lebensgeschichtlich frühe Erfahrung von Gemeinsamkeiten und Differenzen aufzugreifen, um ein fassbares Angebot zu ihrer wissenschaftlichen Fortsetzung zu formulieren. Zwei ausgewählte Probleme und Fragen will ich skizzieren, die uns beide beschäftigen: das Lesen – etwas ausführlicher, und das Literarische bzw. das Ästhetische als Marginalie am Schluss. Das Lesen betrifft uns habituell und als Praxis, während das Literarische und Ästhetische uns in seiner Eigenart als Weltzugang interessiert[12]. Wie kann ich nun in dem Schriftraum, der mir hier zur Verfügung steht, solche ‚weit ausgreifenden Felder und vielfältigen Konzepte' fassen? Zwei Mittel wähle ich: die Form des Briefes – das siehst du längst beim Lesen dieses Textes – und eine vage Anlehnung an die Ethnografie.

Eine besondere Form der Ethnografie habe ich vor einiger Zeit beim französischen Soziologen Eribon kennengelernt[13]. Er hat autobiografisches Schreiben mit soziologischer Reflexion verknüpft. Bei der Schriftstellerin Annie Ernaux wird diese Arbeits- und Schreibweise auch »Autosoziobiographie«[14] genannt. Natürlich will und kann ich hier keine schöne Literatur verfassen. Noch weniger kann die blasse Rekonstruktion von zwei Ausschnitten unserer Familienbiografie hier zur programmatischen Verknüpfung von literatur- und deutschdidaktikwissenschaftlichen Fragen werden. Dennoch übernehme ich eine Idee aus diesem Umfeld. Ausgangspunkt ist der fremde Blick auf das familial und biografisch Vertraute, von dem aus ich dann auf unsere möglichen wissenschaftlichen Berührungspunkte kommen will. Dieser fremde Blick ist mir aus der ethnografisch ausgerichteten Unterrichtsforschung geläufig. Als Ansatz

[12] Weltzugang wird mit einem Ausdruck von Klaus Holzkamp als ‚Mensch-Welt-Zusammenhang' (z.B. siehe Klaus Holzkamp, *Kritische Psychologie und phänomenologische Psychologie. Der Weg der Kritischen Psychologie zur Subjektwissenschaft*, in: »Forum Kritische Psychologie«, 14, 1984, S. 5–55, hier S. 36) verstanden.

[13] Didier Eribon, *Rückkehr nach Reims*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2017.

[14] Carlos Spoerhase, *Politik der Form. Autosoziobiografie als Gesellschaftsanalyse*, in: »Merkur«, 71(818), 2017, S. 27–37.

sind mit ihm zahlreiche Vorgehensweisen aus der Wissenssoziologie des Alltags übernommen[15]. Hilfreich für meinen Brief ist vor allem die methodologische Voraussetzung, dass Ethnografie nicht mit dem Fremden beginnt.

Das Fremde wäre mein Bruder als Literaturwissenschaftler, der sich voraussetzungslos und minimalinvasiv Texten von Nietzsche, Rilke, Schiller, Heine, Zoderer und jüngst Herrmann Hesse (u.a.m.) nähert. Von dieser mir fremden philologischen Arbeit aus will ich eben nicht »reflexiv auf ihre heimische Herkunft (…) [verweisen, N.K.]«[16]. »Ethnografie fängt vielmehr zu Hause an, leiht sich einen ethnologischen Blick auf das Vertraute, sie wird zur Ethnologie der eigenen Gesellschaft (…). Dafür gilt es nicht eine Fremdheit des Gegenstands zu überwinden, sondern eine Fremdheit des Beobachters herzustellen«[17]. Diese Fremdheit des Beobachters ist das Verfahren, das ich für die beiden biografischen Blitzlichter, eben unser zu Hause, anwenden will. Die Beobachtungen stammen aus dem Gedächtnis und sind erinnerte Bilder aus gemeinsamer Kindheit und Jugend. Von da aus versuche ich Fragen und Probleme anzudeuten, die uns umtreiben könnten. Die Form des Briefes als Mittel eröffnet mir eine gewisse Nonchalance gegenüber strenger Begrifflichkeit und literaturwissenschaftlicher Praxis und Theoriebildung, für die ich keine – oder sagen wir: wenig – Expertise vorzuweisen habe.

Wozu Lesen? Leseoperationen von Karl May über Nietzsche bis Rilke oder Leseglück?

Diesen Abschnitt schreibe ich an einem Karfreitag. Karfreitag: das ist der Tag, an dem die katholische Kirche Klage und Trauer fordert über den Tod Jesu am Kreuz. Für uns Kinder war dieser Tag einer der Glückstage unseres tief katholischen Familienlebens. Einmal im Kirchenkreisjahr wurden wir an einem Feiertag von unseren Eltern nicht früh am Morgen in die Kirche geschickt. Den Karfreitagsgottesdienst gab es erst am Nachmittag um 15.00 Uhr. Erst da begann die zweistündige Liturgie, die uns in die Askese zwang, die wir mit der sechswöchigen Fastenzeit und dem alltäglichen morgendlichen Besuch des Gottesdienstes in den Osterferien schon eingeübt hatten. An diesen Morgenden

[15] Hans-Georg Soeffner, *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, UVK (UTB), Konstanz 2004[2].
[16] Georg Breidenstein u.a., *Ethnografie: Die Praxis der Feldforschung*, UTB, Konstanz 2020[3], S. 35.
[17] Ebd.

aber konnten wir länger im Bett sein, glücklich den Karfreitag genießen, auch wenn wegen der Fastenzeit noch Süßigkeiten und weitere Genüsse jeder Art verboten waren.

Nicht verboten ist das Lesen. – Der 10-jährige Bruder sieht beim Durchgang durch den Raum einen 12-jährigen Jungen, langgestreckt auf dem Chaiselongue, das ihm zugleich als Bett dient. Seitlich aufgestützt und die Augen in einem dicken Buch. Der jüngere ist spät aufgestanden und muss dieses Zimmer durchqueren, um aus seinem Zimmer ins Bad zu gelangen. Bei der Rückkehr verändert sich die Körperhaltung des Lesenden und mit ihm der Blick auf das Buch. Der aus dem Badezimmer Kommende erkennt bei der Rückkehr den jugendstilartigen dunkelgrünen und goldenen Einband des Buches. Ein Karl-May-Buch ist es. Der jüngere Bruder kennt die Praxis, dass der 12jährige Sonntag für Sonntag in der katholischen Borromäus-Bücherei unseres Dorfes immer einen Karl-May-Band ausleiht. Das ist auch in der Fastenzeit erlaubt. Das Lesen umfangreicher Bücher ist eine Praxis des älteren Bruders. Absorbiert von fremden Welten, von Abenteuern, Blutsbrüderschaft und Kämpfen auf Leben und Tod sind die Augen in diesen kirchlich-elterlich unkontrollierten Stunden unverwandt auf die Buchseiten gerichtet. Keine Glocken rufen zur Frühmesse oder zum Hochamt in die Kirche, kein Familiengong fordert das Erscheinen aller Familienmitglieder zum Frühstück. Keine Ablenkung und auch kein Morgengruß an den Jüngeren. Lesestille, die vom Durchgang des jüngeren Bruders nicht unterbrochen werden darf. Dann doch eine Interessenbekundung des jüngeren Bruders: »Was liest Du?« Karl May hat den Jüngeren nie gepackt. Viele Seiten eines dicken Buches. Das Lesen wurde von keiner Abbildung entlastet. Der Ältere hat genügend Bilder im Kopf, beantwortet kurz murmelnd die Frage mit der Nennung des Titels. Keine Hinweise auf den Inhalt, die Figuren, die Orte. Der ‚Wilde Westen' irgendwie. Oder vielleicht auch das ‚Morgenland'. Der Ältere möchte ungestört sein und sich das Erzählte einverleiben.

Zu beobachten ist eine Praxis des lustvollen Lesens beim älteren Bruder. Vielfach ist dieses Lesen beschrieben und lesepsychologisch analysiert worden. Absorbiert von der Alltagsrealität eines katholischen Feiertags und gefangen von der fiktionalen Welt ist der Junge verbunden mit der Zeit, den Orten, Figuren und den Spannungsbögen des Erzählten. Die ästhetische Qualität scheint nicht wichtig. Vielleicht dominiert die Empathie für die Romanfiguren oder die Orte. Der Junge kann sich in die Perspektive Old Shatterhands versetzen. Gleich am Anfang vieler Kapitel wird der Reflektormodus des Erzählers dafür genutzt, um den Leser in das Erzählte hineinzuziehen und darin zu halten:

> Als ich mich von Winnetou trennte, konnte ich nicht ahnen, dass es Monate dauern würde, bis ich meinen roten Freund und Blutsbruder wiedersah. Der weitere Verlauf der Ereignisse gestaltete sich nämlich ganz anders, als ich damals dachte.[18]

Leseglück, das sich über die Stimme des Erzählers mit dem Ausleihen des nächsten Karl-May-Bandes in der Borromäus-Gemeindebibliothek des katholischen Wallfahrtsortes immer wieder neu einstellt. Nicht der im Gottesdienst präsentierte Leib Jesu Christi, sondern ein »Ich mit Leib«[19] erfasst den Jungen mit jedem neuen ausgeliehenen Band.

Das Lesen als Vorgang, als Operation, hat Dich jedoch nie interessiert. Es gibt keine Texte von Dir zu ersten »Leseerlebnissen«, die ja literarisch[20] und literaturwissenschaftlich[21] mittlerweile fast eine eigene Gattung darstellen. Auch später interessiert Dich nicht – um einen großen Sprung zu machen – »Nietzsches Wissen über antike Lektüren«[22]. Du willst wissen, zu welchen Denkfiguren beispielsweise die Verarbeitung des ‚Dionysos-Kults' führt und wie der Umgang mit archaischen Quellen in den Texten Nietzsches zu verstehen ist[23]. Das Lesen ist philologisch kein Problem, weil es schlicht praktiziert wird. Die Lesepraktiken sind Domänen der Medienwissenschaften und der Medienphilosophie. In den Kultur- und Geisteswissenschaften wird die mediale Verfasstheit von textuellen, bildlichen oder musikalischen Gegenständen vielfältig erörtert[24]. Und auch Nietzsche wird nunmehr als Medienphilosoph gelesen[25]. Ob das nun eine gute wissenschaftliche Richtung genommen hat oder nicht, bleibt umstritten. Aber Nietzsche ist noch mit philologischen Mitteln zum neu verstandenen »Theoretiker der Überschreitung, als Wegbereiter

[18] Karl May, *Winnetou II*, Gesammelte Werke, Bd. 8, Karl-May-Verlag, Bamberg 1962, S. 5 – Beginn des ersten Kapitels *Der Henrystutzen*.

[19] Franz Karl Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoek und Ruprecht, Göttingen 2008[8], s. 127f. Vor allem in den Kapiteln 4.5 und 4.6 „Die Leiblichkeit des Erzählers und die Motivation zum Erzählen" versucht Stanzel eine neue erzähltheoretische Begründung zur Ich-/Er-Opposition.

[20] Z.B. *Erste Lese-Erlebnisse*, hrsg. von Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975.

[21] Z.B. Matthias Bickenbach, *Von den Möglichkeiten einer ‚inneren' Geschichte des Lesens*, Niemeyer, Tübingen 1999 und *Focus: Reading /Schwerpunkt: Lesen* – »International Yearbook for Hermeneutics. Internationales Jahrbuch für Hermeneutik«, 12, hrsg. von Günter Figal, Mohr Siebeck, Tübingen 2013.

[22] Bickenbach, *Von den Möglichkeiten einer ‚inneren' Geschichte des Lesens*, S. 52ff.

[23] Vgl. dazu Bernhard-Arnold Kruse, *Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1987, S. 129ff.

[24] Vgl. dazu Sybille Krämer, *Medialität und Heteronomie. Reflexionen über das Botenmodell als Ansatz einer Medienphilosophie, in: Handbuch der Medienphilosophie*, hrsg. von Gerhard Schweppenhäuser, WBG, Darmstadt 2018, S. 33-44.

[25] Z.B. Jörg F. Gleiter, *Schreibmaschine, Stimmgabel, Architektur: Instrumentalität und Materialität in Nietzsches Medienphilosophie*, in: *Handbuch der Medienphilosophie*, hrsg. von Gerhard Schweppenhäuser, WBG, Darmstadt 2018, S. 217-229.

‚absoluter Dekodierung' und aller Arten von Dekonstruktion«[26] geworden. Die Philologen selbst haben mit ihrem philosophischen Interesse noch dafür gesorgt, dass, »Nietzsche aus der Kälte kam«[27]. Aber die Fokussierung auf Texte und Passagen zur Lektürepraxis bei ihm[28], war dann schon Bestandteil medienphilosophischer Manöver.

Wenn ich recht sehe, hast Du Dich an diesem medienphilosophischen Diskurs, der sich in den 1980er und 1990er Jahren verstärkt und ausweitet[29], nicht beteiligt. Du bist bei der Philologie geblieben und traust der »Verumständlichung der Lektüre«[30] eine Menge zu. Was Dich nach wie vor interessiert, ist die philologische Genauigkeit beim Lesen von Nietzsches Frühschriften, das Nachspüren von Empfindungen als Weltzugang in Rilkes *Malte Laurids Brigge* und hilfreiche Subjektivitätsmodelle, die den Wandel von Selbstkonzepten verstehbar machen, indem man Hesses *Siddhartha* liest[31].

Nun endlich: gemeinsame Fragen

Bei der Suche nach Gemeinsamkeiten könnte nun allerdings die Verbindung von Philologie und Medienwissenschaften für uns beide bedeutsam sein, um Praktiken des Lesens, wie sie beim 12jährigen Jungen zu beobachten sind, und dem Empfinden (und Empfindsamkeiten?) gemeinsamer wissenschaftlicher Interessen auf die Spur zu kommen. Dabei müssten wir uns beide aber m.E. auf ein neues Feld begeben und dieses Andere in unserer bisherigen Arbeitsweise entwickeln und aufbauen, von dem ich oben schon sprach. Genutzt würde der früh erworbene Habitus (im Lesen), der Praktiken ermöglicht, die auch dann im Spiel sind, wenn man gerade nicht liest. Bei dir könnte

[26] Philipp Felsch, *Wie Nietzsche aus der Kälte kam. Geschichte einer Rettung*, C.H. Beck, München 2022, S. 23.
[27] Ebd.
[28] Z.B. Rudolf Fietz, *Medienphilosophie: Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.
[29] Z.B. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München 1985.
[30] Heinz Schlaffer, *Der Widerschein der Wirklichkeit. Dankrede*, Dankesrede zur Verleihung des Johann-Heinrich-Merck-Preises für literarische Kritik und Essay der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt 2012. https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-merck-preis/heinz-schlaffer/dankrede.
[31] Bernhard-Arnold Kruse, *Introduzione a* Siddhartha *di Hermann Hesse*, FedOAPress, Napoli 2023. Ich kann wegen der italienischen Fassung Deine Einführung leider nicht lesen (!) und rette mich mit überblicksartigen Angaben aus dem Netz, also mit einer Form des ‚hyper reading' (vgl. dazu Andreas Reckwitz, *Kleine Genealogie des Lesens*, in: *Warum Lesen. Mindestens 24 Gründe*, hrsg. von Katharina Raabe / Frank Wegner, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2020, S. 31-45, hier S. 39).

das eine Rückkehr zu der Art und Weise sein, wie Du ganz früher mit Karl May, später dann mit Nietzsche (oder auch Rilke) umgegangen bist. Diese reflexive Rekonstruktion als erneutes *Close reading*[32] würde dann literaturwissenschaftlich zum Text als Objekt führen und diesen in seiner Hergestelltheit interessant machen. Wenn ich mir das richtig übersetzen lasse, empfiehlst Du ein solches aufmerksames lesendes Registrieren von Textdetails, das sprachlichen Charakteristika nachgeht, mit dem das Besondere herausarbeitet werden kann, mit dem einzelne Wörter, die Syntax und die Reihenfolge der Sätze und Wörter so in den Blick genommen werden, dass z.B. u.a. der Rhythmus der Sprachgestaltung bei Hermann Hesse beim Lesen erkannt wird[33].

Spannungsbögen beim Lesen und Leseglück

Aber was ist das für ein Lesen? Du meinst ja in Deinem Hesse-Buch, dass man offen und zweckfrei lesen müsse und dazu die historischen, biografischen etc. Kontexte von der Lektüre abtrennen müsse. Es müsse so etwas wie ein Spannungsverhältnis entstehen, aus dem Einsichten in die soziale Bedeutung der Literatur ebenso erwachsen könnten wie ein neues Fühlen, ein neues Sehen und Handeln. Man könnte nun danach fragen, ob dabei auch Leseglück im Spiel sein muss. Wir könnten uns fragen, ob das Spannungsverhältnis, von dem Du sprichst, vielleicht nicht nur psychologisch von der Lust am Erkennen (Kognition und Emotion, Affekt und Aha-Effekt) geprägt ist, sondern sich als Präfiguration von Praktiken des Lesens erweist, das jenen Lesehabitus erzeugt, der uns beiden wohl wichtig ist.

Dein literaturwissenschaftlicher Kollege Jochen Vogt meint allerdings, dass Leseglück »vergangenes Glück (ist), es ist an die Kindheit gebunden und den Erwachsenen zumindest in dieser Intensität aktuell nicht mehr zugänglich«[34]. Aber ist nicht das ein Problem? Auch für eine Literaturwissenschaft, die ihre angestrebte Wissenschaftlichkeit anscheinend mit Strenge und Askese zu erreichen sucht und die Freude an der Lektüre als nicht kontrollierbare Dimension dabei vergisst? Zur genaueren Untersuchung könnten wir uns zu-

[32] Z.B. Alexander Honold / Rolf Parr, *Lesen – literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich*, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*, hrsg. von Alexander Honold / Rolf Parr, De Gruyter, Berlin–Boston 2018, S. 3-26, hier 15.

[33] Kruse, *Introduzione a* Siddhartha *di Hermann Hesse*, S. 155ff.

[34] Jochen Vogt, *Einladung zur Literaturwissenschaft*, W. Fink, Paderborn 2008[6], S. 258.

nächst die Arbeit aufteilen. Du würdest literaturwissenschaftlich an der Ausarbeitung des Spannungsverhältnisses arbeiten, ich würde nach Möglichkeiten der Erfahrung des Leseglücks beim Lesenlernen suchen.

Für mich wäre dabei nicht die schon vielfach untersuchte Frage interessant, welche Faktoren beim Lesen und Schreiben im Spiel sind und wie sich die Lesepraktiken in der audiovisuellen Kultur und erst recht mit der digitalen Revolution wandeln. Vielleicht mit deiner Hilfe könnte ich vielmehr der Frage nachgehen, ob die Literaturdidaktik nicht überkommene Konzepte verfolgt, wenn sie immer noch den 12-jährigen Karl-May-Leser vor Augen hat, der ja ein Produkt der Bildungsexpansion in den 1960er Jahren ist. Diese Bildungsexpansion hat zweifellos die Ausweitung bildungsorientierter Klassen und die Buch- und Lesekultur befördert. Aber was führt nun zu dem, was heute gern ‚deep reading' genannt wird und – wenn es um literarische Texte geht – als Alternative zum ‚hyper reading' zum oben schon erwähnten Leseglück führen könnte? Ist der Erhalt des Buchlesens mit dem Ziel der Erfahrung von Leseglück wichtig? Man kann auch ohne Bücher glücklich werden. Das ist nicht die Frage. Aber wie sind die Chancen auf die Erfahrung des Berührt-Werdens von dem Erzählten und welchen Anteil daran hat das Buchlesen auf Grund seiner Materialität mit Einband, Titelei, Inhaltsangabe, Kapiteln, Klappentexten und überhaupt seiner Gestaltung (mit – vielleicht – Abbildungen …)? Und wie ist das Narrative mit Blick auf andere mediale und erst recht digitale Präsentationsformate zu sehen? Könnte gerade das Buchlesen die Entstehung jenes ‚Spannungsbogens' zwischen historischen, biografischen, literarisch-ästhetischen Produktivkräften, also letztlich Kontexten des Lesens und der unbehelligten Lektüre befördern, weil es einen Habitus prägt, der auch für Kontexte des Lesens ein Bedürfnis entwickelt?

Interessanterweise gibt es in der Literaturdidaktik eine soeben publizierte Untersuchung zur Entstehung und Funktion von Kontextwissen und zu Vorstellungen bzw. spontanen Reaktionen, die literarische Texte bei Schüler*innen und Lehramtsstudierenden auslösen[35]. Aber die Studie arbeitet als »Laut-Denk-Studie« mit kognitiven Wissens- und Kontextmodellen, die die sozial-kulturelle Praktiken des Lesens nicht im Blick haben kann. Dabei dürfte uns beide aber interessieren, was denn gesellschaftlich und historisch tat-

[35] Mark-Oliver Carl, *Kontextualisierung literarischer Texte durch fortgeschrittene Lernend. Eine Laut-Denk-Studie zu drei Prosatexten der 1940er-Jahre*, Peter Lang, Berlin u.a. 2023. Die für die Untersuchung eingesetzten Texte sind keine aktuelle Schullektüre oder Gegenwartsliteratur: Heinrich Bölls *Mit diesen Händen* (1947), Bertolt Brechts *Eulenspiegel-Geschichten* (1948) und Enid Blytons *Fünf Freunde auf geheimnisvollen Spuren* (1944/54).

sächlich gegeben ist, damit dem Subjekt ein reflexiver Habitus zu eigen wird, der die systematische Distanzierung vom bisher Selbstverständlichen ermöglicht. Dazu könnten wir methodologisch im Paradigma von Praxistheorien arbeiten, die gerade jenseits der Textualität und kognitiver Vermessungen Sprechakte (*sayings*), körperliche Bewegungen (*doings*), also die Materialität von Körpern und Dingen im Blick haben[36].

Das wäre auch für die Deutschdidaktik fruchtbar. Der Kultursoziologe Reckwitz schreibt: »Für das moderne Subjekt ist es konstitutiv, dass es arbeitet«[37]. Das ist der gemeinsame Ansatz von Praxistheorien, die den Umstand untersuchen, dass das Subjekt liebt, liest und schreibt oder – etwa in der Zeit unserer Kindheit – begann, Filme und Fernsehen (*Lassie*, *Bonanza*) zu sehen und heute social media und KI-Generatoren nutzt, im Netz surft sowie konsumiert. Es geht mithin darum, wie das gemacht wird, nicht um die traditionelle psychologische oder soziologische Frage, warum es gemacht wird.

Denn sie hat es zurzeit mit den wiederholt empirisch festgestellten schwachen Leseleistungen von Grundschüler*innen in Deutschland zu tun[38]. Bildungspolitisch gefordert wird deshalb – basierend auf Ergebnissen der Leseforschung – das systematische Lesetraining im Unterricht zur eigenständigen Erfassung von Wörtern und Sätzen im Lesen und zum Erwerb von Leseflüssigkeit[39]. Ich kann die kritische Auseinandersetzung mit der sogenannten evidenzbasierten Leseforschung und das Problem der Bedeutung der Erfahrung beim Lesenlernen hier nicht im Einzelnen nachzeichnen[40]. Aber auf einer grundbegrifflichen Ebene berührt die Frage nach dem Lesen die Grammatik von Lernverhältnissen, deren Kritik uns gleichermaßen interessieren könnte.

[36] Vgl. Frank Hillebrandt, *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*, Springer, Wiesbaden 2014, S. 11.

[37] Andreas Reckwitz, *Die Moderne und das Spiel der Subjekte: Kulturelle Differenzen und Subjektordnungen in der Kultur der Moderne*, in: *Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart*, hrsg. von Ders. / Thorsten Bonacker, Campus, Frankfurt–New York 2007, S. 97–118, hier S. 98.

[38] Zu den die Öffentlichkeit und die Wissenschaft gleichermaßen alarmierenden Ergebnissen der Lesefähigkeiten von Grundschulkindern vgl. z.B. *IQB-Bildungstrend 2021. Kompetenzen in den Fächern Deutsch und Mathematik am Ende der 4. Jahrgangsstufe im dritten Ländervergleich. Pressemappe*, hrsg. von Petra Stanat, Waxmann, Münster u.a. 2022.

[39] Vgl. dazu Petra Anders u.a., *Berliner Erklärung und Offener Brief gegen eine Verengung des Bildungsdiskurses*, 2023: https://bildung-wissen.eu/fachbeitraege/berliner-erklaerung-und-offener-brief-gegen-eine-verengung-des-bildungsdiskurses.html und Michael Becker-Mrotzek, *Es braucht eine gesellschaftlich relevante deutschdidaktische Forschung. Beitrag zur Debatte „Braucht es eine gesellschaftlich offensivere Deutschdidaktik?"*, in: »Didaktik Deutsch«, 55, 2023, S. 15–19.

[40] Vgl. Norbert Kruse, *Training hilft?! … unter bestimmten Bedingungen. (Bildungspolitischer Akzent)*, in: »Die Grundschulzeitschrift« 343, 2024, S. 46f.

Lesen als deutschdidaktikwissenschaftliche Frage

Bildungspolitisch besteht seit etwa 25 Jahren ein verstärktes Interesse an der Verwissenschaftlichung der Deutschdidaktik. Mittlerweile ist nämlich klar, dass die schwachen Leistungen im Lesen erstens mit der mangelnden Bildungsgerechtigkeit und Teilhabemöglichkeiten von Kindern in Deutschland zu tun haben. Und es werden auch Befürchtungen laut, dass die persistente soziale Ungleichheit im Bildungssystem in Deutschland auch Konsequenzen für die Hochschulen hat[41]. Die deutschdidaktische Unterrichtsforschung arbeitet längst nicht mehr in erster Linie an der Entwicklung von Unterrichtsmodellen, sondern sucht vornehmlich unter Übernahme von empirischen Verfahren aus pädagogischer Psychologie, Soziologie und empirischer Bildungsforschung die Wirkung von Lehr- und Lernverfahren, von Kommunikation und Interaktion im Deutschunterricht zu erfassen. Sie untersucht also, mit Reckwitz gesprochen, im Wesentlichen die Frage, warum die Leseleistungen so schwach ausfallen. Aus den zurzeit gängigen empirischen Operationalisierungsmodellen deutschdidaktischer Unterrichtsforschung, die zumeist mit Kompetenzmodellen Lese- und Schreibleistungen von Kindern in der Schule erfassen sollen, ist aber die ästhetisch-literarische Erfahrung verschwunden. In den Blick geraten würde sie bei der Frage, wie eigentlich gelesen wird und wie sich ein ‚Spannungsbogen', zwischen Lektüre und Kontexten des Lesens aufbaut[42]. Die in zahlreichen Studien erfolgende Modellierung von technischen Bedingungen des Lesens (z.B. Training zur Steigerung der Lesegeschwindigkeit, Einüben von Lesestrategien etc.) zielen allein auf die Frage nach den Ursachen (keine genügende Leseflüssigkeit, keine effektiven Lesestrategien). Wer aber ausschließlich nach den Bedingungen des Erscheinens und Verschwindens von Schrift und Buchstaben schaut, nach unspezifischen ‚Sehflächen' mit Bild-Text-Kombinationen und deren Verarbeitung mit kognitiven Modellen der Wissensverarbeitung zu operationalisieren versucht,

[41] Nele McElvany, *Lesekompetenz: Über den aktuellen Stand einer Schlüsselkompetenz, Fragen der Bildungsgerechtigkeit und die Relevanz für Hochschulen*, in: »Forschung & Lehre«, 8, 2024, S. 580-582.

[42] Zwar hat es durchaus Versuche zur quantifizierbaren Operationalisierung der ästhetischen Dimensionen des Lesens und des Literaturunterrichts gegeben (z.B. Volker Frederking / Jörn Brüggemann, *Literarisch kodierte, intendierte bzw. evozierte Emotionen und literarästhetische Verstehenskompetenz. Theoretische Grundlagen einer empirischen Erforschung*, in: *Literaturdidaktik im Zeichen von Kompetenzorientierung und Empirie. Perspektiven und Probleme*, hrsg. von Daniela Frickel u.a., Fillibach, Freiburg 2012, S. 15–40.). Aber die Forschungsinstrumente sind bei genauerer Betrachtung nicht in der Lage, die Spezifik ästhetisch-literarischer Erfahrung zu erfassen, weil auch hier nach dem Warum gefragt wird, nicht danach, wie gelesen wird.

um zu klären, warum die Leseleistungen so schwach ausfallen, wird wenig zum Zusammenhang von Leseunterricht, sozialer Herkunft und Lesefähigkeiten beitragen. Weil nicht gefragt wird, wie gelesen wird, wie unterrichtet, gelehrt und gelernt wird, wird er mit seinem Forschungsdesign weder beim Leseglück landen noch bei der vernunftbasierten Stärke literarischer Möglichkeitswelten. Schon in der Schule ginge es ja um die philologische Hinwendung zu den literarästhetischen und sprachlichen Produktivkräften, mit denen Texte verfasst werden.

Soweit ein paar offene Fragen, die uns im Feld des Lesens gemeinsam interessieren könnten. Abschließend will ich ganz kurz ein weiteres gemeinsames Arbeitsfeld anreißen, das hier, wie gesagt, nur marginal aufblitzen kann. Die Entwicklung konkreter gemeinsamer Fragen muss noch erfolgen...

Subjektivität und ästhetische Erfahrung

Eine katholische Jugendgruppe verbringt ihr Wochenende in einer größeren Holzhütte mit Essens- und Schlafraum. Die Hütte liegt etwa 15 km außerhalb der größeren Stadt. Von dort sind die zwölf Jungen mit ihren Fahrrädern in ihr Verbandsheim gefahren. Mitfahren darf auch der jüngere Bruder. Das Holzhäuschen mit Schlaf- und Aufenthaltsraum steht auf einem bewaldeten Hügel mit einem kleinen Sandplatz. Der Abend bricht an, das erste Abendessen muss vorbereitet werden. Derweil kann Musik vom Tonband abgespielt werden. Der 15-jährige stellt das Gerät an und steht im Rahmen der offenen Tür. Den Lautstärkeregler dreht er so auf, wie es zu Hause niemals gemacht werden darf. Weiße, enge Röhrenjeans trägt er. Dazu ein blütenweißes Hemd. Die Haare sind über die Ohren gewachsen. Aus dem Lautsprecher tönt quer über den Platz vor dem Holzhaus »Baby come back«, der Superhit der britische Popband The Equals. Der erste Takt mit dem aufgelösten C-Dur-Akkord wird allein von einem peitschenden Bass gespielt, bevor die Leadgitarre die sechs Töne übernimmt, die den gesamten Hit leiten. Wie elektrisiert steht der 15jährige in der Tür des Holzhäuschens und springt zur Musik vom linken zum rechten Türrahmen. Immer höher und immer wilder werden die Bewegungen, so dass fast die ganze Hütte zu beben scheint. Irgendwo zwischen Ekstase und – wie man heute sagen würde – Flow begleiten die selbstvergessenen Sprünge ununterbrochen den Rhythmus des Pop-Songs.

Die Wochenendfahrt mit dem Fahrrad besitzt einen Moment der Befreiung aus dem ‚stählernen Gehäuse' des Elternhauses, das mit den Kirchenge-

boten und katholischer Moral weiß, wie das Leben zu gestalten ist. Permanent ist der Junge damit befasst, seinem Körper und den ihn umgebenden Dingen ihren eigenen unverwechselbaren Sinn zu geben und Räume zu suchen, in denen er nicht gehindert ist, das zu tun, was er selbst will. Musik ist ein präsentes Mittel, das sich unmittelbar in Körperlichkeit übersetzt und für kurze Momente das nicht-entfremdete Gefühl personaler Autonomie erlaubt. Auch hier wiederum steht die ästhetische Qualität nicht an erster Stelle. Dominant ist ein Habitus der Selbstvergewisserung bei gleichzeitigem Bestreben, vorgegebene Verhältnisse und Denkweisen überwinden zu wollen.

Heute fällt mir beim Lesen Deiner Nietzsche-Dissertation auf, dass hier die Suche und der Wunsch nach dem umfassenden Empfinden einer Einheit von Welterfahrung und unverwechselbaren eigenen Gefühlen und Stimmungen spürbar geworden sein könnte. Die katholische Kontrolle der Empfindungen, die Pastoralmacht könnte man mit Foucault sagen[43], erzeugte im Rücken ein Denken, das Du bei Nietzsche wiedergefunden haben könntest. Denn bei ihm hast Du nicht das kulturkritische und destruktive Potenzial und die Umwertung aller Werte[44]entdeckt, sondern, wie Du sehr vorsichtig schreibst, die ästhetische Konstituiertheit »als eine Sphäre relativer Autonomie«[45]. Anders gesagt: es war vielleicht die – historisch gesehen alte – Hoffnung, das Spannungsverhältnis von Subjektivität und Gesellschaftlichkeit möglichst im befreienden Sinn auflösen zu können. Deshalb war, so lese ich Dich heute, diese relative Autonomie gegenüber einer fremdgesetzten Welt die Sphäre zur »Erarbeitung eines Weltverhältnisses aus der Perspektive der Subjektivität«[46]. Und zwar auch – oder gerade – dann, wenn die Zuversicht von Melancholie eingefärbt ist.

Was uns wissenschaftlich verbindet, ist nichts weniger als das Problem der Subjektivität und ihrer Gesellschaftlichkeit, die Frage nach dem eigentlichen Leben in entfremdeten Verhältnissen. Die kategoriale Arbeit an einem Be-

[43] Michel Foucault, *Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts*, in: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik, hrsg. von Hubert L. Dreyfus / Paul Rabinow, Beltz Athenäum, Weinheim 1994, S. 243-261, hier S. 248.

[44] Der Einfluss Nietzsches auf die Entstehung der poststrukturalistischen Philosophie ist ja vielfach beschrieben und kritisiert worden. Bezeichnend finde ich aktuell eine ganzseitige Anzeige der Vermögensverwaltungsfirma Flossbach von Storch in der ZEIT im Juni 2024. Neben dem Formenlogo findet sich auf blau-violettem Untergrund in goldenen Lettern der Text: „Am wertvollsten in Zeiten der Umwertung aller Werte: Werte." Nietzsche feiert ein kulturelles Comeback auf allen Kanälen.

[45] Kruse, *Apollinisch-Dionysisch*, S. 326.

[46] Ebd.

griff, der nach den überindividuellen Bedingungen von Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung fragt, ist nicht nur in der Literaturwissenschaft ein relevantes Thema, sondern auch für Lernverhältnisse in Bildungseinrichtungen geradezu fundamental. Ich frage mich, wie die Qualität von Lernpraktiken in der Institution Schule sich gestaltet, wenn sie mit der Konzentration auf Literatur-Schulung und Lesetraining zukünftig körperliche, emotionale, ästhetische und demokratische Dimensionen von Bildung in den Hintergrund rücken. Aber das ist ein anderes ‚weites Feld', dessen wissenschaftliche Fragestellungen zwischen uns auf die Ausarbeitung warten.

Schluss: Herkunft und Reflexion

Die Brüder sitzen rechts im Bild auf der Bank, die an dem schmalen Wanderweg steht. An steilem Abhang führt der Pfad entlang. Der Ältere schaut in die Kamera, eine Hand liegt innen auf dem Knie des rechten Beins. Seine schlanken, fast dünnen Beine sind nackt, weil der 14jährige eine kurze Lederhose trägt, das Kurzarmhemd akkurat eingesteckt. Noch sind die blonden Haare zur Welle mit Tolle und Seitenscheitel geformt. Lange Zeit wird es nicht mehr dauern, bis die Haare im Kampf mit den Eltern länger werden und die Ohren bedecken. Der Jüngere sitzt abgewandt vom Betrachter, hat der Kamera den Rücken zugedreht. Er schaut auf den Wasserfall, der mächtig in die Tiefe stürzt und zwischen den steil abfallenden Berghängen einen dünnen Regenbogen erzeugt. Die Hälfte des Bildes ist mit dem Wasserfall, den grünen Hängen und Tannen ausgefüllt. Auch der Jüngere mit ist mit Lederhose und Kurzarmhemd ausgestattet, sein Hemd hängt über der Lederhose. Mehr Unangepasstes traut er sich nicht. Der Vater hat unter das Bild geschrieben »…spielende Kinder fanden in dem Wasser schon den Tod.«

Unser Blick auf wissenschaftliche Fragen bleibt divers und ist an unterschiedliche Forschungsinteressen gebunden. Wir blicken, auf der Bank sitzend, in unterschiedliche Richtungen. Aber wir sitzen gemeinsam auf dieser Bank. In einer katholisch-schlichten Weise erinnert die Bildunterschrift unseres Vaters an Existenzielles, an den einen ‚extremen Pol der Subjektivität', von dem aus im katholischen Selbstverständnis das Leben auch immer bedacht werden soll. Diese Bildunterschrift hat natürlich etwas Reflexives. Wir haben uns aus der familialen Symbiose von katholischer Religion und Lebensform herausgearbeitet. Kann es sein, dass dieser jeweils eigene Säkularisierungsprozesses in unserer akademischen Selbstwerdung auf Grund dieser katholi-

schen Herkunft dazu führte, dass wir gemeinsam an einer Subjektivität arbeiten, die an der Vorstellung einer verbesserungsfähigen Gesellschaft und den Möglichkeiten vernünftiger Freiheit festhält?

Erst einmal möchte ich abbrechen. Vielleicht entsteht tatsächlich die gemeinsame Arbeit an der einen oder anderen hier aufgelisteten Frage. Das würde ja auch bedeuten, dass uns trotz des mittlerweile fortgeschrittenen Alters noch einige Jahre wissenschaftlicher Arbeit bevorstünden. Wenn das so wäre, führte es uns mit der Lust an der Bearbeitung von Gemeinsamkeiten zugleich zu einer neuen Bruderkraft, die Du Dir schon vor 38 Jahren gewünscht hast. In diesem Sinne wünsche ich Dir alles Gute, viel Glück und langes Wohlergehen,

Dein Bruder Norbert

Poli estremi della soggettività? Una lettera con osservazioni su questioni comuni alla didattica della lingua tedesca e agli studi letterari

Norbert Kruse
Universität Kassel

Caro Bernd-Arnold,
in qualità di fratelli condividiamo una lunga storia familiare. Genitori, fratelli, luoghi dell'infanzia e della giovinezza, traslochi, scuola, feste di famiglia, compleanni e visite reciproche formano esperienze comuni e che ci uniscono. In qualità di studiosi, i collegamenti sono tuttavia quasi inesistenti. Certo, ci siamo sempre intrattenuti in conversazioni su argomenti che ci riguardavano dal punto di vista accademico, ma si è trattato sempre di uno scambio non impegnativo, che non si è concretizzato in un lavoro su questioni comuni, anche se c'è sempre stato il desiderio di trasformare un giorno il nostro «legame fraterno […] in un proficuo rapporto collegiale»[1]. Dopo aver lasciato l'ambiente familiare negli anni Settanta, abbiamo preso strade diverse. Probabilmente Münster e Marburgo, dove hai studiato germanistica, scienze politiche, pedagogia e filosofia, e Amburgo, dove io ho portato a termine il *Lehramtsstudium*[2], studiando storia e lingua tedesca, non erano distanti solo geograficamente. Vi erano anche differenze nella cultura universitaria che non ci hanno permesso di incontrarci nella nostra formazione accademica e nelle nostre successive carriere. Più che altro per caso, ad Amburgo nel semestre invernale del 1975/1976 non iniziai studiando lingua tedesca, ma storia, mentre tu ti eri spostato da Münster, dove avevi iniziato gli studi universitari vicino a casa, nella progressista Marburgo, città universitaria con una vivace popolazione studentesca. Con orrore dei nostri genitori, puntavi a un'incerta laurea magistrale in Germanistica: nulla che potesse rendere possibile una sicura carriera

Traduzione di Gianluca Esposito e Daniela Liguori

[1] Cito qui la dedica datata 29 luglio 1987 che mi hai scritto sul fronte del volume della tua dissertazione pubblicata dalla casa editrice Athenäum nel 1987.

[2] Il termine tedesco *Lehramtsstudium* si riferisce alla formazione accademica e pratica degli studenti finalizzata all'abilitazione alla professione di insegnante, requisito fondamentale per poter insegnare nelle scuole (n.d.t).

di insegnante[3]. Io volevo insegnare nelle scuole medie in Germania, promuovendo l'accesso per alunne e alunni alle possibilità offerte dalla letteratura e dalla lingua. Tu eri entrato nella cerchia di Gert Mattenklott a Marburgo, di cui si legge in un necrologio di Ulrich Raulff che fu la voce «che instillò ancora una volta il veleno dell'estetismo nelle orecchie della gioventù critica del 1968 […], il grande Pan era morto»[4]. Raulff non aveva del tutto ragione riguardo al veleno, perché questo conduce inevitabilmente alla dipendenza o alla morte. A Marburgo, i criteri estetici e il «Bilderdienst»[5] non furono certo al di sopra di tutte le norme politiche e morali, ma piuttosto poterono promuovere, come una luce ben indirizzata con dei riflettori, una ragione illuminata. Mattenklott era probabilmente piuttosto il 'biologo della luce' che raccomandava più luce di giorno e meno di notte. Forse è per questo che sei emigrato nella luminosa Italia. Tematicamente, nei tuoi lavori hai scandagliato i confini dell'esperienza letteraria ed estetica tra moralità e immoralità, dimensione sociale e soggettività. I tuoi studi non mirano a «smascherare la forma nuda della ragione centrata sul soggetto»[6] in chiave postmoderna, ma mirano piuttosto alla mediazione sociale dell'esistenza individuale. L'obiettivo è sempre stato quello di andare ben oltre la forma romantica della soggettività estetica, in modo da far emergere le possibilità di azione di un soggetto essenzialmente razionale[7]. Ma veniamo ora alla ricerca di terreno comune e alla difficoltà di trovarlo.

La difficoltà di trovare un terreno comune

In questa lettera, vorrei delinearti approssimativamente alcune differenze e somiglianze tra i nostri percorsi di formazione accademica. Per andare più in profondità di così, lo spazio a disposizione non è sufficiente. Vorrei partire da ciò che conosco, dalla comunanza delle nostre origini, per stabilire caute e selezionate connessioni possibili tra le nostre specializzazioni nelle peculiarità di quelli che sono stati fin qui i nostri ambiti di studio. Ciò che conosco sono alcune immagini della nostra famiglia. Perché ciò sarebbe per me importante al fine di comprendere la tua autocoscienza accademica? In modo aspecifi-

[3] Vedi nota 2.
[4] Ulrich Raulff, *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, dtv, München 2012, p. 1.
[5] Gert Mattenklott, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, Rogner & Bernhard, München 1970.
[6] Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, stw, Frankfurt a.M. 2022[14], p. 283.
[7] Cfr. Klaus Holzkamp, *Grundlegung der Psychologie*, Campus, Frankfurt a.M./New York 1983.

co, è presente ovviamente una vasta relazione tra gli studi letterari e la fondazione della didattica del tedesco come disciplina scientifica avvenuta circa cinquant'anni fa[8]. Ma non è questo il punto. La ricerca di punti di contatto e differenze tra noi a livello scientifico potrebbe essere significativa anche per altri motivi. Sarebbe la ricerca di ciò che va oltre la razionalità dei nostri modi di pensare e di lavorare. Per farlo, però, ho bisogno di accedere al tuo modo di pensare e di lavorare, che riesco a immaginare attraverso la nostra comunanza familiare. Qualcosa come l'Altro nel confronto con la «dimensione sul piano estetico» e della sua «funzione nel modellare il soggetto nella modernità»[9]. Le questioni e i problemi scientifici nascono dall'esame filologico di autori selezionati e di testi moderni esemplari. Con Habermas, si potrebbe dire che questi testi e le forme di pensiero che vi si sviluppano esprimono una «presentificazione riflessiva della propria posizione dall'orizzonte della storia nel suo complesso»[10]. L' Altro, nel mio caso, non coinciderebbe con un accostarsi riflessivo alla mia posizione. Per me questa era intuitiva e, se vogliamo, istintiva, sempre presupposta quando cercavo di sviluppare «approcci a un fondamento scientifico del soggetto»[11] nell'ambito dell'apprendimento della scrittura nella scuola primaria tedesca. La certezza categoriale della costituzione della soggettività sociale era per me un ambito punto archimedeo che credevo di aver trovato nello psicologo critico Klaus Holzkamp[12]. Nel tuo caso, si trattava dell'attraversamento del confine tra una prospettiva liberatoria sul piano estetico e le 'rotture' sociali che andavano inevitabilmente compensate nel dolore senza essere ipostatizzate nell'Altro della ragione. Quali conseguenze ha per una emergente competenza linguistica e per la sua costituzione scritta l'affrontare gli spostamenti soggettivi e culturali presi in esame nei tuoi scritti? In ultima analisi, ci si chiede nient'altro che quale sia il proprio rapporto con il mondo e con sé stessi, plasmato dalla scrittura e dall'accesso ai testi come possibilità di trarre da sé stessi una normatività sociale, morale ed estetica.

La ricerca di punti di partenza in cui incontrarsi non è quindi – banalmente – facile. I campi di studio accademici sulla costruzione della soggettività

[8] Un esempio attuale del discorso tra le due discipline è la collana *Positionen der Deutschdidaktik. Theorie und Empirie*, pubblicata da Peter Lang e curata dagli esperti di didattica del tedesco Christoph Bräuer e Iris Winkler.
[9] Bernhard-Arnold Kruse, *Wider den Nationalismus – oder von den Schwierigkeiten des interkulturellen Lebens. Zu den Südtirolromanen von Joseph Zoderer*, Aisthesis, Bielefeld 2012, p. 14.
[10] Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, p. 14.
[11] Norbert Kruse, *Lernen im Anfangsunterricht. Ansätze zu einer subjektwissenschaftlichen Grundlegung*, Ergebnisse, Hamburg 1996, p. 3.
[12] Cfr. Holzkamp, *Grundlegung der Psychologie*.

occidentale moderna in, tra gli altri, Nietzsche e Rilke e sulla questione della didattica del tedesco in merito all'appropriazione e allo sviluppo di una cultura scritta elementare nelle scuole sono troppo distanti tra loro. I diversi e variegati livelli, i discorsi ramificati e le tradizioni testuali dei nostri campi di studio non hanno nulla in comune a prima vista. Il tracciare percorsi e intersezioni tra questi ambiti è quindi soggetto a numerosi pericoli. L'inoltrarsi in una nebulosa priva di collegamenti non è certamente una priorità. Anche delineare questioni di didattica del tedesco e d'elaborazione filologica dei testi moderni in questo spazio ristretto può sfociare in pericolose o banali disparità.

Come procedere?

Una possibilità è quella di non partire da qualche discorso letterario o didattico, ma di cercare analogie nella nostra formazione scientifica. In fondo, l'habitus a cui ci rifacciamo quando affrontiamo una questione scientifica si è formato, per poi rimodellarsi, dal modo di vivere, dalla *Lebensform*[13], della nostra famiglia. Il nostro habitus caratterizza il nostro atteggiamento verso il mondo e il nostro approccio a esso. Tuttavia, individuando l'emergere di possibili punti in comune nella nostra esperienza biografica, intendo ora affrontare un problema più profondo di questa impresa intellettuale. Si tratta di ritrovare forzatamente, nell'odierna comune autopercezione scientifica e accademica, la nostra iniziale unione fraterna contro le ristrettezze del cattolicesimo piccolo-borghese del bassopiano tedesco-settentrionale degli anni Sessanta e Settanta. In tal modo, le pregresse esperienze familiari, per esempio, vengono trasformate alla maniera di un'ingenua psicologia spiccia in costellazioni che, a quanto pare, rivelano già l'essenza dei tempi successivi.

Rendersi estranei alle scene

Nonostante questi pericoli, cercherò di riprendere dalle nostre biografie l'iniziale esperienza di somiglianze e differenze tra noi per formulare una proposta concreta per la loro continuazione in ambito accademico. Illustrerò due

[13] Per una nuova interpretazione del concetto di *Lebensform* rispetto alle precedenti formulazioni di Wittgenstein o nella pedagogia di Spranger, cfr. Rahel Jaeggi, *Kritik von Lebensformen*, stw, Frankfurt a.M. 2014.

problemi e questioni che riguardano entrambi: l'atto della lettura in modo più dettagliato e, infine e in maniera più marginale, la letterarietà e l'estetica. La lettura ci riguarda in quanto habitus e in quanto prassi, mentre la letterarietà e l'estetica ci interessano per il loro modo di accedere al mondo[14]. Come posso racchiudere nello spazio a mia disposizione 'campi troppo vasti e concetti così diversi'? Ho scelto due mezzi: la forma della lettera – come stai già vedendo leggendo questo testo – e un vago riferimento all'etnografia.

Un po' di tempo fa ho incrociato la forma particolare di etnografia del sociologo francese Eribon[15], che combina scrittura autobiografica e riflessione sociologica. Questo modo di procedere e di scrivere è stato definito «autosociobiografia»[16] dalla scrittrice Annie Ernaux. Naturalmente, non posso e non ho intenzione di scrivere qui della bella letteratura. Ancor meno può fungere la pallida ricostruzione di due scene della nostra biografia familiare da collegamento programmatico tra studi letterari e la didattica del tedesco. Ciononostante, vorrei trarre spunto da questo contesto. Il punto di partenza è uno sguardo reso estraneo verso ciò che conosciamo come familiare e appartenente alla storia personale, da cui poi voglio giungere ai possibili punti di contatto in campo accademico. Conosco questo sguardo reso estraneo grazie agli studi di didattica orientati all'etnografia. Questo approccio incorpora diversi modi di procedere propri della sociologia della conoscenza del quotidiano[17]. È particolarmente utile per la mia lettera la premessa metodologica secondo cui l'etnografia non inizia con ciò che è estraneo.

L'estraneo sarebbe mio fratello, nella veste di studioso della letteratura, che si avvicina a testi di Nietzsche, Rilke, Schiller, Heine, Zoderer e, più recentemente, Hesse (tra gli altri) in modo privo di condizionamenti e invasivo al minimo. Partendo da questo lavoro filologico, che mi è estraneo, non intendo riferirmi «riflessivamente alla sua origine nativa»[18]. «Piuttosto, l'etnografia inizia a casa propria, prende in prestito una visione etnologica di ciò che è familiare, diventa l'etnologia della propria società […]. A tal fine, non è necessa-

[14] L'accesso al mondo è inteso con l'espressione di Klaus Holzkamp «rapporto uomo-mondo» (cfr. Klaus Holzkamp, *Kritische Psychologie und phänomenologische Psychologie. Der Weg der Kritischen Psychologie zur Subjektwissenschaft*, in: «Forum Kritische Psychologie», 14, 1984, pp. 5-55, qui p. 36).

[15] Didier Eribon, *Rückkehr nach Reims*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2017.

[16] Carlos Spoerhase, *Politik der Form. Autosoziobiografie als Gesellschaftsanalyse*, in: «Merkur», 71(818), 2017, pp. 27–37.

[17] Hans-Georg Soeffner, *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, UVK (UTB), Konstanz 2004[2].

[18] Georg Breidenstein u.a., *Ethnografie: Die Praxis der Feldforschung*, UTB, Konstanz 2020[3], p. 35.

rio superare l'estraneità dell'oggetto, ma creare l'estraneità dell'osservatore»[19]. Questa estraneità dell'osservatore è il metodo che intendo adottare per i due frammenti tratti dalla nostra biografia, casa nostra. Le osservazioni provengono dalla memoria e sono immagini legate alla nostra infanzia e giovinezza trascorse insieme. Da lì, cerco di indicare questioni e problemi che potrebbero suscitare il nostro comune interesse. La forma della lettera, come mezzo, permette una certa disinvoltura nei confronti di una concettualità rigorosa, di una pratica letteraria e di una formazione teorica, per le quali non ho alcuna – o diciamo poca – competenza da offrire.

Perché leggere? Operazioni di lettura da Karl May fino a Rilke passando per Nietzsche oppure piacere nella lettura?

Scrivo questo passo in un Venerdì Santo. Il Venerdì Santo è il giorno in cui la Chiesa cattolica richiede di partecipare con dolore e cordoglio alla morte di Gesù sulla croce. Per noi bambini, questo giorno era uno dei più felici della nostra vita familiare profondamente cattolica. Per una volta nel corso dell'anno liturgico, in occasione di una festività, i nostri genitori non ci mandavano in chiesa la mattina presto. La celebrazione del Venerdì Santo si svolgeva solo nel pomeriggio, alle 15:00. Solo allora iniziava la liturgia di due ore che ci forzava all'ascesi che avevamo già praticato durante il periodo di digiuno di sei settimane e durante la partecipazione mattutina alla messa nel periodo delle ferie pasquali. In quel giorno però potevamo rimanere a letto più a lungo e goderci con gioia il Venerdì Santo, anche se dolci e altre leccornie erano ancora proibiti per via della Quaresima.

Non è vietata la lettura. Il fratello decenne, attraversando la stanza, vede il dodicenne disteso sulla chaise longue *che gli funge anche da letto. È sdraiato su un fianco con gli occhi su un grosso libro. Il più piccolo si è alzato tardi e deve attraversare questa stanza per andare da camera sua al bagno. Al ritorno, la postura di chi legge cambia e con essa lo sguardo sul libro. Quello che torna dal bagno riconosce ora la copertina verde scuro e oro in stile* Art Nouveau *del libro. È un libro di Karl May. Il fratello minore sa che il dodicenne prende in prestito ogni domenica un libro di Karl May dalla biblioteca cattolica 'Borromeo' del nostro paese. Ciò viene consentito anche durante la Quaresima. Il*

[19] *Ibidem*.

fratello maggiore ama leggere grossi libri. Assorbito da mondi lontani, avventure, fratellanze di sangue e battaglie all'ultimo sangue, il suo sguardo resta fisso sulle pagine del libro durante queste ore su cui la Chiesa e i genitori non hanno alcun controllo. Nessuna campana chiama alla messa mattutina o alla solenne celebrazione in chiesa, nessun familiare richiede la presenza di tutti per la colazione. Nessuna distrazione e pure nessun saluto ai più piccoli. Una lettura silenziosa, che non può essere interrotta dal passaggio del fratello minore. Poi, il fratello minore gli rivolge una domanda: «Cosa stai leggendo?». Karl May non ha mai davvero preso il fratello minore. Molte pagine, un libro corposo, e la lettura non era alleggerita da alcuna illustrazione. Il fratello maggiore ha però già in mente molte immagini e risponde alla domanda borbottando il titolo. Nessun riferimento al contenuto, ai personaggi o ai luoghi. Il 'selvaggio West', in qualche modo. O forse 'l'Oriente'. Il più grande non vuol essere disturbato e piuttosto vuole immergersi nella narrazione.

Nel fratello maggiore si può osservare una pratica di lettura appassionata. Questo tipo di lettura è stato descritto e analizzato più volte nei termini della *Lesepsychologie*, la psicologia della lettura. Assorbito dalla realtà quotidiana della festività cattolica e catturato dal mondo della finzione, il ragazzo entra in connessione con il tempo, i luoghi, i personaggi e i momenti di *suspense* della narrazione. La qualità estetica non sembra essere rilevante. Forse a prevalere è l'empatia per i personaggi o i luoghi del romanzo. Il ragazzo può calarsi nella prospettiva di Old Shatterhand. All'inizio dei molti capitoli, le riflessioni del narratore vengono sfruttate per attirare il lettore nella narrazione e mantenerlo lì:

> Quando mi separai da Winnetou, non avrei mai immaginato che sarebbero passati mesi prima di rivedere il mio rosso amico e fratello di sangue. Il corso degli eventi si rivelò molto diverso da come lo immaginavo all'epoca.[20]

Il piacere della lettura si rinnova costantemente grazie alla voce del narratore ogni volta che un altro volume di Karl May viene preso in prestito dalla biblioteca parrocchiale Borromeo del paese, meta di pellegrinaggio cattolico. Non si tratta del corpo di Gesù Cristo presentato durante la funzione religiosa, ma di un «io-col-corpo»[21] che cattura il ragazzo con ogni nuovo libro preso in prestito.

[20] Karl May, *Winnetou II*, Gesammelte Werke, vol. 8, Karl-May-Verlag, Bamberg 1962, p. 5 – Inizio del primo capitolo dal titolo *Der Henrystutzen*.

[21] Franz Karl Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoek und Ruprecht, Göttingen 2008[8], p. 127s. Soprattutto nei paragrafi 4.5 e 4.6, intitolati *La corporeità del narratore* e *La motivazione nel raccontare*, Stanzel cerca di fornire una nuova fondazione teorica dell'opposizione tra narratore in prima e terza persona.

Tuttavia, la lettura intesa come processo, come operazione, non ti ha mai interessato. Non ci sono scritti da parte tua riguardanti prime 'esperienze di lettura', che dal punto di vista letterario[22] e scientifico-letterario[23] sono ormai quasi un genere a sé stante. Anche in seguito, non ti ha mai interessato – facendo un grande salto in avanti – «la conoscenza di Nietzsche sulle letture antiche»[24]. Ti interessa al contrario, per esempio, a quali modelli concettuali porta la riflessione sul 'culto di Dioniso' e come va inteso il rapporto con le fonti arcaiche nei testi di Nietzsche[25]. La lettura non si configura come un problema filologico perché risulta semplicemente prassi. Le pratiche di lettura rientrano nell'ambito delle scienze e della filosofia della comunicazione, mentre al contrario negli studi culturali e umanistici viene discussa in vari modi la costituzione mediale di oggetti testuali, pittorici o musicali[26]. Inoltre, Nietzsche è considerato sempre più spesso anche un filosofo della comunicazione[27]. Resta comunque controverso se ciò abbia fatto imboccare o meno una buona direzione dal punto di vista scientifico. Tuttavia, per via filologica, Nietzsche è diventato un nuovo «teorico della trasgressione, un pioniere della 'decodificazione assoluta' e di ogni tipo di decostruzione»[28]. Con il loro interesse filosofico, i filologi stessi hanno fatto in modo che «Nietzsche venisse dal freddo»[29]. L'attenzione ai testi e ai passaggi relativi alla pratica di lettura dei suoi testi[30] era già allora parte delle questioni di filosofia della comunicazione.

Se ho ben osservato, non hai partecipato a questo discorso in seno alla filosofia della comunicazione, che si è intensificato e ampliato negli anni Ottanta

[22] Per esempio *Erste Lese-Erlebnisse*, a cura di Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975.

[23] Per esempio Matthias Bickenbach, *Von den Möglichkeiten einer ‚inneren' Geschichte des Lesens*, Niemeyer, Tübingen 1999 e *Focus: Reading /Schwerpunkt: Lesen* – «International Yearbook for Hermeneutics. Internationales Jahrbuch für Hermeneutik», 12, a cura di Günter Figal, Mohr Siebeck, Tübingen 2013.

[24] Bickenbach, *Von den Möglichkeiten einer ‚inneren' Geschichte des Lesens*, pp. 52ss.

[25] Cfr. Bernhard-Arnold Kruse, *Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1987, S. 129ss.

[26] Cfr. Sybille Krämer, *Medialität und Heteronomie. Reflexionen über das Botenmodell als Ansatz einer Medienphilosophie*, in: *Handbuch der Medienphilosophie*, hrsg. von Gerhard Schweppenhäuser, WBG, Darmstadt 2018, pp. 33-44.

[27] Per esempio Jörg F. Gleiter, *Schreibmaschine, Stimmgabel, Architektur: Instrumentalität und Materialität in Nietzsches Medienphilosophie*, in: *Handbuch der Medienphilosophie*, hrsg. von Gerhard Schweppenhäuser, WBG, Darmstadt 2018, pp. 217-229.

[28] Philipp Felsch, *Wie Nietzsche aus der Kälte kam. Geschichte einer Rettung*, C.H. Beck, München 2022, p. 23.

[29] *Ibidem*. Si tratta di un rimando al romanzo *The Spy Who Came In from the Cold* (1963) di John le Carré da cui venne tratto l'omonimo film del 1965 diretto da Martin Ritt (n.d.t.).

[30] Per esempio Rudolf Fietz, *Medienphilosophie: Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.

e Novanta[31]. Sei rimasto ancorato alla filologia, riponendo molta fiducia nella «circostanziazione della lettura»[32]. Ciò che ti interessa tuttora è la precisione filologica nella lettura dei primi scritti di Nietzsche, il seguire le tracce delle sensazioni come approccio al mondo nel *Malte Laurids Brigge* di Rilke e gli utili modelli di soggettività che rendono comprensibile la trasformazione delle concezioni del sé leggendo il *Siddhartha* di Hesse[33].

E ora finalmente: le questioni comuni

Nella ricerca di punti in comune, tuttavia, la connessione tra filologia e scienze della comunicazione potrebbe essere significativa per entrambi, al fine di identificare le pratiche di lettura che si possono osservare nel ragazzo dodicenne e la percezione (e le sensibilità?) di interessi scientifici condivisi. A mio avviso, però, entrambi dovremmo addentrarci nel nuovo campo di cui ho parlato sopra e svilupparlo partendo dal nostro pregresso modo di lavorare. Si utilizzerebbe l'habitus acquisito in precedenza (nella lettura), che consente pratiche che entrano in gioco anche quando non si legge. Nel tuo caso, potrebbe trattarsi di un ritorno al modo in cui ti sei rapportato a Karl May e poi a Nietzsche (o a Rilke). Questa ricostruzione riflessiva come rinnovato *close reading*[34] porterebbe quindi al testo come oggetto e lo renderebbe interessante sotto l'aspetto della sua produzione. Se ho interpretato correttamente, tu raccomandi una lettura molto attenta alla rilevazione dei dettagli del testo, che miri a individuare le peculiarità linguistiche, prendendo in considerazione le singole parole, la sintassi e l'ordine delle frasi e delle parole. In questo modo, per esempio, nella lettura si può riconoscere il ritmo della struttura linguistica di Hermann Hesse[35].

[31] Per esempio Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München 1985.

[32] Heinz Schlaffer, *Der Widerschein der Wirklichkeit. Dankrede*, Dankesrede zur Verleihung des Johann-Heinrich-Merck-Preises für literarische Kritik und Essay der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt 2012. https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-merck-preis/heinz-schlaffer/dankrede.

[33] Bernhard-Arnold Kruse, *Introduzione a* Siddhartha *di Hermann Hesse*, FedOAPress, Napoli 2023. Purtroppo non riesco a leggere (!) la tua introduzione perché è in italiano e mi arrangio con informazioni generali trovate in rete, quindi tramite una forma di 'hyper reading'. (cfr. Andreas Reckwitz, *Kleine Genealogie des Lesens*, in: *Warum Lesen. Mindestens 24 Gründe*, a cura di Katharina Raabe / Frank Wegner, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2020, pp. 31-45, qui p. 39).

[34] Per esempio Alexander Honold / Rolf Parr, *Lesen – literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich*, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen*, a cura di Alexander Honold / Rolf Parr, de Gruyter, Berlin–Boston 2018, pp. 3-26, qui 15.

[35] Kruse, *Introduzione a* Siddhartha *di Hermann Hesse*, pp. 155ss.

Rapporto di tensione e piacere della lettura

Ma di che tipo di lettura si tratta? Nel tuo libro su Hesse, affermi che bisogna leggere con mente aperta e senza scopo, e che bisogna separare la lettura dai contesti storici, biografici e così via. Deve emergere qualcosa di simile a un rapporto di tensione da cui possano scaturire intuizioni sul significato sociale della letteratura, nonché un nuovo modo di sentire, vedere e agire. A questo punto, ci si potrebbe chiedere se non sia necessario considerare anche il piacere della lettura. Potremmo chiederci se il rapporto di tensione di cui parli non sia forse solo psicologicamente caratterizzato dal piacere di conoscere (cognizione ed emozione, stato di eccitazione ed 'effetto eureka'), ma se non si riveli anche una prefigurazione delle pratiche di lettura che genera quell'habitus di lettura per noi due così importante.

Tuttavia, il tuo collega in campo letterario Jochen Vogt ritiene che la il piacere di leggere sia «una felicità passata, legata all'infanzia e oramai non più accessibile agli adulti, almeno non nella stessa misura»[36]. Ma non è questo un problema? Anche per gli studi letterari, che apparentemente cercano di raggiungere la loro auspicata scientificità attraverso il rigore e l'ascesi, dimenticando il piacere della lettura come dimensione incontrollabile? Per un'indagine più approfondita sul tema, potremmo dividerci innanzitutto il lavoro. Tu potresti occuparti dell'elaborazione di questo rapporto di tensione negli studi letterari, mentre io cercherei di individuare le possibilità di sperimentare il piacere della lettura nel momento in cui si impara a leggere.

Non mi interesserebbe particolarmente la questione di quali fattori siano in gioco nella lettura e nella scrittura e di come le pratiche di lettura stiano cambiando nella cultura audiovisiva e ancor più con la rivoluzione digitale. Forse, con il tuo aiuto, potrei piuttosto chiedermi se la didattica della letteratura non stia ancora perseguendo concetti superati se ha ancora in mente il lettore dodicenne di Karl May, che è, dopo tutto, un prodotto dello sviluppo dell'istruzione negli anni Sessanta. Questo sviluppo ha indubbiamente favorito la crescita delle classi sociali orientate all'istruzione e la diffusione della cultura del libro e della lettura. Ma cosa porta a quella che oggi viene spesso definita 'deep reading' e che, quando si tratta di testi letterari, potrebbe portare al piacere di leggere che si contrappone allo 'hyper reading'? È davvero così importante continuare a leggere libri per provare piacere nella lettura? È

[36] Jochen Vogt, *Einladung zur Literaturwissenschaft*, W. Fink, Paderborn 2008[6], p. 258.

possibile provare piacere anche senza libri, non è certamente questa la questione. Ma quali sono le possibilità di vivere l'esperienza di essere toccati dalla narrazione e che ruolo ha in ciò la lettura del libro grazie alla sua materialità, con la copertina, il titolo, l'indice, i capitoli, i risvolti di copertina e persino il suo aspetto (con, magari, le illustrazioni)? E come va considerata la narrativa rispetto agli altri media e, in particolare, ai formati di comunicazione digitale? Potrebbe essere proprio il leggere libri a favorire la creazione di quella tensione tra forze produttive storiche, biografiche, letterarie ed estetiche, ovvero, in definitiva, a sostenere la formazione di contesti in cui leggere e interpretare indisturbati, poiché plasma un habitus che fa crescere il bisogno anche di tali contesti di lettura?

È interessante notare che è stato pubblicato di recente uno studio di didattica della letteratura sulla formazione e la funzione delle conoscenze contestuali e sulle idee e le reazioni spontanee che i testi letterari suscitano negli alunni e negli studenti del *Lehramt*[37]. Tuttavia, in quanto studio *think aloud*, si avvale di modelli cognitivi e contestuali che non permettono di soffermarsi sulle pratiche socioculturali della lettura. Tuttavia, a noi due dovrebbe al contrario interessaci la componente sociale e storica che permette al soggetto di assumere un habitus riflessivo che lo metta in condizione di prendere sistematicamente le distanze da ciò che è stato dato per acquisito fino a quel momento. A tal fine, potremmo lavorare metodologicamente all'interno del paradigma delle teorie della pratica che si concentrano sugli atti linguistici (*sayings*) e sui movimenti fisici (*doings*), cioè sulla materialità dei corpi e delle cose, al di là della testualità e delle misurazioni cognitive[38].

Questo sarebbe fecondo anche per la didattica del tedesco. Il sociologo culturale Reckwitz scrive: «Costitutivo per il soggetto moderno è l'agire»[39]. Questo è l'approccio comune di quelle teorie della pratica che esaminano come il soggetto ami, legga e scriva o, come nel caso del periodo della nostra infanzia, abbia iniziato a guardare film e televisione (Lassie, Bonanza) e oggi usi i social

[37] Mark-Oliver Carl, *Kontextualisierung literarischer Texte durch fortgeschrittene Lernend. Eine Laut-Denk-Studie zu drei Prosatexten der 1940er-Jahre*, Peter Lang, Berlin u.a. 2023. I testi utilizzati per lo studio non fanno parte del programma scolastico attuale né della letteratura contemporanea: *Mit diesen Händen* di Heinrich Böll (1947), *Eulenspiegel-Geschichten* di Bertolt Brecht (1948) e *Fünf Freunde auf geheimnisvollen Spuren* di Enid Blyton (1944/54). Sul concetto di *Lehramt* vedi anche nota 2 (n.d.t.).

[38] Cfr. Frank Hillebrandt, *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*, Springer, Wiesbaden 2014, p. 11.

[39] Andreas Reckwitz, *Die Moderne und das Spiel der Subjekte: Kulturelle Differenzen und Subjektordnungen in der Kultur der Moderne*, in: *Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart*, a cura di Id. / Thorsten Bonacker, Campus, Frankfurt–New York 2007, pp. 97–118, qui p. 98.

media e l'intelligenza artificiale generativa, navighi in rete e consumi. Ciò che ci si chiede, quindi, è come ciò avvenga e non la tradizionale questione psicologica o sociologica del perché ciò avvenga.

Questo perché attualmente ci si sta occupando dei ripetuti risultati empirici che mettono in luce le scarse prestazioni nella lettura degli alunni della scuola primaria in Germania[40]. Le politiche educative, basate sui risultati delle ricerche sulla lettura, spingono per un training di lettura sistematico in classe con lo scopo di far rilevare agli studenti autonomamente parole e frasi durante la lettura e di far acquisire loro fluidità nella lettura[41]. Non posso entrare nel dettaglio in questa sede sul confronto critico con questi cosiddetti studi sulla lettura basati sull'evidenza e sulla questione dell'importanza dell'esperienza nell'apprendimento della lettura[42]. Ma a un livello concettuale fondamentale, la questione del leggere coinvolge la 'grammatica' dei rapporti di apprendimento, la cui critica potrebbe essere per noi parimenti interessante.

La lettura come questione della didattica del tedesco

In termini di politica educativa, da circa 25 anni è aumentato l'interesse per la scientificizzazione della didattica del tedesco. È ormai chiaro che i risultati insoddisfacenti nei test di lettura in Germania sono dovuti innanzitutto alla mancanza di equità nell'istruzione e di opportunità di partecipazione per i bambini. Si teme inoltre che la persistente disuguaglianza sociale nel sistema educativo tedesco possa avere conseguenze anche per le università[43]. Gli studi in materia di insegnamento del tedesco non si occupano da tempo di sviluppare modelli didattici, ma cercano di analizzare gli effetti dei metodi di inse-

[40] Sui risultati relativi alle capacità di lettura dei bambini delle scuole primarie, allarmanti sia per l'opinione pubblica che per la comunità scientifica cfr. per esempio *IQB-Bildungstrend 2021. Kompetenzen in den Fächern Deutsch und Mathematik am Ende der 4. Jahrgangsstufe im dritten Ländervergleich. Pressemappe*, a cura di Petra Stanat, Waxmann, Münster 2022.

[41] Cfr. Petra Anders et al., *Berliner Erklärung und Offener Brief gegen eine Verengung des Bildungsdiskurses*, 2023: https://bildung-wissen.eu/fachbeitraege/berliner-erklaerung-und-offener-brief-gegen-eine-verengung-des-bildungsdiskurses.html e Michael Becker-Mrotzek, *Es braucht eine gesellschaftlich relevante deutschdidaktische Forschung. Beitrag zur Debatte „Braucht es eine gesellschaftlich offensivere Deutschdidaktik?"*, in: »Didaktik Deutsch«, 55, 2023, pp. 15–19.

[42] Cfr. Norbert Kruse, *Training hilft?! … unter bestimmten Bedingungen. (Bildungspolitischer Akzent)*, in: »Die Grundschulzeitschrift« 343, 2024, pp. 46s.

[43] Nele McElvany, *Lesekompetenz: Über den aktuellen Stand einer Schlüsselkompetenz, Fragen der Bildungsgerechtigkeit und die Relevanz für Hochschulen*, in: »Forschung & Lehre«, 8, 2024, pp. 580-582.

gnamento e di apprendimento, della comunicazione e dell'interazione nelle lezioni di tedesco, adottando metodi empirici tratti dalla psicologia dell'educazione, dalla sociologia e dalle scienze della formazione. In altre parole, come afferma Reckwitz, si tende essenzialmente a indagare le ragioni delle scarse prestazioni di lettura. Tuttavia, l'esperienza estetico-letteraria è scomparsa dagli attuali modelli di operazionalizzazione empirica della ricerca della didattica del tedesco, che sono per lo più volti a registrare le prestazioni scolastiche di lettura e scrittura dei bambini utilizzando modelli di competenza. Sarebbe opportuno che questa venisse presa in considerazione riguardo alla questione di come si legge effettivamente e di come si costruisce un 'rapporto di tensione' tra ciò che viene letto e i contesti di lettura[44]. La modellizzazione delle condizioni tecniche della lettura (per esempio, l'allenamento per aumentare la velocità di lettura, l'applicazione di strategie di lettura, ecc.) effettuata in numerosi studi è finalizzata esclusivamente all'individuazione delle cause (per esempio, scarsa fluidità di lettura, assenza di strategie di lettura efficaci). Tuttavia, contribuiranno poco a stabilire un legame tra insegnamento della lettura, retroterra sociale e abilità di lettura coloro che, per chiarire le ragioni delle scarse prestazioni di lettura, si concentrano esclusivamente sulle condizioni di comparsa e scomparsa della scrittura e delle lettere, sull'operazionalizzare su 'superfici visive' aspecifiche con combinazioni di immagini e testi l'elaborazione tramite modelli cognitivi. Poiché non ci si chiede come si legge, come si insegna e come si impara, tale modello di ricerca non condurrà alla comprensione del piacere della lettura o alla forza dei mondi aperti delle possibilità letterarie. Già a scuola, l'attenzione filologica dovrebbe essere rivolta alle forze produttive – letterarie, estetiche e linguistiche – con cui i testi vengono scritti.

Queste sono alcune questioni aperte che potrebbero essere di interesse comune per noi nel campo della lettura. Infine, vorrei brevemente delineare un altro campo di studio comune che, come ho detto, in questa sede può essere solo accennato marginalmente. Lo sviluppo concreto di questioni deve ancora avvenire...

[44] Esistono certamente tentativi di operazionalizzare in modo quantificabile le dimensioni estetiche della lettura e della didattica della letteratura (per esempio Volker Frederking / Jörn Brüggemann, *Literarisch kodierte, intendierte bzw. evozierte Emotionen und literarästhetische Verstehenskompetenz. Theoretische Grundlagen einer empirischen Erforschung*, in: *Literaturdidaktik im Zeichen von Kompetenzorientierung und Empirie. Perspektiven und Probleme*, a cura di Daniela Frickel et al., Fillibach, Freiburg 2012, pp. 15–40.). Tuttavia, a ben vedere, gli strumenti di ricerca non sono in grado di cogliere la specificità dell'esperienza estetica-letteraria, perché anche in questo caso ci si interroga sul 'perché' e non sul 'come' si legge.

Soggettività ed esperienza estetica

Un gruppo di giovani cattolici trascorre il fine settimana in una grande rifugio di legno dotato di zona pranzo e zona notte. Il rifugio si trova a circa 15 chilometri dalla città. Da lì, i dodici ragazzi hanno raggiunto in bicicletta la sede della loro associazione. Anche il fratello minore ha potuto unirsi a loro. La casetta di legno dispone di una camera da letto e di un salotto e si trova su una collina boscosa con una piccola area sabbiosa. Si fa sera ed è necessario preparare la cena. Nel frattempo, si ascolta musica da un registratore a nastro. Il quindicenne accende l'apparecchio e si posiziona sull'uscio della porta aperta. Alza il volume in modo che a casa mai si potrebbe. Indossa jeans attillati e bianchi. Indossa anche una camicia bianchissima. I capelli gli sono cresciuti fino a coprire le orecchie. Baby come back*, la super hit del gruppo pop britannico The Equals, risuona dall'altoparlante attraverso lo spiazzo davanti alla casa di legno. All'inizio, la prima battuta con l'accordo risolto di do maggiore viene eseguita solo da un basso sferzante, prima che la chitarra solista si assuma il compito delle sei note che guidano l'intera hit. Come elettrizzato, il quindicenne si piazza sull'uscio della casa di legno e saltella da un lato all'altro della porta a ritmo di musica. I movimenti diventano sempre più intensi e selvaggi, tanto che quasi tutta la capanna sembra tremare. Tra l'estasi e, come diremmo oggi, il flow, i salti dimentichi di sé stesso accompagnano senza sosta il ritmo della canzone pop.*

La gita in bicicletta del fine settimana rappresenta un momento di liberazione dal 'guscio d'acciaio' della casa dei genitori, dove la vita è regolata dai comandamenti della Chiesa e dalla morale cattolica. Il ragazzo è impegnato costantemente a dare un significato inconfondibile al proprio corpo e alle cose che lo circondano e a cercare spazi in cui non gli sia impedito di fare ciò che desidera. La musica è un mezzo immediato che si traduce direttamente nella fisicità e permette di provare, per brevi istanti, un senso di autonomia personale non alienata. Anche in questo caso, la qualità estetica non è la principale delle priorità. Ciò che domina è un habitus di 'accertamento del sé' e, allo stesso tempo, il tentativo di superare condizioni e modi di pensare predeterminati.

Oggi, leggendo la tua dissertazione su Nietzsche, mi rendo conto che qui potrebbero essere diventati percepibili la ricerca e il desiderio di una comprensione globale dell'esperienza del mondo e dei propri inconfondibili sentimenti e stati d'animo. Il controllo cattolico delle emozioni, il potere pastorale, per

usare le parole di Foucault[45], ha generato in retrospettiva un modo di pensare che hai potuto forse ritrovare in Nietzsche. Perché in lui non hai rintracciato il potenziale critico-culturale e distruttivo, né la trasvalutazione di tutti i valori[46], ma piuttosto, come scrivi con molta cautela, la costituzione estetica «come sfera di relativa autonomia»[47]. In altre parole, si trattava forse della speranza, storicamente antica, di poter risolvere la tensione tra soggettività e socialità in un senso il più possibile liberatorio. Ecco il perché, leggendo oggi le tue parole, di questa relativa autonomia nei confronti di un mondo imposto dall'esterno per «sviluppare un rapporto con il mondo dalla prospettiva della soggettività»[48]. E questo anche – o soprattutto – quando la fiducia si tinge di melancolia.

Ciò che ci unisce a livello scientifico non è altro che il problema della soggettività e della sua socialità, la questione della vita reale in condizioni di alienazione. Il lavoro categoriale su un concetto che si interroga sulle condizioni sovraindividuali di autodeterminazione e autorealizzazione non è solo un tema rilevante negli studi letterari, ma è anche fondamentale per le condizioni di apprendimento nelle istituzioni educative. Mi chiedo come sarebbe la qualità delle pratiche di apprendimento nell'istituzione scolastica se, in futuro, le dimensioni fisiche, emotive, estetiche e democratiche dell'educazione venissero messe in secondo piano a causa dell'educazione letteraria e dei *training* di lettura. Questo è un altro 'campo troppo vasto' le cui questioni scientifiche devono ancora essere tra noi approfondite.

Conclusioni: origini e riflessione

A destra della foto, i fratelli sono seduti sulla panchina dello stretto sentiero. La stradina si snoda lungo un pendio scosceso. Il più grande guarda la

[45] Michel Foucault, *Warum ich Macht untersuche: Die Frage des Subjekts*, in: Id., *Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, a cura di Hubert L. Dreyfus / Paul Rabinow, Beltz Athenäum, Weinheim 1994, pp. 243-261, qui p. 248.

[46] L'influenza di Nietzsche sulla nascita della filosofia post-strutturalista è stata ampiamente descritta e criticata. Trovo significativo un annuncio a tutta pagina pubblicato dalla società di gestione patrimoniale Flossbach von Storch sul settimanale «Die Zeit» nel giugno 2024. Accanto al logo della azienda, su uno sfondo blu-viola, campeggia in lettere dorate il testo: «La cosa più preziosa in tempi di trasvalutazione di tutti i valori: i valori». Nietzsche sta vivendo un ritorno culturale su tutti i fronti.

[47] Kruse, Apollinisch-Dionysisch, p. 326.

[48] *Ibidem*.

macchina fotografica, con una mano appoggiata all'interno del ginocchio della gamba destra. Le sue gambe, sottili e quasi esili, sono scoperte perché il ragazzo indossa pantaloni corti di pelle e la sua camicia a maniche corte è ordinatamente infilata. I suoi capelli biondi sono ancora ondulati e pettinati con ciuffo e riga laterale. Non passerà molto tempo prima che i suoi capelli si allunghino, coprendo le orecchie in polemica con i genitori. Il più piccolo dà le spalle allo spettatore e alla macchina fotografica. Sta guardando la cascata, che si getta con forza nel vuoto, creando un sottile arcobaleno tra le ripide pendici rocciose. Metà dell'inquadratura è occupata dalla cascata, dai pendii verdi e dagli abeti. Anche il più giovane è vestito con pantaloni di pelle e una camicia a maniche corte, i cui bordi pendono sui pantaloni. Non osa essere più anticonformista di così. Il padre ha scritto sotto la foto: «…bambini che giocavano hanno già trovato la morte nell'acqua».

Il nostro sguardo alle questioni scientifiche rimane diverso ed è legato a interessi di ricerca differenti. Seduti sulla panchina, guardiamo in direzioni diverse. Ma su questa panchina siamo seduti insieme. Attraverso una prospettiva cattolica e semplice, la didascalia di nostro padre ci ricorda le questioni esistenziali, l'unico 'polo estremo della soggettività' da cui la vita deve essere sempre considerata secondo la visione cattolica del sé. Questa didascalia porta naturalmente alla riflessione. Siamo usciti dalla simbiosi familiare con la religione cattolica e il suo stile di vita. È possibile che questo processo individuale di secolarizzazione, sviluppatosi nel corso della nostra formazione accademica sulla base delle nostre origini cattoliche, ci abbia spinti a lavorare entrambi su una soggettività che si allinea all'idea di una società capace di migliorare e alle possibilità di una libertà razionale?

A questo punto, però, vorrei concludere. Forse lavoreremo davvero insieme su qualcuna delle questioni qui elencate. Ciò vorrebbe dire che, nonostante la nostra età avanzata, avremmo ancora qualche anno di lavoro scientifico davanti a noi. Se così fosse, si svilupperebbe anche una nuova forza fraterna insieme al desiderio di lavorare su un terreno comune che hai auspicato 38 anni fa. Con questo pensiero ti auguro tutto il meglio, tanta fortuna e una lunga e prospera vecchiaia,

tuo fratello Norbert

PARTE I
Filosofia, Storia, Linguistica e Cultura

TEIL I
Philosophie, Geschichte, Sprach- und Kulturwissenschaft

Castel del Monte : un aperçu du tracé

Martin J. Funk
Università degli Studi della Basilicata

Castel del Monte: a Remark on the Floor Plan
Abstract: Castel del Monte has the floor plan of an octagonal castle with octagonal turrets and an octagonal inner courtyard. We discuss three equally convincing mathematical attempts to explain this floor plan. Focusing on their position within the variety of all feasible plans, we show that these plans lie in the neighborhood of the fourth harmonic point with respect to the focus, the vanishing point of the traverse axis and the centre of the hyperbola that nestles in the area of feasible floor plans.

1. *Introduction : Castel del Monte*

Castel del Monte est un château italien du XIIIe siècle situé à 70 km à l'ouest de Bari. L'édifice est inscrit à l'inventaire des monuments nationaux italiens depuis 1936, et sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1996. Son image « circule » dans toute la zone euro sur l'avers de la pièce italienne de 1 centime. Il a été construit par l'empereur du Saint Empire romain germanique, Frédéric II de Hohenstaufen. Que dit l'internet à son sujet ? Frédéric-Roger de Hohenstaufen naquit en 1194. Sa mère était la princesse normande Constance de Hauteville, la dernière descendante de sa famille, fille posthume du roi Roger II de Sicile et arrière-petite-fille du seigneur du Cotentin, Tancrède de Hauteville. Le père de Frédéric-Roger, l'empereur Henri VI de Hohenstaufen, mourut prématurément en 1197, et après 1198 deux rois concurrents régnèrent dans le Saint Empire, Philippe de Souabe (de la dynastie des Hohenstaufen) jusqu'à son assasinat en 1208 et (le guelfe) Othon IV qui accéda à la dignité impériale en 1208, mais en 1214 fut écrasé par le roi de France Philippe-Auguste à la bataille de Bouvines. Par la suite, Frédéric-Roger fut élu roi du Saint Empire définitivement en 1215 et couronné dans la Chapelle Palatine à Aix-la-Chapelle. Il accéda à la dignité impériale en 1220 et régna comme empereur Frédéric II jusqu'à sa mort en 1250.

L'octogone, sur lequel se fonde le plan de l'ensemble et de ses composantes, est une forme géométrique hautement symbolique : c'est la figure géométrique intermédiaire entre le carré, symbole de la terre, et le cercle, qui représente l'infinité du ciel, et marque le passage de l'un à l'autre. Le choix de l'octogone pourrait provenir du Dôme du Rocher à Jérusalem, que Frédéric avait pu voir au cours de la sixième croisade, ou de la Chapelle Palatine à Aix-la-Chapelle. Il se peut que Castel del Monte n'ait jamais eu de rôle défensif. À cause du fort symbolisme dont le lieu est imprégné, il a été suggéré que le bâtiment pourrait être une sorte de temple du savoir, où l'on puisse se consacrer à la science sans être dérangé.

2. *Thème et variations : châteaux octogonaux à tourelles octogonales*

Le bâtiment, en plus d'être un exemple de construction géométrique précise, est également un bâtiment plein de qualité esthétique, qui a passionné de nombreux chercheurs. Par exemple, citons ce qu'écrit le célèbre éditeur, collectionneur, chercheur et associé dans la maison d'édition scientifique Springer Verlag, H. Götze, à la fin de son mémoire *Die Baugeometrie von Castel del Monte*[1]: « Il faut suivre le fil des siècles jusqu'à nos jours, pour trouver un bâtiment qui réalise une idée géométrique si pure et sans éléments décoratifs, comme Castel del Monte. […] Ce serait un sujet attirant que de poser, à partir d'ici, la question générale de la qualité esthétique des relations mathématiques et de la nature mathématique de l'esthétique.»[2]

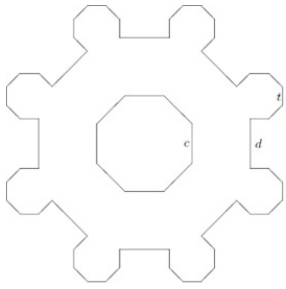


Fig. 1

[1] Heinz Götze, *Die Baugeometrie von Castel del Monte, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, Bericht 4, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg,1991.

[2] »Man muß über die Jahrhunderte hinweg bis in unsere Zeit gehen, um ein Bauwerk zu finden, das eine geometrische Idee so rein und ohne dekorative Elemente verwirklicht wie Castel del Monte. […] Es wäre ein reizvolles Thema, von hier aus die allgemeine Frage nach der ästhetischen Qualität mathematischer Beziehungen und die mathematische Natur der Ästhetik zu stellen.«

A ce propos, posons-nous le problème d'esquisser le tracé d'un château octogonal à tourelles octogonales avec une cour intérieure octogonale de telle sorte que tous les octogons soient réguliers : il existe de très nombreuses formes différentes, mais la plupart d'entre elles ne sont pas si esthétiques comme cela de la figure 1.

Toute solution du problème a des relations géométriques intrinsèques qui la caractérisent. Par leur analyse, nous introduisons trois variables indépendantes, à savoir la longueur c d'un côté de la cour, la longueur t d'un côté d'une tourelle et la distance d entre deux tourelles adjacentes.

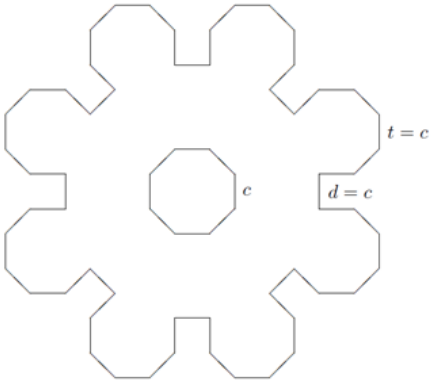


Fig. 2

Et si l'on avait choisi lors d'une première tentative $c = d = t$? Le résultat est décevant : les tourelles trop larges, la cour trop étroite etc. (fig.2)

3. *Tentatives d'expliquer le tracé réalisé*

Pour faciliter la discussion suivante, nous introduisons une quatrième variable, à savoir la longueur e d'un côté de l'*enveloppe convexe* du bâtiment. Un calcul facile vérifie l'équation

$$e = d + (2 + \sqrt{2})\, t.$$

3.1. *Wulf Schirmer*

Revenons à la solution originale du problème qui est à la base de Castel del Monte : le mesurage le plus minutieux et rigoureux du bâtiment a été effectué par l'architect W. Schirmer et son équipe de l'Université de Karlsruhe entre

1990 et 1996. Dans son rapport de recherche[3], il donne une idée de comment on avait pu jalonner le tracé sur le terrain avec des moyens simples : deux octogones réguliers avec chaque côté à 33⅓ et à 100 aunes napolitaines[4] d'intervalle du centre délimitent la cour intérieure et l'enveloppe convexe du bâtiment ; la largeur de toute tourelle est aussi de 33⅓ aunes napolitaines. Pour jalonner les sept coins visibles de chaque tourelle, on pourrait partir de son huitième coin (virtuel) qui coïncide avec un coin d'un troisième octogone (virtuel) avec chaque côté à 66⅔ aunes napolitaines d'intervalle du centre (fig. 3).

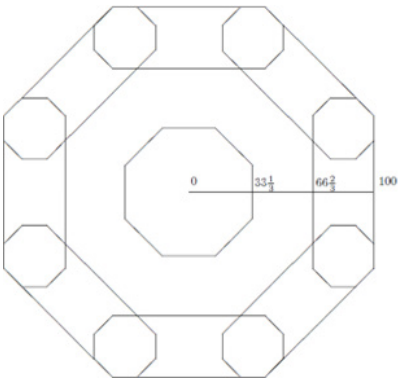


Fig. 3

On peut alors immédiatement vérifier que les variables *c*, *e*, *t* sont proportionnées par le rapport

$$(e : c : t) = (6 : 2 : 1).$$

3.2. *Heinz Götze et Marcel Erné*

Dans ses publications[5], H. Götze présente un tracé qui peut être construit de deux manières différentes, dont la seconde lui a été communiquée par le mathématicien M. Erné de l'Université de Hanovre. Bien que l'idée originale de Götze éblouisse par la sobriété et l'ubiquité de la figure de départ, à savoir

[3] W. Schirmer, *Castel del Monte, Forschungsergebnisse der Jahre 1990 bis 1996*, von Zabern, Mainz 2000.

[4] 1 aune napolitaine = 26,3 cm.

[5] H. Götze, Castel del Monte. Gestalt, Herkunft, Bedeutung, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, (1984), Bericht 2* (Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1984). H. Götze, *Castel del Monte, Gestalt und Symbol der Architektur Friederichs II*, Munich, 11984, 31991. H. Götze, *Castel del Monte, Geometric Marvel of the Middle Ages*, Prestel, Munich, New York, 1998.

l'octogramme, qui dans la construction de Erné n'apparaît que « à posteriori », nous préférerons ici la méthode de Erné. Divisons un grand carré à 4*h* de côté dans un réseau de 16 sous-carrés, tous à *h* de côté. Superposons une ultérieure copie du réseau pivotée de π/4 (fig. 4).

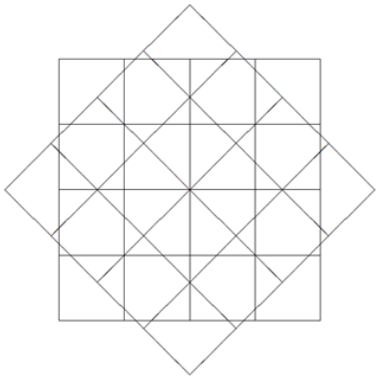


Fig. 4

Prolongeons et coupons les droites qui séparent le premier et le second ou le troisième et le quatrième sous-carré des deux réseaux (fig. 5).

Alors la *i*-ème tourelle est définie par son centre C_i et son huitième coin virtuel P_i, c'est-à-dire par les intersections des côtés des grands carrés entre eux et les intersections des droites prolongés entre elles. Alors le tracé est déjà complété parce que les coins entre les tourelles et

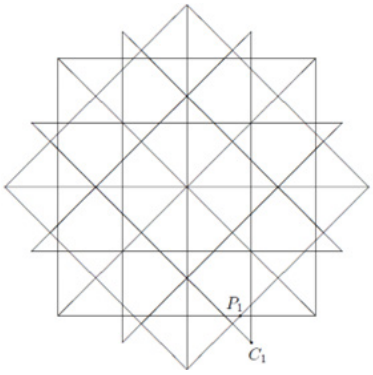


Fig. 5

le corps central du bâtiment sont le point d'intersection P_2 et ses analogues et la cour est la région intérieure de l'octogramme formé par les droites C_iC_{i+3}, indices pris modulo 8 (fig. 6).

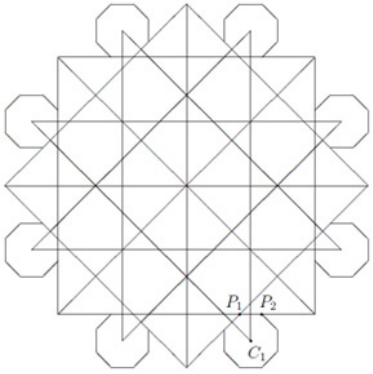


Fig. 6

Pour déterminer le rapport (e : c : t), nous pouvons renvoyer ici aux calculs présentés par H. Götze [op. cit] :

$$c = 2(\sqrt{2} - 1)\, h$$
$$t = 2(\sqrt{2} - 1)^2 h$$
$$e = 4\sqrt{2}(\sqrt{2} - 1)\, h$$

Alors on a

$$(e : c : t) = (2\sqrt{2} : 1 : \sqrt{2} - 1) = (4 + 2\sqrt{2} : 1 + \sqrt{2} : 1)\ .$$

ou, pour faciliter la comparaison,

$$(e : c : t) \approx (6,\ 8284 : 2,\ 4142 : 1)\ .$$

(H. Götze préfère l'octogramme comme figure « à priori » : alors la cour est déterminée par les droites de l'octogramme comme un carré à $2h$ de côté et une copie superposée et pivotée de ; en subdivisant en 4 souscarrés à h de côté et en les déployant au dehors, on peut reconstruire les deux carrés à $4h$ de côté.)

3.3. *Aldo Tavolaro*[6]

Considérons un rectangle *R* dont les côtés *e, f* représentent le nombre d'or, c'est-à-dire

$$\frac{e}{f} = \frac{f}{e+f} \quad \text{ou aussi} \quad \frac{f}{e} = \frac{1}{2}(1+\sqrt{5}) \approx 1.618.$$

Superposons trois copies pivotées de $\frac{\pi}{4}$, $\frac{\pi}{2}$ et de $\frac{3\pi}{4}$ (fig. 7).

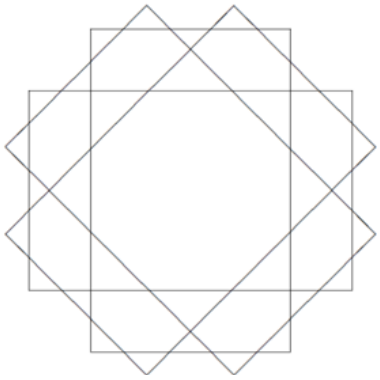


Fig. 7

Dans la figure résultante il y a des cavités à deux et à trois côtés qui sont alternées. Toute cavité à deux côtés peut alors être complétée en un octogone régulier, c'est-à-dire, en le tracé d'une tourelle.

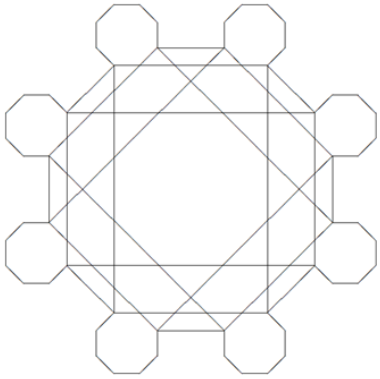


Fig. 8

[6] A. Tavolaro, *Astronomia e architettura di Castel del Monte*, *Castellum* **XVIII** (1973), II semestre, Istituto Italiano dei Castelli, Roma.

Le remplissage de toute cavité à trois côtés donne l'épaisseur des murs extérieurs du corps central du bâtiment. Pour déterminer l'épaisseur des murs intérieurs du corps central et la dimension de la cour, nous pouvons utiliser l'octogramme obtenu en reliant les centres de l'ième et le (i±3)-ème tourelle, indices pris modulo 8 (fig. 9).

Le rapport (e : c : t) peut être déduit des équations suivantes : la distance entre les centres de deux tourelles adjacentes coïncide avec la distance entre deux droites parallèles d l'octogramme, c'est-à-dire

$$e - t = c + \sqrt{2}\, c = (1 + \sqrt{2})\, c,$$

et le triangle rectangle isocèle formé par le mur extérieur entre deux tourelles adjacentes et deux côtés « longs » des copies de R donne

$$\sqrt{2}\, d = f - e = e\left(\frac{f}{e} - 1\right) = \frac{\sqrt{5} - 1}{2}\, e.$$

Exprimons d en termes de e, t et résolvons le système d'équations linéaires ; on a alors

$$(e : c : t) = (1+2\sqrt{2}+\sqrt{5} : 4-2\sqrt{2}-\sqrt{5}+\sqrt{10} : 1) \approx (6,0645 : 2,0978 : 1)\ .$$

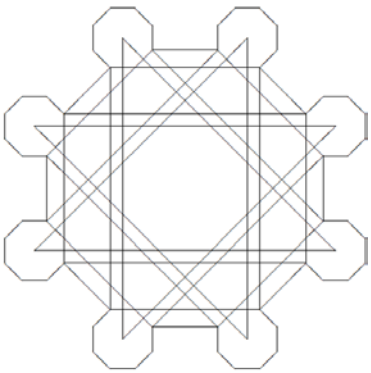


Fig. 9

4. *Castel del Monte, le centre, le foyer et le point de fuite de l'axe d'une hyperbole*

L'octogramme joue un rôle « central » dans les constructions du tracé aussi bien chez Götze et Erné que chez Tavolaro : il délimite la cour centrale en

termes de centres des tourelles. Superposons les deux tracés sur le même octogramme (fig. 10).

Compte tenu du fait que les socles des tourelles de Castel del Monte dépassent d'environ 40 cm, c'est-à-dire que la longueur d'un côté *t* se réduit de 10% en passant du socle à la tourelle même, on peut constater que toutes les tentatives mathématiques d'expliquer le tracé illustrées dans le Chapitre précédent convainquent au même titre. Du point de vue purement mathématique, il est donc vain de se demander à présent si l'une ou l'autre idée aurait pu être choisi à l'époque.

Mettre l'accent sur la position de ce tracé dans la variété de tous les tracés possibles pourrait être beaucoup plus intéressant. Il s'agirait aussi d'un effort pour donner quelques réponses partielles à « la question générale de la qualité esthétique des relations mathématiques et de la nature mathématique de l'esthétique », posée par H. Götze.

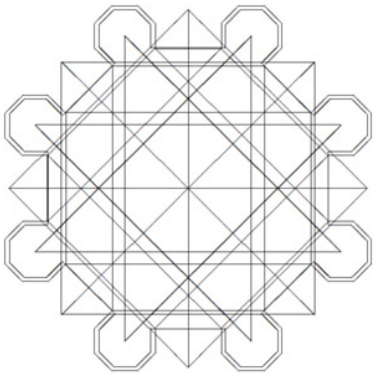


Fig. 10

4.1. *La mathématisation du problème*

Il apparaît évident que les rapports admissibles (*e* : *c* : *t*) sont représentés par des points d'une certaine région du plan projectif P^2 (R). Choisissons la droite avec des coordonnées homogènes [0 : 0 : 1] comme droite à l'infini et représentons le point projectif (*e* : *c* : *t*) par le point euclidien (,). De façon équivalente, on peut « normaliser » le problème par la définition *t* = 1, c'est à dire en choisissant la longueur d'une tourelle *t* comme unité, et le traiter dans le plan euclidien avec les variables *e/t* (en abscisses) et *c/t* (en ordonnées).

Lemme 4.1 *La région admissible est délimitée par*

1) l'axe des abscisses (afin qu'il y ait une cour à $c > 0$ de côté) ;

2) la droite avec équation euclidienne $c = e - \sqrt{2}$ (afin que la cour reste au sein du corps central qui forme un octogone à $e - \sqrt{2}\ t$ de côté) ;

3) la droite verticale $e = 2 + \sqrt{2}$ (afin que la distance entre deux tourelles adjacentes

$$d = e - (2 + 2\sqrt{2})\ t$$

soit positive).

Les lignes limites de la région admissible peuvent être revêtues de la partie intérieure par une courbe du second degré.

Proposition 4.2 *La conique* C *avec l'asymptote horizontale $c = 0$, l'asymptote oblique*

$$c = e - \sqrt{2}$$

et la tangente verticale

$$e = 2 + \sqrt{2}$$

est l'hyperbole d'équation

$$c^2 - ce + \sqrt{2}\ c + 1 = 0.$$

Démonstration. Comme on le sait, deux asymptotes et une tangente circonscrivent une et une seule hyperbole du plan euclidien. Traduit en langage projectif, on cherche une matrice symétrique (m_{ij}) $1 \leq i, j \leq 3$, déterminée à un facteur de proportionnalité non nulle près, tel que la conique C avec équation

$$\sum_{i,j=1}^{3} m_{ij} e_i e_j = 0$$

passe par les points $(1 : 0 : 0)$ et $(1 : 1 : 0)$, y est touchée respectivement par les droites $[0 : 1 : 0]$ et $[-1 : 1 : \sqrt{2}]$, en plus d'être touchée par la droite $[1 : 0 : -2 - \sqrt{2}]$. En utilisant la formule

$$\sum_{i,j=1}^{3} m_{ij} p_i e_j = 0$$

pour la tangente en quelque point $(p_1 : p_2 : p_3)$ sur la conique, on peut facilement vérifier que ces conditions impliquent

$$(m_{ij}) = \mu \begin{pmatrix} 0 & -1 & 0 \\ -1 & 2 & \sqrt{2} \\ 0 & \sqrt{2} & 2 \end{pmatrix}$$

ou μ est un facteur de proportionnalité non nulle. (En outre, nous obtenons $(2+\sqrt{2} : 1 : 1)$ comme point de contact entre la tangente $[1 : 0 : -2-\sqrt{2}]$ et la conique.) CQFD.

Corollaire 4.3 *L'hyperbole* C *a les propriétés suivantes :*
centre : $Z = (\sqrt{2}, 0)$;
équation de l'axe traverse : $c = (\sqrt{2}- 1)e - 2 +\sqrt{2}$;
foyer : $F = (\sqrt{2} +\sqrt{x} , (\sqrt{2} - 1)\sqrt{x}) \approx (3{,}6116 , 0{,}9102)$
en posant $x = 2 + \sqrt{2}$.

Démonstration. De nombreux manuels classiques de Géométrie analytique traitent la détermination des foyers (et des directrices) d'une conique arbitraire sous la forme d'un exercice préparé.[7] CQFD.

Corollaire 4.4 *Soit C le point à l'infini de l'axe traverse de l'hyperbole* C *et H le quatrième point sur l'axe traverse tel que les points F, C soient conjugués harmoniques par rapport des points Z, H. Alors H a abscisse*

$$e_H = \sqrt{2} + 2\sqrt{x}.$$

Démonstration. Par une projection centrale avec centre $(0 : 1 : 0)$ sur l'axe des abscisses on peut déduire e_H du birapport

$$\beta(\sqrt{2} +\sqrt{x} , \infty , \sqrt{2} , e_H) = -1 .$$

4.2. *Conclusions*

Affichons graphiquement tous les résultats. Les points *S, G, T* indiquent respectivement les tracés de Schirmer, Götze et Erné, Tavolaro, tandis que $I = (3 +\sqrt{2} , 1)$ représente notre première tentative avec $c = d = t$. À part l'axe traverse de la conique C, nous avons indiqué aussi le lieu géométrique de tous

[7] Par ex. A. Tresse /A. Thybaut, *Cours de géométrie analytique*, Librairie Armand Colin, Paris 1904,p.323.

les tracés où la cour est déterminée par l'octogramme, c'est-à-dire, où les variables *e, c, t* satisfont l'équation

$$c + \sqrt{2}\, c = e - t\,.$$

Pour $t = 1$, ce lieu est la droite

$$c = (\sqrt{2} - 1)\, e + 1 - \sqrt{2}\,,$$

dite « axe d'octogramme », qui contient les points *G, T* et est parallèle à l'axe traverse de la conique (fig. 11)

Essayons de donner une interprétation architectonique du résultat : la variation d'un tracé dans une direction parallèle à l'axe traverse revient à rendre les tourelles plus étroites ou plus larges, tandis que la variation perpendiculaire à l'axe traverse a l'effet d'agrandir ou diminuer la dimension de la cour (fig. 12).

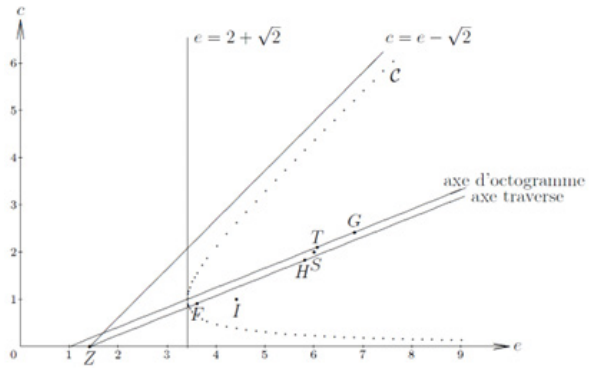


Fig. 11

Les tracés esthétiquement convaincants du bâtiment se groupent dans une bande étroite qui s'étend de H à G. Le point H doit sa qualité esthétique, en termes mathématiques, à la relation harmonique avec le foyer, le point de fuite de l'axe traverse et le centre de l'hyperbole qui revêt la région des tracés admissibles.

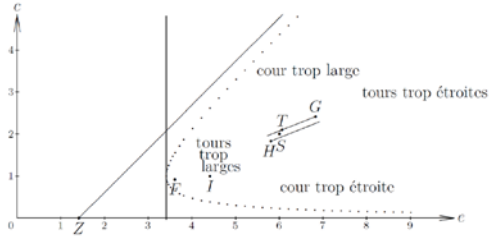


Fig. 12

L'innesto virtuoso di un 'alemannus' nella Napoli del Cinquecento: gli esordi*

Aurelio Cernigliaro
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

The Virtuous Grafting of an 'Alemannus' into 16th-century Naples: the Beginnings
*Abstract***: The essay provides a comprehensive reconstruction of the establishment and publishing success of the printing house of the 'Alemannus' Johannes Sulzbach in 16th-century Naples. This includes the publication of *De bello Neapolitano* by Camillo Querno, who was the first author to benefit from a form of copyright, and the *Sonetti e Canzoni* by Iacopo Sannazzaro and Francesco Sirigatti's studies on astronomy. The essay pays particular attention to Sulzbach's interactions with the intellectual circle that gathered around the Aragonese castle of Ischia, under the patronage of the Altavilla princess Costanza d'Avalos and the marquise of Pescara, Vittoria Colonna.

1. *In «grave tempesta», civitas e «porto desideratissimo»*

Pur nell'orizzonte ormai già delineato di un sensibile mutamento di *status*, la capitale del *Regnum* agli inizi del Cinquecento godeva ancora dei larghi benefici economici e sociali acquisiti con la fausta ventata aragonese. Ad amplificare questa posizione privilegiata influì, indubbiamente, la precoce rivendicazione cittadina – in essa rientrava a pieno titolo il 'popolo' che si proponeva con un seggio accanto alla nobiltà, di matrice feudale, strutturata su cinque seggi – in funzione di rappresentanza politica per tutto il regno. Quell' assetto, complessivamente centripeto, fu, peraltro, favorito dalla stessa Corona, o da chi venne a farne le veci, mostrando disponibilità ad avere una compagine sociale, potenziale antagonista, viciniore, ma più controllabile e coinvolgibile, in luogo di una feudalità arroccata nelle province, con un inestinguibile spirito 'filoanzuino'. Di fatto, il fermento della Napoli aragonese al centro dei traffici mediterranei cantata dalle voci armoniose ed altissime del Chariteo, di

* Questo breve contributo è dedicato *ex corde* all'Amico *alemannus* Bernhard Arnold Kruse, studioso raffinato, sensibile umanista, che rinnova l'esperienza di una cultura libera, oltre barriere e confini.
** A causa dell'improvvisa scomparsa del Prof. Aurelio Cernigliaro, l'abstract è stato redatto dai curatori. Per lo stesso motivo, gli interventi di revisione al saggio sono stati minimi al fine di preservarne l'originalità (G.E. / D.L.).

Fig. 1. *Neapolis*, G. Braun & F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia 1572.

Beccadelli, del Pontano, di Sannazzaro, dopo una breve fase d'incertezza e di sconcerto per la perduta autonomia a sèguito dell'intervento spagnolo – se ne faceva raffinato interprete Tristano Caracciolo nella *Epistola de statu Civitatis* –, non era punto scemato. La *Partenope* cantata dagli umanisti restava pur sempre attrattiva, sembrava offrire ancora opportunità, era di sicuro accogliente ed ospitale. Eco partecipe ne offriva Antonio de Ferraris, il *Galateo*, nell'epistola *Ad catholicum Regem Ferdinandum* del 1510.

Con uno schizzo rapido del contesto inizia, così, l'evocazione di un'emblematica vicenda umana e culturale del primo Cinquecento napoletano: il singolare 'innesto' dell'*alemannus* Johannes Sulzbach.

2. *Argentoratum: da* castrum *a fucina umanistica*

Scarne le notizie biografiche del nostro *Alemannus* per il periodo precedente la sua diaspora alla volta di Napoli. Per sua stessa dichiarazione, lo

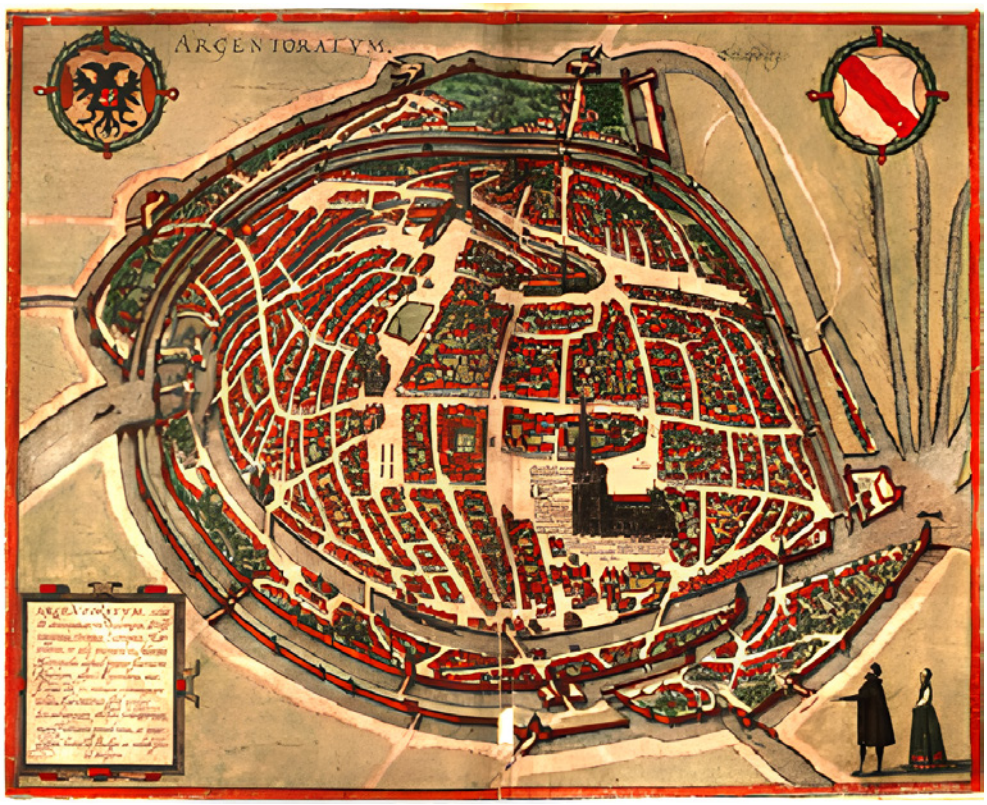


Fig. 2. *Argentoratum*, G. Braun & F. Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Colonia 1572.

sappiamo nativo di Hagenau allo scorcio del Quattrocento. Centro del Basso Reno, Hagenau si trova a breve distanza da Strasburgo, l'antico *castrum Argentoratae*, capoluogo dell'Alsazia, la regione perennemente contesa da Francia e Germania.

Questa, pur esile, indicazione consente non di meno di avvalorare alcune ipotesi sulla formazione di Sulzbach. A cavallo tra XV e XVI secolo il capoluogo renano, infatti, si presentava come un importante e vivace crocevia dei traffici commerciali, ove fin dal Medioevo confluivano in gran quantità *mercatores* forniti di cospicue risorse finanziarie e recanti con i loro carriaggi bagagli culturali vari ed aperti. Dal 1434 al 1444 aveva accolto, proveniente dalla nativa Mainz, un orafo, Johannes Gensfleisch, da noi conosciuto Gutenberg. E questi a Strasburgo appunto aveva installato la sua 'officina', sviluppandovi le varie tecniche che portarono ben presto alla stampa con caratteri mobili e

Fig. 3. *Bibbia di Gutenberg*, Universitätsbibliothek, Lipsia.

Fig. 4. *Bibbia di Eggstein*, Württembergische Landesbibliothek, Stoccarda

alla riproduzione meccanica dei testi. Tornato a Magonza, il 1452, come sappiamo, dette lì ai torchi la sua prima Bibbia in latino, ma era nel capoluogo alsaziano che aveva dato avvio a quella che a ragione fu subito percepita come una vera e propria 'rivoluzione'.

La 'invenzione' di Gutenberg, infatti, non restò isolata, ma fu portata innanzi con fervore da Johannes Mentelin che nel 1458 stampò la prima Bibbia in tedesco. A lui si associò, divenendo in seguito concorrente, Heinrich Eggestein, e questi a sua volta pubblicò il testo biblico nel 1460.

La produzione di incunaboli agli esordi era principalmente costituita da testi in latino destinati ad una ristretta cerchia di chierici e *savants*. Strasburgo, però, ben inserita in una vasta rete commerciale e urbanisticamente sviluppata lungo la riva sinistra del Reno, fruiva della possibilità di acquisire rapidamente il supporto cartaceo necessario alla stampa e già intorno al 1465 vi risultano attivi tre tipografi. Oltre Mentelin, specializzato in teologia e filosofia, Henri Eggstein dal 1464 pubblica testi di diritto canonico e l'*atelier* di Adolph Rush stampa e diffonde su vasta scala opere letterarie a carattere umanistico. Ma, oltre la cennata produzione, le tipografie strasburghesi pubblicano statu-

ti, decisioni ufficiali dei poteri urbani, formulari: sono tutte opere di ampio mercato.

3. *Anche a Napoli approdano i torchi*

Il notevole successo di Strasburgo sul versante dell'editoria ebbe, peraltro, puntuale riscontro in orizzonte europeo: nel 1470 Guillaume Fichet, all'atto dell'avvio delle tipografia della Sorbonne, chiede il sostegno di Michel Friburger, allievo di Mentelin, e nello stesso arco di tempo il chierico Sisto Riessinger, originario di Costanza parimenti formatosi con Mentelin, dopo aver dato ai torchi a Roma le *Epistolæ* di San Girolamo, il *De viris illustribus* attribuito a Sesto Aurelio Vittore e la *Historia romana* di Rufio Festo, impianta la sua stamperia a Napoli, dove, godendo del favore di Ferdinando d'Aragona, pubblica in breve tempo oltre 70 opere di preminente argomento giuridico e di autori contemporanei, ed anzitutto nel 1475 l'*editio princeps* delle *Constitutiones Regni Siciliae*.

Fig. 5. *Marca tipografica di Sixtus Riessinger De Argentina*, Bayerische Staatsbibliothek, München

Intanto, però, l'immigrato renano Riessinger – di Sulz am Neckar nel Baden-Württemberg, ma professatosi *de Argentina*, dove peraltro si sarebbe ritirato in veste di presbitero negli ultimi anni di vita – associa a sé il napoletano Francesco Del Tuppo, già correttore nel 1474 del testo dei *Reportata Clarissimi U.J. interpretis Domini Antonii de Alexandro super II. Codicis in Florenti studio Parthenopeo sub aureo sæculo et augusta pace Ferdinandi Siciliæ, Hierusalem et Ungariæ Regis invictissimi*, e questi dopo il 1478, in cui viene alla luce *Il libro primo di florio et di bianzefiore chiamato philocolo che tanto e a dire quanto amorosa fatica* di Giovanni Boccaccio impresso «in la excellentissima cita de Neapoli: per lo venerabile Sixto Russinger todisco con aiuto et favore de nobile homo Francisco de Tuppo», ereditata l'officina riessingeriana, con ben 59 opere di carattere letterario, di cui 20 in volgare, si propone come il più prolifico ed originale tipografo napoletano del XV secolo. Oltre

i testi capitali di *ius proprium* del Regno (*Ritus M.C.V.*; *Lectura Andreæ de Ysernia super Constitutionibus Regni Siciliæ*; *Liber consuetudinum civitatis Neapolis compositus ex consuetudinibus antiquis non in formam scripturæ redactis*), oltre il verbale del 'processo ai Baroni' (*Fedelis traductio in formam de originali processo informationum et inquisitionum factorum de ordinatione sacræ regiæ maiestatis*), oltre la *Divina Commedia* del 1479 e la *Teseide* di Giovanni Boccaccio, dai torchi di Del Tuppo vedevano la luce la *Cronica* di Giovanni Villani, l'*Apologia* di Pico della Mirandola ed ancora le *Favole* di Esopo nel 1485 e nel 1493 (*Libistici fabulatoris Esopi vita*), ed anzitutto la preziosa e rara *editio princeps* del 1476 de *Il Novellino* di Masuccio Salernitano, il 'novelliere di corte' aragonese.

Fig. 6. *Francisci Tuppi Parthenopei utriusque iuris disertissimi studiosissimique in vitam Esopi fabula Toris læpidissimi philosophique clarissimi traductio materno sermone fidelissima: & in eius fabulas allegoriæ cum exemplis antiquis modernisque finiunt foeliciter*, Neapoli 1485.

4. *Una ragguardevole fioritura editoriale favorisce la diffusione di un nuovo sentire*

A Strasburgo, nel frattempo, la scomparsa di Mentelin (1478) aveva segnato la fine dell'epoca dei 'precursori' della stampa, ma la produzione realizzata nel decennio 1470-80 (272 edizioni), ben lungi certo per lo stesso arco temporale da Venezia (705), Roma (602) e Colonia (557), collocava il capoluogo alsaziano al livello di Bâle, di Augsburg, di Norimberga. Alla fine del XV secolo vi si contano contemporaneamente in attività una dozzina di stampatori. Jean Grüninger, Martin Schott, Mathieu , Schürer, Jean Prüss, Martin Flach, con le loro *gravures sur bois* arricchiscono i testi di pregevoli incisioni con un vastissimo successo di mercato. Ai testi sacri, destinati ad un pubblico di chierici, si affiancano ora numerosi i testi umanistici con l'esigenza più avvertita dell'attività essenziale di correttori colti.

Cresce, intanto, la messa ai torchi di una produzione vernacolare in un te-

desco locale, con forti inflessioni francofone, né manca la presenza di opere satiriche (Sebastian Brant con *Das Narrenschiff* con xilografie attribuite a Dürer e Thomas Murner con *Von dem grossen Lutherischen Narren* del 1522, ma già nel 1512 con *Die Narrenbeschwörung*) e di divulgazione delle scienze e della medicina. Strasburgo, in definitiva, con il consolidamento dell'arte di Gutenberg si proponeva quale terreno fertile per accogliere e diffondere irrobustite le idee nuove.

Fig. 7. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, 1494 (xilografie di A. Dürer)

Così, Mathias Schürer, allievo di Martin Flach il Vecchio, dopo aver pubblicato quasi esclusivamente testi umanistici, tra cui opere in greco antico, diede ai torchi ben 70 edizioni di 15 opere di Erasmo, suo amico personale.

A partire dagli anni '20, la Riforma si radica in città e la minore severità della censura rispetto agli altri centri della cristianità favorisce la diffusione delle opere di Lutero, di Ulrich von Hutten – curatore, tra l'altro della *editio princeps* della *De donatione Constantini quid veri habeat* di Lorenzo Valla –, dello 'spiritualista' Kaspar Schwenckfeld.

Estremamente indicativa della temperie culturale dominante all'atto della ascesa al soglio pontificio di papa Leone X si presenta l'uscita dai torchi a Strasburgo del libello polemico del grande umanista italiano. Dopo il pontificato del 'terribile' e 'guerriero' Giulio II della Rovere, nel marzo del 1513 la successione di un esponente mediceo, almeno inizialmente, dallo spirito conciliativo si prospettava fortemente carica di aspettative che, peraltro, sembrarono concretizzarsi subito, il 27 aprile, all'atto della riapertura della sesta sessione del Concilio ecumenico già indetto dal predecessore. Sembrò confermarlo lo stesso compromesso raggiunto a Bologna nel 1516 con la revoca della *Prammatica Sanzione* di Bourges del 1438, pur determinante il riconoscimento formale della Chiesa gallicana entro il comune ovile cristiano. Questo atteggiamento, apparentemente 'mite', consentiva, però, al Medici di unire le forze cristiane in chiave antiturca e antiluterana. Ben sappiamo quanto il quadro sarebbe mutato a seguito della congiura ordita dal Petrucci e della reazione di Lutero

alla politica delle indulgenze praticata da Roma per far fronte alle gravi criticità finanziarie (Bolla *Sacrosanti Salvatoris et Redemptoris* del 31 marzo 1515).

Intanto, però, le prospettive di tolleranza culturale che si erano configurate con l'avvento di Leone X consentivano di dare ai torchi lo scritto che più di ogni altro screditava nel profondo l'autorità della Chiesa: sovvertirne la credibilità con quello stesso strumento, la filologia, che il mondo delle lettere aveva eretto a metro indiscusso del sapere voleva dire uno scontro aperto con quel primato della Teologia che, con tutto il rigore delineato nella *Apostolici Regiminis*, solo per fede il magistero di Pietro riusciva a riaffermare. In tal senso uno squarcio molto eloquente è offerto dalla splendida *Praefatio* che l'umanista Ulrich von Hutten antepone al pamphlet di Valla all'atto di andare in stampa, 'segno' inequivoco di libertà in riscatto da una «diuturna tyrannidis caligine»

> Tandem eorum, qui à divulgando Laurentij Vallæ in Constantini donationem libello deterrebant opinionem, tua pervicit splendida & consolationis plena promissio, pontificatus tui initio, iubente te, expressa, pater beatissime. Postquam tu semel enim, conticescente iam bellica Iulii secundi tuba, veluti pacis percusso cymbalo, orbem Christianum ad spem libertatis erexisti, omnia omnes quae licere sciunt, usurpanda sibi putant. Ego vero etsi ante persuasus era, si te contingeret summæ rerum præesse, quandoquidem sic coluisti optima semper studia, ut tuus in ijs profectus, cum eruditissimorum hoc tempore virorum doctrina æquari facile mereatur, non passurum, ut ex veterum monumentis quicquid te pontifice depereat, tamen ubi illam legi, publice in Italia propositam inscriptionem LEONI DECIMO PONTIFICI MAXIMO RESTAURATORI PACIS, exilui repente quodam concitatus mirifice inopinato gaudio, mihique redditus, ex diuturna prius animi ommotione, quod vederem indigna multa sub tyrannis pontificinus perpeti nationem hanc. Itaque huic gratulor ætati, quæ te auspicatissimo pacis suborto sydere, ex diuturna tyrannidis caliginem, ad novam libertatis respicit. Te vere pontificem autem, qui pacem adfers, quam qui non habuerunt antecessores tui, pontifices non fuerunt. Neque enim sequebantur Christum, qui pacem suis dedit, eandemque hæreditariam reliqui.

L'umanista tedesco, dopo un lungo soggiorno nella penisola italiana divenuta quotidiano campo di battaglia con la responsabilità di successori di Pietro, 'tiranni' piuttosto che eredi del messaggio evangelico, intravede nell'avvento del Medici una felice stagione di pace («huic gratulor æaetati, quæ te auspicatissimo pacis suborto sydere, ex diuturna caligine, ad novam libertatis lucem respicit»), una condizione preordinante la giustizia e secondo i canoni profetici, almeno negli auspici, «hoc potissimum tempore iustitia & pax osculatæ sunt». A cascata von Hutten scorge il trionfo delle virtù come nel roteare danzante botticelliano:

> Venit enim cum pace una, restituente te, iustitia, quoniam iuxta prophetæ verbum, hoc potissimum tempore iustitia et & pax osculatæsunt. Venit & fides, & illa venit temporis filia Veritas.

> Ac regiæ abunde virtutes, clementia & mansuetudo. Vides quot simul bonorum author fueris Leo decime? Tu pacem adferens, pacis simul, hoc est optimarum artium invexisti studia. Et iustitia reddidisti, quia in pace leges sunt, ex legibus vero iustitia est.

Sono parole altissime che dal castello di Steckelberg von Hutten, figura complessa del primo Cinquecento, non sempre in sede storiografica adeguatamente collocato, palesava nella dedica a Leone X del libello di Valla nel convincimento illusorio che riportarlo «ex tenebris in lucem, ab interitu ad vitam» fosse di per sé d'auspicio che «renata libertate, verum dicere licuerit omnibus, verumque scribere». La libertà, come ben sappiamo, per essere stabile e sicura necessita di garanzie ben più solide.

Il colophon della *Præfatio* costituisce, non di meno, un'impronta di particolare significato per la collocazione temporale a brevissima distanza dall'affissione – avvenuta notoriamente il 31 ottobre alla porta centrale della *Schlosskirche* – delle 95 tesi di Lutero.

5. *Una terapia d'urto nel vano tentativo di contenere il propagarsi del nuovo pensiero*

La temperie culturale, non solo la congiuntura politica e militare, al volgere del secolo XVI si presentava quanto mai vivace e drammatica al tempo stesso. Roma, di fronte al dilagare di idee radicalmente critiche rispetto alla dottrina cattolica mettendone in aperta discussione il cardine del magistero unico della Chiesa (*Salus extra Ecclesiam non est*, Cipriano, *Ep.* 72), non poteva certo attestarsi sulla difensiva e, superata una prima fase di perplessità, si attivò in linea con i propri canoni. L'Assemblea conciliare, già convocata in Laterano da Giulio II per il 19 aprile 1512 con la Bolla del 18 luglio 1511, continuò i lavori sotto papa Leone X e portò alla revoca della Sanzione Prammatica di Bourges del 1438 e alla capitale Bolla *Apostolici regiminis* del 19 dicembre 1513 sull'immortalità dell'anima e la sottomissione della verità filosofica a quella teologica. Nella successiva sessione del 4 maggio 1515 veniva decretata con la Bolla *Inter Sollicitudines* la censura preventiva sulla stampa dei libri. La norma, che riprendeva disposizioni già emanate da papa Innocenzo VIII nel 1487 e da papa Alessandro VI nel 1501, istituiva così l'*imprimatur* con una disciplina categorica e generale.

La concreta, inizialmente limitata, attuazione della disciplina dettata dalla Bolla leonina, delibata dall'Assemblea Conciliare e confermata da papa Clemente VII, per le resistenze evidentemente suscitate nei destinatari, negli au-

Fig. 8. Bolla *Inter Sollicitudines*. Armi pp. Leone X.

Fig. 9. Bolla *Inter Sollicitudines*. Armi pp. Clemente VII.

tori e negli stessi potenziali lettori, non ne sminuisce la valenza, non tanto a livello repressivo, quanto piuttosto sul piano dell'influenza esercitata in un ambito imprenditoriale che proprio nella specifica congiuntura e sulle idee nuove si veniva a sviluppare. In tal senso, la norma – non sempre, per vero, adeguatamente intesa – si presenta articolata in due corpi. Nel primo, dopo il rituale *incpit* motivazionale (*circa illud studiosa diligentia vigilamus*), la Chiesa, per bocca del suo Pastore, dà conto di aver adeguatamente ravvisata, e positivamente per le specifiche finalità formative dei fedeli, la valenza rivoluzionaria della stampa

Sane licet literarum peritia per librorum lectionem possit faciliter obtineri ac ars imprimendi libros temporibus potissimum nostris divino favente numine inventa seu aucta et perpolita plurima mortalibus attulerit commoda, cum parva impensa copia librorum maxima habeatur, quibus ingenia ad literarum studia percommode exerceri, et viri eruditi in omni linguarum genere, praesertim autem catholici, facile evadere possunt

Ebbene ancorché la conoscenza letteraria possa essere facilitata dalla lettura dei libri e l'arte della stampa grazie al favore divino, inventata, o piuttosto migliorata e perfezionata, in questi nostri tempi, ha portato agli uomini moltissimi vantaggi, per cui con poca spesa si può disporre di moltissimi libri; questi permettono agli spiriti di dedicarsi con molta comodità agli studi letterari e possono produrre facilmente uomini istruiti in tutte le lingue, specie tra i cattolici

nella ulteriore prospettiva messianica di conversione salvifica degli infedeli (etiam infideles sciant et valeant sacris institutis instruere fideliumque collegio per doctrinam christianae fidei salubriter aggregare).

Vengono, però, prospettate, con evidente preoccupazione e fortissimo allarme, le implicazioni negative che la nuova arte contribuisce ad arrecare in termini di fede e di comportamenti sociali

tamen multorum quaerela Nostrum et Sedis Ap. pulsavit auditum, quod nonnulli hujus artis imprimendi magistri in diversis mundi partibus libros tam graecae, hebraicae, arabicae et chaldeae linguarum in latinum translatos , quam alios latino ac vulgari sermone editos errores etiam in fide et perniciosa dogmata etiam religioni christianae contraria ac contra famam personarum etiam dignitate fulgentium continentes imprimere et publice vendere praesumunt, ex quorum lectura non solum legentes non aedificantur, sed in maximos potius tam in fide quam in vita et moribus prolabuntur errores, unde varia saepe scandala, prout experientia rerum magistra docuit , exorta fuerunt et majora in dies exoriri formidantur

tuttavia sono giunte alle orecchie nostre e della Sede Apostolica le lagnanze di molti che alcuni maestri dell'arte della stampa, osano stampare e vendere al pubblico, in diverse parti del mondo, sia libri tradotti in latino dal greco, dall'ebraico, dall'arabo, dal caldeo, sia altri, scritti direttamente in latino o in lingua volgare, che contengono errori contro la fede, affermazioni perniciose contrarie alla religione cristiana e lesive della buona fama di persone addirittura rivestite di qualche dignità. La lettura di libri di questo genere non solo non edifica i lettori, ma piuttosto li trascina in gravissimi errori, sia nell'ambito della fede, che in quello della vita e dei costumi, per cui sorgono spesso vari scandali, come ha insegnato l'esperienza, maestra di vita, e di giorno in giorno si teme che ne scaturiscano ancora di più grandi.

Nel secondo corpo della norma, tuttavia, in luogo di una generale inibizione della causa del male, ritenuta evidentemente vana, e nell'intento di trarre profitto dalla nuova arte pur sottoponendola, caritativamente, alla propria funzione correzionale

Nos itaque ne id, quod ad Dei gloriam et fidei augmentum ac bonarum artium propagationem salubriter est inventum, in contrarium conver-tatur ac Christifidelium saluti detrimentum pa-riat, super librorum impressione curam Nostram habendam fore duximus, ne de cetero cum bonis seminibus spinae coalescant, vel medicinis venena intermisceantur,

Noi, pertanto, affinché ciò che è stato vantaggiosa-mente scoperto per la gloria di Dio, la fortificazione della fede e la diffusione delle arti buone, non si converta in male e produca irrimediabile danno alla salvezza dei fedeli, abbiamo deciso di doverci prender cura della stampa dei libri, affinché in futuro con i buoni semi non crescano le spine né con le medicine si mescolino i veleni

volendo piuttosto «de opportuno super his remedio providere hoc sacro approbante Concilio»

ut negotium impressionis librorum hujusmodi eo prosperetur felicius, quo deinceps indago sollertior diligentius et cautius adhibeatur

affinché l'attività della stampa dei libri prosperi ancor più felicemente che sin qui, si farà ricorso ad un'attività d'indagine ancor più diligentemente e cautamente solerte.

Fissata, così, la censura sulla stampa secondo il tipico criterio di mero consolidamento di una prassi pregressa, bisognava, però, indicarne i termini realizzativi. Qui si avverte tutta la drammaticità di una situazione che la Chiesa avverte sfuggirle di mano ed a cui intende far fronte con un rimedio estremo:

statuimus et ordinamus, quod de cetero perpetuis futuris temporibus nullus librum aliquem seu aliam quamcumque scripturam tam in Urbe No-stra quam aliis quibusvis civit. et dioec. Imprime-re seu imprimi facere praesumat, nisi prius in Ur-be per vicarium Nostrum et S. Pal. Magistrum, in aliis vero civit. et dioec. per episcopum vel alium habentem peritiam scientiae libri seu scripturae hujusmodi imprimendae ab eodem episcopo ad id deputandum ac inquisitorem haereticae pravitatis civit. sive dioec. in quibus librorum impressio hujusmodi fieret, diligenter examinentur et per eorum manus propriae subscriptionem sub excommunicationis sententia, gratis et sine dilatione imponendam, approbentur.

stabiliamo e comandiamo che ora e per sempre, nessuno, sia a Roma, che in qualsiasi altra città e diocesi, stampi o faccia stampare un libro o qualsiasi altro scritto, senza che prima sia stato diligentemente esaminato a Roma, dal nostro vicario e dal maestro del sacro palazzo e nelle altre città o diocesi dal vescovo o da altra persona esperta nella scienza cui si riferisce il libro o lo scritto in corso di stampa, a questo compito deputato dallo stesso vescovo in veste d'inquisitore competente per la città o la diocesi in cui dovrebbe essere realizzata la stampa dei libri, e inoltre senza che siano stati approvati con una formula sottoscritta con firma autografa da apporre gratuitamente e immediatamente sotto pena di scomunica

La Bolla, partendo dal presupposto apodittico che ogni sapere si svolge ad un livello comunque sottoposto alla Teologia, conformemente alla recente Bolla *Apostolici regiminis*, non contempla limiti: l'*imprimatur* diviene, quindi, requisito necessario per qualunque testo venga messo a stampa. Il controllo preventivo sulla diffusione del libero pensiero trovava la sua formalizzazione nella massima autorità dell'orbe cristiano, sulla base di una delibera conciliare che ne fissava la irretrattabilità. Coerente, a tal punto, ne derivava la sanzione:

Qui autem secus praesumpserit, ultra librorum impressorum amissionem et illorum publicam combustionem, ac centum ducatorum fabricae basilicae Principis Apostolorum de Urbe, sine spe remissionis, solutionem, ac anni continui exercitii impressionis suspensionem, excommunicationis sententia innodatus existat, ac demum, ingravescente contumacia, taliter per episcopum suum vel vicarium nostrum respective per omnia iuris remedia castigetur, quod alii, eius exemplo, similia minime attentare praesumant.

Chi oserà agire altrimenti, oltre perdere i libri stampati, che saranno pubblicamente bruciati, oltre il versamento di cento ducati alla fabbrica della basilica del principe degli apostoli a Roma, senza possibilità di indulto e alla sospensione per un anno intero delle possibilità di esercitare l'arte della stampa, incorrerà nella sentenza di scomunica, e infine, se persisterà ostinatamente, sarà castigato rispettivamente dal suo vescovo o dal nostro vicario secondo tutte le sanzioni contemplate dal diritto in maniera tale che nessun altro, seguendo il suo esempio, osi tentare un comportamento analogo.

Il colophon delle copie a stampa della Bolla nulla indicano circa il nome dello stampatore, ma possiamo fondatamente credere che l'opera sia da legare all'officina tipografica di Marcello Silber, alias Franck, che portando avanti l'officina del padre, Eucario, *natione Alemannus*, in Campo dei Fiori, era di fatto il tipografo 'ufficiale' del soglio di Pietro tanto da dare ai torchi su commissione del pontefice tutti gli atti del Concilio lateranense.

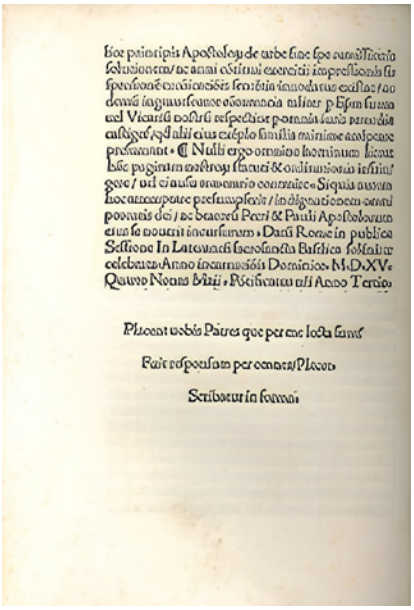


Fig. 10. Colophon della Bolla *Inter Sollicitudines Placet*.

La norma era di difficile attuazione omogenea in tutto l'orbe cristiano, riuscendo di fatto a svolgere la sua funzione concretamente interdittiva dei comportamenti previsti solo in un momento successivo alla realizzazione dei comportamenti stessi posti in essere nella piena consapevolezza della loro lesività. Prova indiretta fu, pur con la generale diffusione dell'*imprimatur* e delle procedure di revisione dei testi da dare ai torchi, l'istituzione dell'Indice ufficiale dei libri proibiti (*Index Auctorum et Librorum qui ab Officio Sanctæ Rom. et Universalis Inquisitionis caveri ab omnibus et singulis in universa Christiana Republica mandantur, sub censuris contra legentes, vel tenentes libros prohibitos in Bulla, quae lecta est in Coena Domini*) con decreto del 30 dicembre 1558 di papa Paolo IV.

INDEX
AVCTORVM, ET

Fig. 11. *Index Auctorum et Librorum prohibitorum*, 1559.

INDEX LIBRORVM
PROHIBITORVM,
CVM REGVLIS CONFECTIS
per Patres a Tridentina Synodo delectos,
auctoritate Sanctiss. D.N. Pij IIII,
Pont. Max. comprobatus.
VENETIIS, M. D. LXIIII.

Fig. 12. *Index Librorum prohibitorum*, 1564.

La Bolla leonina, tuttavia, proprio nella sua generalità ed astrattezza segnalava la piena percezione della valenza rivoluzionaria intervenuta con la stampa e la opzione per tentare di dominare il fenomeno, magari in concorrenza con il potere civile, piuttosto che contrastarne vanamente il progredire. Certo, con la Bolla *Inter Sollicitudines* si dette alle autorità vescovili un'incombenza di rilevante spessore e quelle non mancarono di farne sentire il peso, soprattutto in quei contesti d'Oltralpe ove maggiormente la stampa si rendeva volàno delle idee di riforma.

Così, soprattutto Strasburgo diviene centro di accoglienza per i perseguitati: dopo le riforme (*insolitum iter*) introdotte tra il 1523 e il 1524 da Mathias Zell, il primo prete sposato, nel 1525 vi si rifugia Jacques Lefèvre d'Étaples, nel 1531 Michele Serveto, autore del *De Trinitatis erroribus* comparso ad Hagenau, Johannes Sturm, che nel 1538 vi istituisce la *Schola Argentoratensis* (*Straßburger Schule*, oggi *Jean-Sturm-Gymnasium*) basata sul metodo umanistico di studi da lui illustrato in *De litterarum ludis recte aperiendis liber* (Apud Wendelinum Rebelium, 1539), e soprattutto Martin Bucer, figura centrale della Riforma, sensibile al pensiero di Huldrych Zwingli ed esponente autorevole di una linea impegnata a conciliarne le varie anime (riformata e luterana) confluite nella *Concordia* di Wittemberg del 29 maggio 1536, che

reca la sua firma con Wolfgang Fabricius Köpfel, insieme a quella di Lutero e di Melantone.

Intanto, per la preminenza editoriale dei testi riformati, i tipografi di confessione cattolica erano indotti a riorientare la loro produzione verso le tematiche scientifiche che proprio nel capoluogo alsaziano ebbero perciò un rilevantissimo incremento.

6. *Il salto di qualità di* 'une petite ville'

Non lungi da Strasburgo, tra il Quattro e Cinquecento ad Hagenau – oggi Haguenau, un comune del *Bas-Rhin* – si respirava la stessa ventata di rinnovamento e «l'industrie du livre connessait dans la petite ville de Hagenau un développement étonnante».

Fig. 13. Hagenau nel XVI secolo.

Importante nodo economico e commerciale, dal XV fino al XVI secolo Hagenau, già residenza del Barbarossa e di Federico II e dal 1434, per concessione dell'imperatore Sigismondo, titolare dello *status* di possesso indiviso della

foresta tra la città e lo stato, fu anche rilevante centro culturale. Tra il 1420 e il 1471 vi si affermò l'*atelier* di amanuensi organizzato da Diebold Lauber che, specializzato in manoscritti 'illustrati', diffuse in tutta Europa opere preziose come la *Bibbia di Heidelberg* ora alla Wissenschaftliche Bibliothek Mainz e il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach ora Cod. Amico. Germ. 339 della Universitätsbibliothek Heidelberg.

Ad introdurre la stampa ad Hagenau fu Heinrich Gran, che si rese attivo tra il 1489 e il 1527 con ben 213 opere di carattere preminentemente teologico, senza peraltro trascurare testi scientifici come la fortunatissima edizione nel 1515 di *Der Swanger frawen und Hebammen roszgarten* di Eucharius Rößlin, pionieristico stampato di ginecologia.

Fig. 14. E. Rößlin, *Der Swangern frawen und hebammen roszgarten*, Hagenau: H. Gran, 1515 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1511).

Alla sua scomparsa la tipografia di Gran pervenne a Wilhelm Seltz che, tra le altre, diede ai torchi le opere del *rector scholarum in Hagenowe* Hieronymus Gabwiler, figura davvero singolare di pedagogo umanista.

Di grande spicco ad Hagenau, nei primi decenni del Cinquecento, con 114 titoli attestati tra il 1516 e il 1522, fu l'impresa tipografica di Thomes Anshelm che, facendo uso per la prima volta in area germanica dei caratteri greci ed ebraici, dava ai torchi i testi capitali di Johannes Reuchlin, avendo dal 1514 al '16 come correttore di bozze il *græculus* Filippo Melantone, il *Præceptor Germaniæ*, che proprio in quel torno d'anni veniva a pubblicare i testi fondanti la riforma luterana. L'officina di Anshelm, che intanto assumeva i tratti propri di un''impresa editoriale', fu quindi rilevata da Johan Setzer, *der gelehrter Buchdrucker* in Hagenau: un sensibile salto di qualità.

Dal 1523 al 1532 i circa 150 testi curati dal Setzer dettero un cospicuo contributo alla Riforma senza rinnegare l'umanesimo: in tal senso le opere dei riformatori vengono stampate in latino o tradotte in latino acquisendo, così, piena dignità culturale. Nel 1531 ancora, dai torchi del Setzer veniva alla luce il *De*

trinitatis erroribus, l'opera di Michel Servet che, pur data subito alle fiamme, incontrò, oltre l'allontanamento da Strasburgo, l'accanita ostilità di Calvino. E fu proprio questa, acuita ulteriormente dalla *Christianismi restitutio* del 1546, che nel 1553 portò a Ginevra alla cattura del mistico che, diretto a Napoli, intanto si nascondeva dietro lo pseudonimo di Michele di Villanova.

DE TRINITA
TIS ERRORIBVS,
LIBER PRIMVS.
14513

Fig. 15. Michel Servet, *De Trinitatis erroribus*, Hagenau, Setzer, 1531, c. 1.

Così, alla condanna da parte del Piccolo Consiglio, senza abiura, il 27 ottobre 1553 seguì, con modalità particolarmente crudeli, il pubblico rogo del mistico come eretico ostinato. Era segno di una mutata temperie, in cui censura e repressione della libertà di pensiero anche in Alsazia prendevano il sopravvento determinando di fatto la chiusura della stagione d'oro della tipografia alsaziana. Si schiudeva nel contempo il dibattito moderno sulla tolleranza e la libertà religiosa di cui appunto Serveto diveniva simbolo.

Era stato, quindi, proprio nella fase di massimo fermento culturale ed imprenditoriale della tipografia alsaziana che si era realizzata la formazione culturale e professionale del nostro *alemannus*: un patrimonio *ossibus inhærens* che Sulzbach traghettò nel Mezzogiorno della penisola italiana.

7. *La cesura del Lautrec*

A Napoli, intanto, capitale della Corona aragonese, dopo l'iniziale temporaneo scoramento seguìto al conferimento da parte di Ferdinando il Cattolico di «novos poderes nostros al duque de terra nova para que sea nostro Visorey y Logartinientes general desse nostro Reyno», intervenuto il 12 marzo 1505, il nuovo *status* in cui era precipitato il *Regnum* era stato rapidamente metabolizzato. Riprese, così, ben presto la vita cittadina, soprattutto nelle fasce sociali benestanti, volte persino a trarre vantaggio dalla

nuova situazione di contiguità con un potere più facilmente coinvolgibile nelle beghe locali. Ciò consentì che le cennate prime iniziative editoriali del Mayr e di del Tuppo trovassero continuità in Giovanni Pasquet de Sallo, in Antonio de Frizis, in Giovanni Antonio de Caneto. Questi benemeriti stampatori, come puntualmente illustrato da Pietro Manzi, da Napoli avevano diffuso nel Regno, nella Penisola ed Oltralpe il fulgore della cultura umanistica napoletana, fornendo ad essa un qualificato, tangibile ed accreditante, 'biglietto da visita'. Le aspirazioni 'ascendenti' dell'aristocrazia *letrada* di stampo umanistico e decisamente novatore nei confronti della feudalità armata ne uscivano rafforzate: persino i crudi fatti d'arme, in una sorta di trasfigurazione della realtà, assumevano tono epico e poetico. Alla lucida e fredda diagnosi politica fatta dal Gran Cancelliere Mercurino da Gattinara si contrapponeva una rappresentazione ideale intesa a conseguire privilegiati riscontri negli assetti economici ed istituzionali, quando intervenne drammatica e dirimente la crisi seguìta alla spedizione del Lautrec all'indomani del sacco di Roma.

La furia delle milizie francesi, favorita dalla connivenza delle feudalità 'filoanzuyna', si abbatté impietosa sulla città: dopo l'assedio posto da Odette de Foix il 28 aprile 1528, mentre Filippino Doria organizzava il blocco navale, assunta dal comandante francese la decisione di prendere Napoli per fame, allo stremo per la carestia e per il taglio delle risorse idriche realizzato con la distruzione delle condotte dell'*Acquedotto della Bolla*, la capitale era già sul punto di darsi al nemico, soprattutto dopo la morte in battaglia navale a Capo d'Orso dello stesso viceré Ugo di Moncada. Solo l'epidemia di peste scoppiata nell'accampamento francese, di cui restava vittima lo stesso '*excellentissimo capitanio*', riusciva a ribaltare la situazione e consentì alle forze spagnole, in una con la nomina carolina a luogotenente generale del fidatissimo condottiero Philibert de Chalon, *prince d'Orange*, di ripristinare con energica fermezza l'ordine pregresso. La lacerazione sociale, in effetti, era stata profonda, le conseguenze dell'invasione pesantissime – «per la guerra erano del tutto ruinati e disfatti, che a pena potevano vivere» –, mentre ogni attività svolta da regnicoli, pur autorizzata dal Moncada, poté esser giudicata sospetta collusione col nemico. Durissima, a tal punto, si abbatté la punizione dell'Orange su chiunque fu ritenuto 'ribelle' e, in forza di un privilegio emanato da Carlo V a Monzón il 28 luglio 1528 che gli conferiva *ex nunc pro tunc* mandato generale acché, per le necessità impellenti della guerra, disponesse incondizionatamente dei beni confiscati ai ribelli, riuscì a incidere in profondità sul quadro feudale del Regno.

Così, il dominio spagnolo sul Mezzogiorno d'Italia finiva per consolidarsi irreversibilmente: il 29 giugno 1529 Clemente VII conferiva a Carlo V l'investitura formale del *Regnum Siciliæ citra Pharum*, il 5 agosto a Cambrai si stipulava il trattato '*delle due dame*' – le plenipotenziarie convenute, Luisa di Savoia per Francesco I e Margherita d'Austria per Carlo V, agivano con pieno ed amplissimo mandato – con il quale il Valois rinunciava definitivamente alle sue pretese sul regno di Napoli, e infine, a sugello, il 24 febbraio 1530 aveva luogo a Bologna la solenne incoronazione imperiale. Le punte acuminate che avrebbero potuto volgersi verso la Corona risultavano ormai irreversibilmente ripiegate all'interno del Regno: la dialettica (l'*aliento peculiar*) era tutta spostata fra le stratificazioni sociali. La narrazione storica di Gregorio Rosso, sincrono e pienamente calato negli eventi quale eletto del Popolo, ne offre chiara e partecipata lettura.

Intanto, la tipografia napoletana, così florida per l'addietro, sopraffatta e ammutolita dagli eventi, pur all'indomani dell'indulto del 23 aprile 1529 taceva ancora, quando nell'ottobre dello stesso anno il nostro *alemannus*, intanto giunto a Napoli, dava ai torchi il *De bello napolitano* di Camillo Querno.

8. *L'estromissione della Francia dalla penisola italiana*

L'*archipoeta*' originario di Monopoli, già 'famulo' di corte, un parassita alla mensa di Leone X, a dire di Paolo Giovio («Archipoëta facit versus pro mille poëtis»), rientrato, pur tumultuosamente nel Regno dopo il sacco di Roma («pro uno benigno Leone in multos fere lupos incidisset»), all'indomani della schiacciante vittoria delle milizie cesaree del 29 agosto 1528 tra Napoli ed Aversa, aveva composto un poema tipicamente encomiastico in onore del grande condottiero, francese d'origine, ma, fedelissimo a Carlo, al comando delle forze imperiali messe su dalla lega di Cognac. Lo Chalon, infatti, approfittando del grave disorientamento suscitato nel campo transalpino in seguìto alla stipula del trattato a Cambrai, acuito dalla improvvisa morte del Lautrec, avvenuta nella notte tra il 15 e il 16 agosto, aveva assestato un colpo ferale all'armata francese e al 'partito angioino'. La monumentale biografia di Ulisse Robert sul *prince d'Orange*, fondata sulla ricostruzione offerta da Leonardo Santoro, da Francesco Guicciardini, da Gregorio Rosso, sintetizza efficacemente la piega presa dagli eventi: «Le mojs d'août devait être particuliérement fatal aux Français». In effetti, la *débàcle* francese si rivelò esiziale per le perdite umane, per il bottino di artiglieria ed armi abbandonate sul terreno di bat-

taglia, soprattutto, però, per un aspetto che perspicacemente l'illustre storico francese pone in evidenza: «Les archives avaient même été oubliées dans ce sauve-qui-peut général. Elles contenaient des correspondence très compromettantes pour des personagges dévoués à la cause française, qui ne tardèrent pas à l'expier chèrement, les uns au prix de leur vie, les autres au prix de leur liberté et de leurs biens».

Di fatto, lo Chalon in forza del mandato ricevuto da Carlo provvide con confische a raffica e nuove investiture ad una radicale ristrutturazione del quadro sociale del Regno: la *Lista delj baruni del regno,* con l'eventuale annotazione «Ribello» (AGS, *Estado*, Leg. 1008, fol. 49) poté esser bilanciato dall'ingresso nel baronaggio del Regno di figure rivelatesi capitali e fidate alla Corona di Spagna come Andrea Doria, Fernando de Gonzaga, Ferrante d'Alarçon, Filippo de Lannoy (elenco in AGS, *Estado*, Leg. 1005, fol. 27).

Dopo un quarto di secolo di presenza ancora precaria, la corona d'Aragona – di lì a breve 'imperiale' – portava a perfezione il disegno di conquista del Mezzogiorno potendo avviarvi un programma 'deciso' d'ispanizzazione, mentre la Francia usciva, sappiamo bene *ex post* con quale aggravio, dall'orizzonte politico italiano. Emblematica oltre ogni dire la vignetta allegorica che il tipografo d'origine pavese Giovanni Antonio de Caneto, attivo a Napoli dal 1504 ed ancora nel 1540 in società col Sulzbach, inserisce nella parte inferiore della *bordure* nella edizione 1534, oggi rarissima, delle *Pragmaticae recentes Caroli Siciliae regis Romanorumque imperator semper augustus tum quædam vetera parengelmata instaurantes tum quædam neatericam sancientes.*

Fig. 16. *Pragmaticae recentes Caroli Siciliae regis*, Napoli, J. A. de Caneto, 1534 (BNN, 156.N.17).

9. *Un testimone plausibile e un caldo monito*

Il poema in esametri del Querno, denso di particolari autoptici del conflitto, pur entro valori poetici angusti, risulta redatto proprio mentre Michele Antonio marchese di Saluzzo, subentrato nel comando delle forze francesi per la morte del Lautrec, ma non pari, secondo Guicciardini, «a tanto peso», il 30 agosto sottoscriveva la capitolazione con il viceré spagnolo. Il testo manoscritto (Bibl. Est. Univ,, *Lat. 627* = α.M.5.5) è inteso a testimoniare compiutamente, con una vaga ispirazione ai modelli eccelsi di Marziale e Pontano, il credito portentoso acquisito dallo Chalon e la valenza esemplare che s'intese dare prontamente agli esiti della vicenda con espresso riferimento all'eventuale configurarsi di ulteriori propositi d'intervento esteriori al Regno. La propaganda si proponeva come uno strumento quanto mai efficace della strategia politica.

10.

Già il titolo di quella finalità propagandistica reca traccia:

Victoria Cęsarei exercitus, contra Gallos
inter Neapolim et Aversam comparata,
quarto Calendas semptembres anno virginei
partus 1528 à Camillo Querno Mono-
politano Archipoetha versu heroico decantata.

Dopo la dedica, che ancor nel fervore delle armi come un inno si eleva al vincitore

Ad
Ill[ustrissi]mu[m] Philibertum de Chialon, magnanimu[m] Aurangię
Principem, maximu[m] atq[ue] invictissimu[m] Cęsarei exercitus
Ducem ac Proregem regni Neapolitani dignissimum

segue esplicita la Invocatio mista propositioni

Musa refer, Celtas
Quę causa ad bella furenteis,
Atq[ue] itali gemino fultos munimine Martis,
Impulit in Daunum populos, turbare quietem
Parthenopes placidam, lroceres divellere magni
Cęsaris imperio et studijs, nova signa signa sequenteis
Santonici Regis, subito confundere motu,
Peucetię et Calabrûm genteis, sub Marte recenti

Attonitas, regniq[ue] avidas, rerumq[ue] novâr[um]
Incertas spectâre vices, cęcosq[ue] tumultus;
Et mecum abstrusas causas, motusq[ue] cruentos,
Sanguinei repetens belli, tu, Diva, canentem
Prosequere, et nostro pręsens occurre labori.

Il carme si chiude con la rappresentazione delle umilianti condizioni di resa imposte agli sconfitti, non senza un intento larvatamente intimidatorio

Scilicet hac lege: ut cuncti sua tela reliquant,
Cornipedes etiam victori, ac vulgus inerme
Cederet, armatum duntaxat arundine dextram.
Ranginius liber, princepsq[ue] Salutius esset
Captivus, cessit mox cętera turba repente.
Confusiq[ue] abeat celte sine veste, sine armis,
Accius hos tutos usq[ue] ad confinia regni
Associat, fidei servato iure, Loisus.
Post cuius redutum, partim popularibus armis
Iteriere, humeros et partim verbere sęvo
Contusi, in patrios laceri redire penantes.
Hęc finis Gallis turbantibus itala regna.

L'epilogo, deliberatamente lapidario, nella sua stringatezza appare ben inteso a lanciare un avvertimento disincentivante, ma nella immediatezza della situazione pone in essere un monito, quanto mai deterrente se si tien conto delle 'giustizie' praticate, rivolto a chiunque volesse, seguendo l'esempio francese, recar 'turbamento': un monito, quindi, caldamente ispirato dall'*establishment* uscito vincente, se non da esso 'commissionato'. Nulla di nuovo parrebbe sin qui, se non che, aspetto attinente al nostro discorso, s'intese con immediatezza dare al carme del Querno ulteriore amplificazione avvalendosi anche delle competenze che offriva l'arte tipografica. E brevissimo fu, in effetti, lo spazio temporale perché si ritenesse utile coinvolgere in quel fine 'disincentivante' la nuova 'opportunità' dei tempi. La stampa del poema di Camillo Querno, a ben vedere, giovava perfettamente a rimarcare il disegno propagandistico del potere e al tempo stesso a svolgere una ben precisa funzione intimidatoria.

11. *Un'*editio princeps *per i torchi di un nuovo editore*

Dell'iniziativa editoriale dell'opera di Querno si fa carico a Napoli una nuova stamperia che in questa fase vede associati due tipografi non regnicoli, l'alsaziano Johannes Sulzbach e il lombardo Mattia Cancer, ambedue, almeno all'approdo, estranei agli intrighi locali.

La tiratura, in considerazione della brevità del carme (38 carte, *recto* e *verso*), procede rapida sì da consentire che l'opera possa essere offerta a Carlo in tempo per l'incoronazione bolognese e i sette esemplari superstiti che siamo riusciti a rintracciare – oltre i tre già segnalati dal Manzi (Napoli, Gerol. 32.6.34; BNN S.Q. XXIX.C.20; Roma, Angel., q. 4.3), se ne rinvengono ulteriori quattro (Napoli, Bibl. Croce 94 D 6*bis*; Perugia, Bibl. Com. Augusta 94 D 6 1; Roma, B.N., R.C.864; BAV, R.I.III.188) – costituiscano per immediatezza autoptica degli eventi un'importante testimonianza storica della congiuntura.

La struttura del piccolo stampato, l'entità realizzativa dello stesso, la complessiva perizia tecnica messa in campo per perfezionare l'opera da sole non giustificano, ad avviso di chi scrive, il coinvolgimento di Mathæus de Cantis, di lì a poco Mattheo canzer *citatino Napolitano*, a fianco del Sulzbach, un risvolto che, invece, si accredita pienamente sotto il profilo politico-propagandistico. Se Sulzbach, venendo da lontano, poteva proporsi a Napoli come un mastro d'arte anziano, ma non ancora accreditato, Cancer doveva avere già a Roma guadagnato degli appoggi ed offriva, quindi, quell'avviamento necessario per dare positivo inizio ad una operazione di politica culturale. Né mancano gli elementi per avvalorare tale prospettiva.

Sulle rilevanti fortune del bresciano Cancer – era originario di Bione – poco resta a dire in questa sede oltre l'accurata ricostruzione fatta da Pietro Manzi, che del tipografo, editore e libraro, di un territorio soggetto alla giurisdizione veneziana divenuto *citatino Napolitano* già nel 1532, così sintetizza l'intensa attività tra il 1529 e il 1577: «La tipografia del Cancer, per la lunga vita che ebbe e per la quantità del materiale prodotto, può servire da metro e da termine di paragone» di un'intera stagione culturale. Alla officina del Cancer, alla sua morte portata innanzi dagli eredi, «Specchio – in effetti – dell'intero secolo», si rivolsero quasi tutti gli scrittori del Cinquecento di Napoli e dell'Italia meridionale: teologi e filosofi, medici e giuristi, scienziati e oratori, letterati e poeti, grammatici e matematici, storici, geografi, musicisti. Come non ricordare Gerolamo Seripando, Agostino Nifo, Bernardino Telesio, Girolamo Balduini, Marino Freccia, Giovanni Filippo Ingrassia, Bartolomeo Maranta, Simone Porzio, Giovanni Battista della Porta, Luigi Tansillo, Laura Terracina, Berardino Rota, Coriolano Martirano, Antonio Sanfelice, Benedetto di Falco, Angelo di Costanzo? Tralasciando molti altri, di pregio assoluto è nel 1554, appena scomparso il Toledo, il *De Subfeudis et Investituris Feudorum* di Marino Freccia, stampato *in fieri*, ossia man mano che il testo veniva redatto dall'autore presso la cui abitazione il Cancer aveva trasferito i torchi: esempio editoriale unico tra fase progettuale e realizzazione del testo.

MARINI FRECCIAE
NEAP. PATRICII CLARISSIMI.
IVRECONSVLTI ACVTISS. REGIS CONSILIARII
CELEBERRIMI CAROLI. V. IVD. OPT. MAX. IN BRONO
Neapolitano, De Subfeudis Baronum, & Investituris Feudorum,
LIBRI PRIMVS, ET SECVNDVS.
QVIBVS ACCESSERVNT NONNVLLI TRACTATVS AVREI, AC SINGVLA
[illegible]
[illegible]
[illegible]
CAVTVM EST PRIVILEGIO CAESARIS PER DECENNIVM SVB POENA
DVCATORVM MILLE, ET AMISSIONIS LIBRORVM.
MEDIOLANI ANNO DOMINI. MCCCCCLIIII.

Fig. 18. Marino Freccia, *De Subfeudis Baronum et Investituris Feudorum*, Neapoli, Cancer, 1554.

Agli esordi della sua attività, però, il Cancer, straniero venuto a stabilirsi a Napoli, si appoggia al più 'vecchio ed esperto socio' Sulzbach, anch'egli straniero, e la collaborazione, pur non organica, ed anzi episodica – le occasioni di maggior rilievo sono il *Rimario* di Benedetto Di Falco del 1535, testo che prelude all'edizione del solo *alemannus* nel 1536 del *Vocabulario di cinqu; mila vocabuli Toschi* di Fabrizio Luna, e la pubblicazione a stampa nell'ottobre del 1535 del *Poema in lode del beato Giacomo della Marca* di Giovanni Domenico Lega, nel cui frontrespizio i due stampatori si dichiarano «compagni» (BNN, S.Q.XXVI.G.65 ed ancora BNN, 112.M.60.1) –, si protrae fino all'ingresso di Carlo V a Napoli descritto da Giovanni Domenico Lega (*Il glorioso Triumfo et bellissimo Apparato ne la Felicissima entrata Di la maesta Cesarea in la nobilissima Citta Parthenope Fatti con lo Particolare ingresso di essa Maesta ordinatissimamente Descritto*) con il supporto tipografico del *brixiensis*.

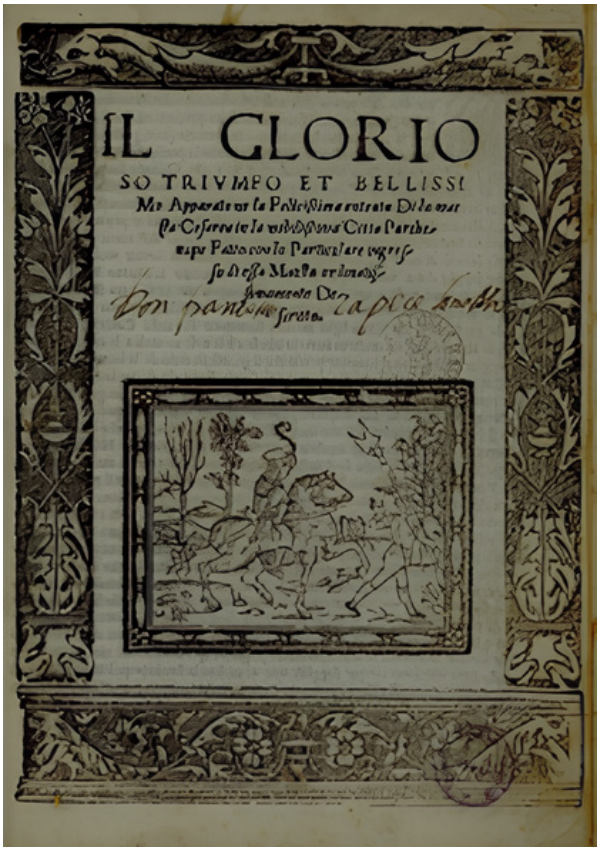


Fig. 19. G. D. Lega, *Il glorioso Triumfo et bellissimo Apparato* (Roma, Angel., XX.7.24.12).

Il testo, di cui appare evidente la portata propagandistica e promozionale, si chiude con una ben chiara indicazione promozionale per il Cancer

> *Da la non più mesta Parthenope nel vintesimo sesto giorno di Novembre ne gli anni de la liberta humana MDXXXV. Stampata in Napoli per Mastro Mathio Canze de Bione a canto lo Carmine.*

Nel 1529 la situazione era ben diversa e tra i 'consoci' si avverte molto più incisiva la presenza del Sulzbach. L'opera, in folio, si presenta con un frontespizio che reca il titolo inserito in una grande cornice silografata, già usata nel 1517 dal tipografo romano Iacopo Mazzocchi per i *Platonici Sermones e graeca in latinam linguam versi* del filosofo Massimo Tirio e la traduzione di Cosimo de' Pazzi (Roma, BN 6.26.6), raffigurante, tra figure mitologiche ed elementi floreali, in basso una scena di caccia e in alto una testa di guerriero.

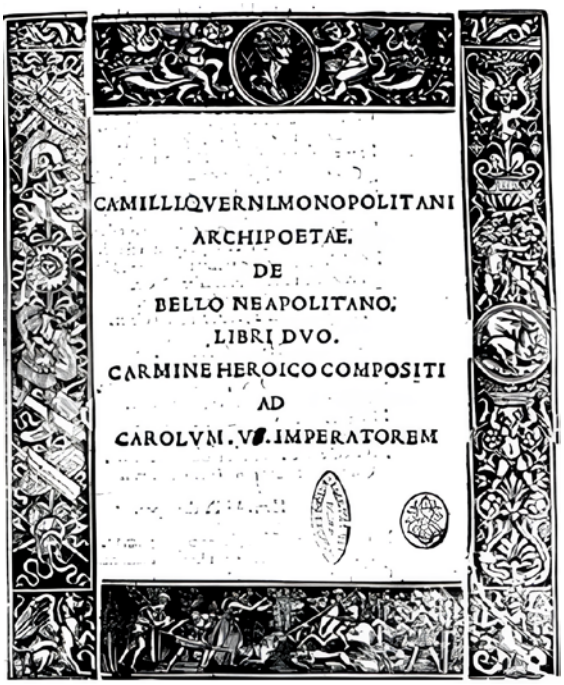


Fig. 20. C. Querno, *De bello Neapolitano*, 1529 (Roma, BN, R.C. 864).

Ancor più significativo è che la medesima cornice sia ancora una volta utilizzata nel 1520 dal tipografo romano Marcello Silber per gli *Historiarum Ferdinandi Regis Aragoniae Libri Tres* con l'interessante *excudebat*

ROMAE IN AEDIBUS MARCELLI
SILBER ALIAS FRANCK
MENSE FEBR.
M.D,XX.

NE QUIS AUTEM AB AEDITIONE
Nostra in quinquennium hosce tris excudat libros,
cautum est edicto Leonis. X.pont.opt.max. cuius etiam
auspiciis, nulla fere tam seposita religionis nostræ natio
est, quæ iam a Romanorum litteris abhorreat.

L'incisione, evidentemente, non solo era circolata a Roma, ma aveva viaggiato fino a Napoli, e Sulzbach la utilizzò in più occasioni.

L'opuscolo a stampa del carme del Querno, in confronto al manoscritto, presenta alcune varianti, pur non incidenti sul valore complessivo dell'opera, che danno, però, indicazioni del mutamento socio-politica che si sta verifi-

cando. Le carte 1*v* e 2*r* recano, secondo un uso ricorrente, alcuni epigrammi di poeti coevi che si prefiggono di accreditare l'opera del Querno. I primi tre, rispettivamente *Ad lectorem*, *Ad Cæsarem*, *Ad Parthenopen* sono dell'accademico pontaniano del Marcantonio Epicuro, autore della fortunatissimo dramma *La cecaria* e soprattutto titolare del prestigioso e lucrativo officio di 'mastro portulano' conseguito per interessamento di Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto. I versi del poeta d'origine abruzzese evocano aulicamente i toni dello sventato pericolo della resa di Napoli per fame

Iam sileat iactare fidem, flammasque saguntum.
Massilia obsidium. Mœnia hetrusca famem.
Cæsareis nam sponte sua fidissima signis,
Parthenope his voluit horridiora pati.
Plaude tamen, quoniam, datur, ut si barbara castra
Te lacerent semper, semper humare tuum est.

Sembrano, però, aver pari contezza della lettura machiavelliana secondo cui il presente non può esser capito senza la comprensione del passato. Questa impressione trova conferma nei versi eleganti di Scipione Capece, che sappiamo al vertice dell'Accademia fondata dal Beccadelli,

Fortunæ motus varios, & Cæsaris arma,
Magnorumque legis fortiter acta Ducum.
Hæc modo divino descripsit carmine Quernus.
Et dedit, ut volitent docta per ora virum.
Cæsaris accedit laus hæc non ultima fatis.
Aeternum ut per tam nobile vivat opus.
Ostentare acie vires, & fortia facta,
Magnum est,perpetuo carmine maius erit.
Sic cœlum Augustus meruit, sic magnus Achilles.
Sic tot, post mortem, vita redit ducibus.
Querne igitur vives, per magni Cæsaris acta,
Per carmen vivent Cæsaris acta tuum.

Nella dialettica tra *litterae* ed *arma* non v'è dubbio per il Capece quale componente abbia la preminenza, essendo l'unica in grado di perpetuare la vita con la memoria delle gesta dei forti: una visione con evidenti implicazioni di carattere politico.

Nei limiti delle formule convenzionali d'ossequio i successivi epigrammi di Prudenzio Tridentino e di Berardino Rota, allievo di Epicuro e figura di spicco tra i nobili letterati già agli esordi in consuetudine con Pietro Gravina e Paolo Giovio.

La c. 2*v* dell'opera a stampa si propone con assoluta novità dell'autore rispetto al manoscritto. Anzitutto la dedica non è più rivolta allo Chalon, ma

direttamente all'imperatore. L'epigrafe, inoltre, con gli abituali convenevoli per l'augusto destinatario e la non meno consueta enfatizzazione del proprio impari contributo ai 'trionfi' del Cesare, ancorché realizzati con ottima perizia editoriale (*optimis typis excusi*), non manca di perseguire l'obiettivo propagandistico.

Formulata, infatti, *in limine* la propria professione di fede (*fidissimam servantiam*), poiché facilmente si è portati a dimenticare («Musæo enim concentu mortalium animi magis excitantur, magisque oblectuntur»), si è avvertita dal Querno la necessità di non sottacere l'intento accattivante dello scritto («ut tibi legenti, Cæsar magnanime, iucundior sit lectio»). Quindi la rivelazione: si è in presenza di un'opera realizzata su commissione, o sollecitata dal potere dominante, al fine di mettere bene in chiaro che

> quoties arma in te vertunt, toties inglorii ad propria redeant.

Quindi, la giustifica – *sed excusatio non petita* – di avere per tempo, prim'ancora di aver redatto il carme, inteso celebrare i trionfi delle armi imperiali.

Da c. 3*r* fino a c. 29*r*, viene proposto il poema in due libri introdotti dalla iscrizione tutta in maiuscolo di dedica aggiornata «AD CAROLUM. V IMPERATOREM AUGUSTUM», con l'indicazione del «LIBER PRIMUS» assente nel testo manoscritto ove pur figura l'inizio del «Liber Secundus», e con le medesime notazioni marginali.

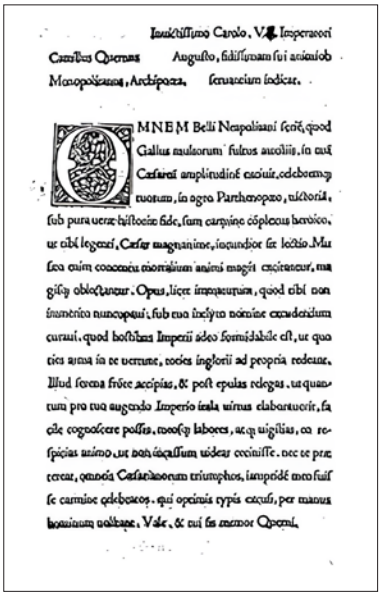


Fig. 21. C. Querno, *De bello Neapolitano*, 1529, c. 2*v* (Roma, BN, R.C. 864).

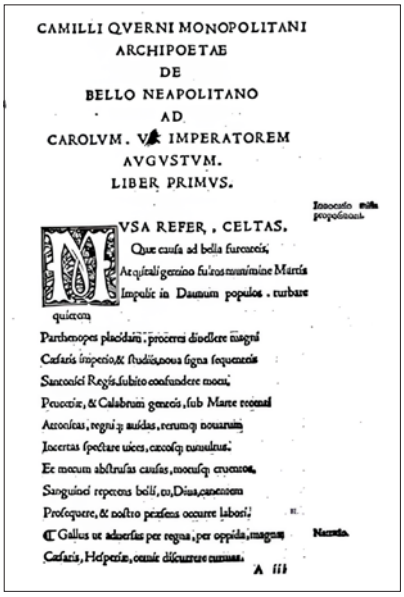


Fig. 22. C. Querno, *De bello Neapolitano*, 1529, c. 3*r* (Roma, BN, R.C. 864).

12. *Un accreditante biglietto da visita*

Di grande interesse per cogliere appieno profili peculiari dell'innesto dell'*alemannus* nel circuito dei più autorevoli tipografi napoletani sono le pagine di chiusura dello stampato. A ca. 29*r*, infatti, il testo propone un brano encomiastico («Apostrophe ad Cæsarem Carolum»), non presente nel manoscritto, in cui rievocando tutto quanto si era sofferto e superato con la guerra nel Regno, si insiste sulla prospettiva secondo cui il trionfo conseguito dalle armi imperiali debba essere d'ammaestramento in ogni parte d'Italia. Ancora una volta si rivendicava, così, l'esemplarità della storia: il trionfo imperiale a Napoli di Carlo aveva fatto «revirescere nomen», con una conseguenza politica evidente: «hac lege, Italiæ ut cunctis timeatur in orbis». Nella stessa pagina dopo il «FINIS» segue la interessante formula cautelare:

> ☙ Cautum Cæsareo edicto, ne quis alius, in ditione
> Imperii, impune hoc opus excudere
> audeat, inscio Querno Archipoeta.

La esplicita diffida a mettere nuovamente ai torchi l'opera all'oscuro dell'autore costituisce un ben chiaro segno di un processo culturale in corso: il delinearsi del *copyright* e della sua tutela. Nel passato, infatti, non solo non si avvertiva la necessità d'impedire il diritto di copia, ma 'copiare' era considerato in sé un bene e non un male. Creare una copia era ritenuta forma d'arte e allo stesso tempo riconoscimento del valore dell'originale. Per tutto il Medioevo l'elaborazione dello *scriptorium* era considerata mezzo di divulgazione di modelli, la *via* per fruire delle opere esemplari, l'originalità non era reputata un valore primario, quindi copiare non era disdicevole. Capitale sul punto la ben nota *conclusio* di Bonaventura da Bagnoregio alla IV *quæstio* del proemio del primo libro *Sententiarum* di Pietro Lombardo

> quadruplex est modus faciendi libros. Aliquis enim scribit aliena, nihil addendo vel mutando, et iste mere dicitur *scriptor*. Aliquis scribit aliena, addendo, sed non de suo, et iste *compilator* dicitur. Aliquis scribit et aliena et sua, sed aliena tamquam principalia, et sua tamquam annexa ad evidentiam, et iste dicitur *commentator*, non auctor. Aliquis scribit et sua et aliena, sed sua tamquam principalia, aliena tamquam annexa ad confirmationem, et talis debet dici *auctor*.

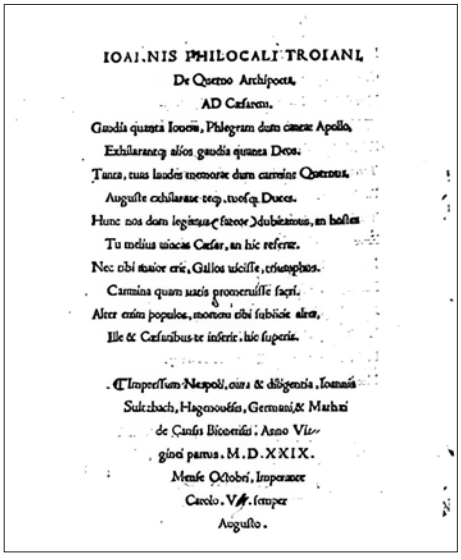
La stampa aveva sparigliato le carte: se fino al Quattrocento la circolazione interessava pochi soggetti di ambito ecclesiastico o letterati di elevata estrazione sociale, con l'invenzione della stampa a caratteri mobili i testi divenivano accessibili a un maggior numero di persone e diveniva, in tale prospettiva,

di estrema importanza porsi il problema sui diritti di chi creava, dava ai torchi e distribuiva i contenuti delle opere. Alle origini dell'ancor oggi controverso diritto d'autore, quell'esigenza di configurare una tutela per una dimensione giuridica affatto nuova trovò riscontro nel 'sistema dei privilegi'.

Il 'privilegio' si poteva richiedere a chi esercitava il governo solo per la pubblicazione di opere nuove, restandone esclusi tutti i testi già pubblicati – ossia anche i classici latini e greci, considerati bene comune – e i testi liturgici.

Il privilegio, inoltre, non veniva inizialmente concesso all'autore in quanto tale, ma a chi, possedendo fisicamente il manoscritto, affrontava le spese della realizzazione editoriale. In tal senso emblematico il primo privilegio in Italia dato dalla Serenissima il 19 settembre 1469 a Giovanni da Spira per la stampa della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, mentre solo nel 1486 ne beneficiò in quanto autore Marco Antonio Sabellico per le *Decades rerum Venetarum*. Si tratta evidentemente di una valutazione economica che solo in un secondo momento, nell'elaborazione di giuristi del calibro di François Le Douaren (*De plagiariis*, 1550) – come evidenziato da Marianna Pignata e da Wiesław Pawlak – toccherà il complesso profilo della 'proprietà intellettuale'. Durava, di solito, da 10 a 25 anni, periodo in cui il titolare poteva stampare l'opera anche più volte, e la violazione comportava il sequestro degli stampati e una multa, cui per i contraffattori alle prescrizioni della Bolla *Inter Sollicitudines* si aggiungeva la scomunica. La problematica si mostra di rilevante valenza storica complessiva, oltre che, naturalmente, giuridica, e a Napoli avrebbe avuto un primo inquadramento ordinamentale stabile proprio in età toledana con la *Pragm. Perché conviene* del 14 ottobre 1544, con la definizione intervenuta nel 1586 con la *Prag. Essendo pervenuto* del viceré Pietro Girón duca d'Osuna.

Nel 1529, quindi, il Querno si avvale della copertura privilegiata indeterminata nel tempo a lui concessa in veste di committente: quanto necessario per accreditarsi tra gli uomini di lettere in un momento estremamente delicato, ma indirettamente utile al nostro Sulzbach per fare l'ingresso nel circuito della tipografia partenopea.


IOANNIS PHILOCALI TROIANI,
De Querno Archipoeta,
AD Cæsarem.
Gaudia quanta Iouem, Phlegram dum cantat Apollo,
Exhilarantq; alios gaudia quanta Deos.
Tanta, tuas laudes memorat dum carmine Quernus,
Auguste exhilarant teq; tuosq; Duces.
Hunc nos dum legimus (fateor) dubitamus, an hostes
Tu melius uincas Cæsar, an hic referat.
Nec tibi maior erit, Gallos uicisse, triumphus.
Carmina quam uatis promeruisse sacri.
Alter enim populos, mortem tibi subiicit alter,
Ille & Cæsaribus te inferit, hic superis.

¶ Impressum Neapoli, cura & diligentia, Ioannis
Sulzbach, Hagenouensis, Germani, & Mathæi
de Cansis Bitonensis. Anno Vir-
ginei partus. M.D.XXIX.
Mense Octobri, Imperante
Carolo. V. semper
Augusto.

Fig. 23. C. Querno, *De bello Neapolitano*, 1529, c. 29*r*.

La c. 29*r* ci propone, anzitutto, un epigramma di dieci versi del professore d'umanità nello *Studium* Giovanni Filocalo originario di Troia. Il poeta pugliese, i cui componimenti più volte sarebbero passati ai torchi del Sulzbach, pronuncia nella circostanza, con toni encomiastici riflettenti la sua peculiare attitudine tipicamente celebrativa – dai versi al cardinale Girolamo Seripando (1525) alle canzoni per i d'Avalos (*Genethliacum carmen*, Sulzbach 1531), dal poemetto *In reditum illustrissimi Ferrandi Sanseverini* (Sulzbach 1532) al *Carmen nuptiale* (Sulzbach 1533) composto per le nozze di Fabrizio Maramaldo e Porzia Cantelmo –, lodi sperticate per il conterraneo Querno. Orbene, se nel 1525 il Filocalo nel carme rivolto al prelato e grande umanista Gerolamo Seripando invitava l'agostiniano ad accogliere benevolmente, impressi a stampa da Antonio de Frizis da Corinaldo, gli *Opuscula* in tema *de resurrectione mortuorum* di Egidio Romano («Accipe / nam proprio decet hic te iure libellus Doctrine immensę corporis exigui»), all'indomani della invasione del Lautrec, nei versi di plauso al poema del Querno sosteneva decisamente la posizione di chi era riuscito vincente.

Di quel reciproco supporto faceva frutto il Sulzbach con la messa ai torchi in successione di ben tre opere che legavano strettissimamente il Filocalo alla famiglia d'Avalos.

13. *Il contributo propulsivo del cenacolo isclano*

A tal proposito, va rammentata la straordinaria funzione culturale e politica svolta dalla principessa di Francavilla, Costanza d'Avalos de Aquino, e dalla marchesa di Pescara, Vittoria Colonna. L'abbondante letteratura *in diem* crescente sulle due figure che più emblematicamente incarnarono il Rinascimento meridionale al femminile, ci esime in questa sede dall'insistere ancora una volta sulla sintesi tra le loro peculiari doti di 'governo' e di 'mecenatismo' palesate, soprattutto, dalla non comune forza attrattiva esercitata dal cenacolo tenuto sul castello aragonese d'Ischia sopravvivendo «alla dispersione del mondo cortigiano e di quello accademico gravitanti intorno ai sovrani aragonesi, tanto da proporsi come centro di aggregazione di letterati e uomini di cultura e come polo di produzione letteraria» (De Vivo, 1966).

Delle «letras» e del «valor guerrero» di Costanza, Veronica Copello ricorda, in particolare, che lo storico Pietro Martire d'Anghiera, scrivendo il 30 gennaio 1508 da Burgos al condottiero milanese Gian Giacomo Trivulzio, constatava che «los amigos que en Nápoles la conoscieron, la ensalazan por sus

Fig. 24. Ischia, Torre del Guevara (affresco, autore ignoto.

letras, hermosura y elegancia, como asimismo la levantan hasta los astros por su valor guerrero»: meriti di fedeltà compensati puntualmente dallo Chalon con la concessione alla d'Avalos di un castello appena confiscato ai feudatari filoangioini (ACA, *Reg.* 3941, cc. 151*v*-154*v*).

Circa la marchesa di Pescara, Anderson Magalhães ha acutamente rilevato che mise in atto «una ben calcolata politica dell'immagine, coerente al ruolo pubblico di una donna aristocratica capace di sfruttare le potenzialità del mecenatismo». In tal senso, l'impegno di Vittoria Colonna più che ad una lettura meramente 'accademica' andrebbe vista in chiave politico-culturale e, a rafforzare la sua tesi, evoca le altissime parole di Paolo Giovio che presenta la marchesa come «magnifica mecenate»:

Arce eiectus in Aenariam veni ad Victoriam Columnam, fœminam cum forma et pudicitia illustrem, tum omni virili laude longe dignissimam. Sciebam enim illam tanta esse animi magnitudine atque virtute, ut nihil præstantius duceret quam naufragio et sævis adversæ tempestatis eiectos fluctibus excipere, nec eos ulla fortunæ iniuria mergi, pati, ac demum conservatos benigne et liberaliter recreare, et eos quidem, ante alios, qui aliquam ab optimis litterarum studiis commendationem ac laudem meruissent.

P. Giovio, *Dialogus de viris et fœminis*, I, p. 4

Cacciato dalla fortezza, venni ad Ischia presso Vittoria Colonna, donna di eccelsa e pudica bellezza, e ad un contempo, come e più di un uomo, degna di ogni sorta di lode. Sapevo che in lei vi era tanto, e tanto virtuosa, grandezza d'animo da farle preferire, ad ogni altro nobile atto, quello di accogliere i naufraghi sbalzati a riva dai furiosi flutti delle avverse tempeste della vita, di non permettere che subissero violenza dalla fortuna, di salvarli benevolmente e con generosità restituirli alla vita e che tra di essi, più di tutti gli altri, le erano cari quanti nell'attività letteraria avessero guadagnato una onorevole reputazione

Un porto sicuro per i naufraghi, ma anche un luogo protetto da cui ripartire appena calmata la tempesta.

Non v'è dubbio, comunque, che la consistenza pur parziale della biblioteca custodita nel castello d'Ischia almeno fino al 1541 – anno delle morte della marchesa di Pescara – ci consente di conoscere gli interessi letterarî preminenti in un circuito aristocratico di altissimo prestigio. Si configura a ben vedere, come evidenziato dal Giovio, una fitta rete di rapporti di solidarietà di per sé accreditante. Lo segnalava, del resto, lo stesso Filocalo nella dedica a Costanza d'Avalos del *Carmen genethliacum* composto per la nascita del figlio di Alfonso del Vasto e Maria d'Aragona. e dato ai torchi del Sulzbach,

Dall' inventario redatto dal curatore testamentario Giovanni Tommaso Reale di Napoli ad istanza dell'erede Alfonso d'Avalos de Aquino (BNN, *ms.* XIV.G.16) veniamo a conoscenza che in una cassa della defunta sul castello tra gli altri il razionale repertava

> *Due libretti in cartone del Filocalo diretti alla sig.ra Marchesa del Vasto e detti cartoni sono coperti di raso negro.*

I 'libretti' del Filocalo messi in stampa da Sulzbach – «diretti» alla Marchesa – erano due e nella biblioteca isclana dei d'Avalos facevano bella figura accanto a opere di Giovanni Pontano, Giuniano Maio, Lorenzo Valla, Aulo Giano Parrasio: il nostro *alemannus* che aveva messo ai torchi il poema del Querno, dopo l'incoronazione di Carlo a Bologna, legato al Filocalo fin dal 1529, aveva ormai fatto ingresso nelle 'stanze alte' dell'aristocrazia colta napoletana.

Del resto, il secondo 'libretto' del poeta pugliese, la Canzone del Philocalo recitata in Napoli al Illustrissimo S. Don Alfonso Avalo marchese del Guasto, Capitano Generale de la Infanteria Cesarea, opera di cui il Manzi dichiara di non conoscere esemplari, ma da noi reperito presso la Biblioteca 'Pietro Siciliani' di Galatina (SR NV 015/2), propone una splendida dedica indirizzata a in cui son tessute le lodi più appassionate per la marchesa di Pescara

> Eccoti la Canzone, S. Giovann'Antonio, qual io scrissi del mio grande Avalo, con più animo, che forza, et la dedicai a quella unica Donna de nostri tempi, Vittoria Colonna, che non solo di stile leggiadro, et bello, et di nobile ingegno, ciascun'altra vince, ma come vedete, ogni di a se stessa fa guerra, et se medesma avanza, ne io harei havuto ardir di farla imprimere, temendo di tanto mio S. dar fuori cose, che non siano perfette, et per lo giudicio ancor di quella, a cui l'inviava, che solo sa giudicare, et scrivere.

Le lodi per Vittoria Colonna, che in data «In Roma al primo di Giugno MDXXX» sono indirizzate a Giovan Antonio Muscettola, presidente della Re-

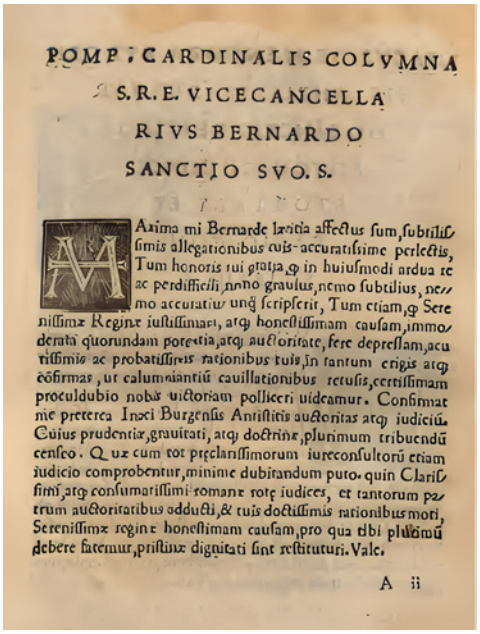
gia Camera della Sommaria, sono accompagnate dal preannunzio del Filocalo dell'imminente inoltro al magistrato di «Cento Epigrammi, ch'io ho del detto S. scritto, presto li vedrete, et se ne fara quanto a voi S. et al Giovio sara grato». L'evocazione di figure di così alto prestigio come il potente magistrato e feudatario in ascesa – l'*iter* del Muscettola acutamente appare a Maria Antonietta Visceglia significativo di quell'«incontro tra nobiltà cittadina e aristocrazia feudale» su cui più volte si è soffermato Giuseppe Galasso – e Paolo Giovio, il prestigioso storico comasco, già partecipe del cenacolo isclano e il 24 febbraio 1530 presente all'incoronazione imperiale a Bologna per mano di Clemente VII, danno la misura del circuito in cui si muove il poeta pugliese, e con lui il Sulzbach. E quest'ultimo, il 6 maggio 1532, metteva ai torchi la *Vita Petri Gravinae* redatta da Paolo Giovio in appendice ai *Poematum Libri* del poeta siciliano pubblicati pochi anni dopo la morte dell'autore per volontà di Scipione Capece e del destinatario, Giovan Francesco de Capua conte di Palena. L'innesto assume in breve l'aspetto di un vero e proprio decollo.

Neppure è da trascurare che la citata *Canzone del Philocalo* rechi nell'*excudebat* una significativa indicazione: «In Napoli in la Giudeca per Iohanne Sultzbach et Antonio de Iovino compagni Nel MDXXXI». Allo stato non v'è risposta ancora alla domanda che pur appare naturale sia legittimo proporre a chi vorrà indagare. Quel che appare sin qui certo è l'efficacia nel tempo dell''innesto', fondato sulle capacità professionali e parimenti sul conforto assicurato da un circuito di selezionate conoscenze: dopo breve spazio dall 'edizione del carme del Querno, per Sulzbach la porta è spalancata per una messe ricca e abbondante.

14. *La mannaia del potere*

Nel decennio successivo all'esordio sullo scenario napoletano, almeno fino al 1539, la tipografia di Giovanni Sultzbach si mostra particolarmente attiva non solo per una discreta numerosità dei titoli – nella preziosa rassegna del Manzi superano la sessantina e, pur con qualche incremento ed aggiornamento, offrono campo d'indagine ai competenti studiosi di quell'ambito –, ma anche per il prestigio degli autori delle opere date ai torchi o dei committenti.

Già nel 1529, l'anno d'avvio, l'officina dell'*alemannus* ripropone di Pietro D'Afeltro la *Lectio Prima in Duodecim Libris Methaphisicae*, pubblicata nel 1526 presso lo stampatore Evangelista da Pavia. Nell'opera, che si collocava entro il dibattito aristotelico del primo Cinquecento, emergono i toni polemici contro

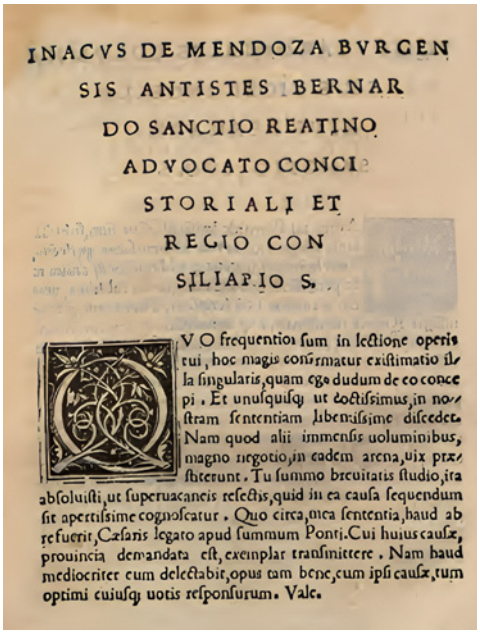


POMP. CARDINALIS COLVMNA
S.R.E. VICECANCELLA
RIVS BERNARDO
SANCTIO SVO. S.

Anima mi Bernarde lætitia affectus sum, subtilis-
simis allegationibus tuis accuratissime perlectis,
Tum honoris tui gratia, & in huiusmodi ardua re
ac perdifficili, nemo grauius, nemo subtilius, ne-
mo accuratius unq; scripserit, Tum etiam, & Sere
nissimæ Reginæ iustissimam, atq; honestissimam causam, immo
denig quorundam poretia, atq; auctoritate, fere depressam, acu
tissimis ac probatissimis rationibus tuis, in tantum erigis atq;
cõfirmas, ut calumniantiũ cauillationibus retusis, certissimam
proculdubio nobis victoriam polliceri videamur. Confirmat
me preterea Inici Burgensis Antistitis auctoritas atq; iudiciũ.
Cuius prudentiæ, grauitati, atq; doctrinæ, plurimum tribuendũ
censeo. Quæ cum tot præclarissimorum iureconsultorũ etiam
iudicio comprobentur, minime dubitandum puto. quin Clarif-
simi, atq; consumatissimi romanæ rotæ iudices, et tantorum pa-
trum auctoritatibus adducti, & tuis doctissimis rationibus moti,
Serenissimæ reginæ honestissimam causam, pro qua tibi plurimũ
debere fatemur, pristinæ dignitati sint restituturi. Vale.

A ii

Fig. 25. B. de Sanctis, *Elegans Consilium*, c. 2*r*.



INACVS DE MENDOZA BVRGEN
SIS ANTISTES BERNAR
DO SANCTIO REATINO
ADVOCATO CONCI
STORIALI ET
REGIO CON
SILIARIO S.

VO frequentior fum in lectione operis
tui, hoc magis confirmatur exiſtimatio il-
la ſingularis, quam ego dudum de eo concepi. Et unuſquiſq; ut doctiſſimus, in noſ-
tram ſententiam libentiſſime diſcedet.
Nam quod alii immenſis uoluminibus,
magno negotio, in eadem arena, uix præ-
ſtiterunt. Tu ſummo breuitatis ſtudio, ita
abſoluiſti, ut ſuperuacaneis reſectis, quid in ea cauſa ſequendum
ſit apertiſſime cognoſcatur. Quo circa, mea ſententia, haud ab
re fuerit, Cæſaris legato apud ſummum Ponti. Cui huius cauſæ,
prouincia demandata eſt, exemplar tranſmittere. Nam haud
mediocriter cum delectabit, opus tam bene, cum ipſi cauſæ, tum
optimi cuiuſq; uotis reſponſurum. Vale.

Fig. 26. B. de Sanctis, *Elegans Consilium*, c. 2*v*.

le 'vane scienze' (negromanzia, geomantica) e di pari passo l'esaltazione della metafisica, 'rectrix' e regina delle altre scienze. Per il Sulzbach si trattava di una sorta di *passepartout* di accesso al circuito dei letterati della capitale.

Fu, però, il 1530 l'anno del vero 'lancio' di Sulzbach nell'editoria che a Napoli contava davvero. Infatti, per il cardinale Pompeo Colonna, divenuto intanto viceré, dava ai torchi l'*Elegans Consilium pro Illustrissima Regina Angliae* del reatino Bernardo de Sanctis (o Sancio), in cui l'autore enuncia il tema e le questioni relative al matrimonio di Caterina, figlia del re Ferdinando di Spagna, con Enrico d'Inghilterra citando a sostegno delle ragioni ispaniche le conclusioni dei più famosi avvocati del tempo. Ora, in riscontro alla rituale dedica encomiastica dell'autore al Colonna, questi replica con un elogio esorbitante ma rende palese che quel giudizio è stato confortato dal parere del suo consulente giuridico, di cui gode piena fiducia, Inigo Mendoza di Burgos. E il pieno plauso di questi viene naturalmente pubblicato, facendovi anzi bella figura l'indicazione di aver voluto l'edizione a stampa del *consilium* sì da averne inteso «exemplar trasmittere». Quale miglior biglietto da visita per il de Sanctis e, indirettamente, per l'*alemannus* che trovava l'occasione per dar prova di affidabilità e piena consonanza col potere?

Nello stesso anno Sulzbach metteva in stampa *Sonetti e Canzoni* di Iacopo Sannazzaro: un'edizione limpida ed ariosa del massimo poeta ed umanista napoletano solo da qualche mese scomparso, antesignana delle numerose riedizioni che seguirono a Roma e a Venezia. Palesando anche una significativa sensibilità estetica, per la stampa dei componimenti lirici del Sannazzaro i caratteri divengono più raffinati (R 164) e la composizione della pagina ne beneficia non poco: persino l'*excudebat* naturalmente, in sintonia con il testo poetico del Sannazzaro, non può essere che in elegante lingua italiana.

Con questa opera, roborata dal «privilegio del Reverendissimo et Illustris. Segnore Cardinale Colonna che per X anni in questo Regno tal opera non si possa stampare, ne stampata portarsi da altre parti sotto la pena che in esso si contiene», il nostro *alemannus* poteva, non senza menar vanto – in considerazione della destinataria dei componimenti poetici, donna Cassandra Marchese –, potersi firmare «Maistro Ioanne Sultzbach Alemano». Aveva trovato a Napoli una ben precisa identità sociale di tutto rispetto.

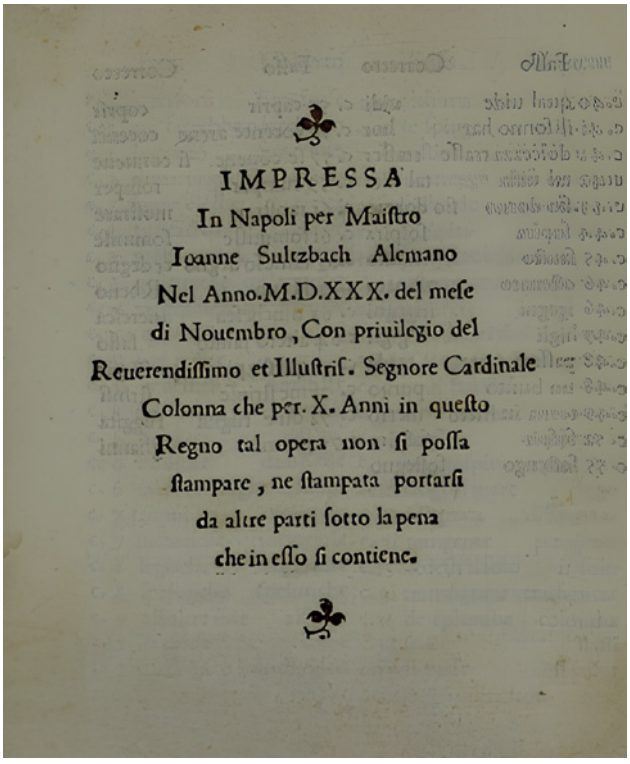

IMPRESSA
In Napoli per Maiſtro
Ioanne Sultzbach Alemano
Nel Anno.M.D.XXX. del meſe
di Nouembro, Con priuilegio del
Reuerendiſſimo et Illuſtriſ. Segnore Cardinale
Colonna che per. X. Anni in queſto
Regno tal opera non ſi poſſa
ſtampare, ne ſtampata portarſi
da altre parti ſotto la pena
che in eſſo ſi contiene.

Fig. 27. Iacopo Sannazzaro, Sonetti et Canzoni, c.nn. 6*v*.

15. *Opzioni culturali in vista di un'ascesa sociale e civile*

Dal 1530 si apriva un nuovo capitolo della esperienza di Giovanni Sulzabach, che va come sempre rapportata al contesto di riferimento. Nella lente storica del periodo ben ne colgono i tratti portanti le competenti valutazioni espresse da Tobia Toscano:

> Da una lettura complessiva dei dati sulla produzione libraria napoletana nella prima metà del Cinquecento emerge in tutta evidenza una generale tendenza recessiva non solo rispetto ad altri centri italiani nel medesimo periodo, ma anche rispetto ai livelli quantitativi raggiunti nella capitale del regno aragonese nel corso dei precedenti tre decenni di produzione incunabulistica.

Il rigoroso giudizio fondato sul dato inoppugnabile della complessiva produzione editoriale nella Napoli aragonese (363 titoli) costituisce per lo studioso la conferma che la fine della dinastia aragonese abbia scaricato riflessi negativi anche in questo particolare comparto produttivo «la cui prosperità, in assenza di una moderna organizzazione imprenditoriale, è indissolubilmente legata alla munificenza e alle protezioni di una committenza, che, superate le remore iniziali, aveva potuto contare sull'entusiastico appoggio della cultura umanistica».

La tesi di Toscano, che ribadisce quanto un ventennio addietro aveva delineato Marco Santoro, sottolinea il sussistere di una circolarità, una vera e propria cinghia di trasmissione, tra committenza e stampa, con un'evidente interazione messa in crisi dall'indebolimento nel primo Cinquecento dell'afflato umanistico. Netta e inequivoca è la conclusione che lo Studioso trae dalla sua lettura:

> il ristagno produttivo nel comparto tipografico, al di là e oltre gli sconvolgimenti dinastici, può esser letto come conseguenza di una organizzazione del lavoro ancora di tipo artigianale, laddove in altri centri della penisola si erano ormai consolidati modelli di produzione impostati su più moderni criteri di divisione del lavoro.

Il competente, ma reciso, giudizio di Toscano può essere alquanto integrato dalla considerazione della situazione complessiva di dialettica sociale e politica relativa all'arco temporale in cui maturò «lo scarto incolmabile sia con la fioritura tipografica napoletana del periodo aragonese che con il contemporaneo sviluppo di altre città d'Italia». Ai fini dell'inquadramento del nostro *alemannus* è quanto basta per cogliere appieno lo stato del tronco su cui venne a realizzarsi l'innesto.

Dal 1531 per un quinquennio l'officina di Sulzbach, entro il contesto indicato, presenta un'indubbia scesa nel proporsi come 'tipografo' dei lettera-

ti napoletani, poeti ed accademici. Fruttuoso si rivela il sodalizio, molto più di un rapporto di mera prestazione d'opera, con Giovanni Filocalo, maestro d'umanità nello *Studium*, che lo aveva introdotto nel circuito dei d'Avalos e dell'Accademia. Di qui, già nel '31 la stampa di *Varia Poemata et Satyrae ad Pompeium Columnam cardinalem* di Giano Anisio e di *A. Iani Parrhasii cosentini in Q. Horatii Flacci artem poeticam commentaris luculentissima, cura et studio Bernardini Martirani in lucem asserta*.

Da subito Sulzbach non trascura, avvedutamente, un ambito molto avvertito nella particolare congiuntura, qual è l'astronomia', dando ai torchi i *De ortu et occasu Signorum Libri II* di Francesco Sirigatti: nel 1531, infatti, era nuovamente apparsa in cielo la cometa, detta poi di Halley, che avrebbe sollecitato gli studi fondamentali di Girolamo Fracastoro e di Piero Apiano. Soprattutto, però, non trascura di 'strizzar l'occhio' ai vertici di governo: dopo il *Consilium* del De Sanctis, vien fuori con la prima della *Quaestio de matrimonio Serenissimae Reginae Angliae numquam incudine subtilissimi Doctoris Ioannis Scoti antehac versata* di Pietro Paolo Caporella, ove fin dal frontespizio si dà esplicitamente conto dell'intento 'divulgativo' dell'opera

> Quot dubias agitent sinuosa volumina leges
> Connubij, explicitas hic liber unus habet.

L'inciso stringato nell'enunciato, quasi pubblicitario, ma sostanzialmente accattivante, rivela, a ben vedere, una formidabile prospettiva innovativa: alla molteplicità sconfinata delle *opiniones doctorum*, che s'impegna di riassumere – «… quæ sparsim ab excellentissimis viris, & eruditissimis Doctoribus dicta, quantum nostris licuit viribus, in unum collegimus ad tollendam ommnem huius controversiæ ambiguitatem» –, il Caporella contrappone la *simplicitas* di una risposta univoca, per di più 'esplicita', chiara, fondata sulla intransigibilità del 'diritto naturale' in tema matrimoniale, neppure a seguito dell'intervento del pontefice

> Voluntas seu consensus non est tota causa matrimonii, sed tam introducens, sed institutio divina est causa introducens & conservans, ideo non sequitur, quod cessante actu voluntatis cesset matrimonium, cum sit permanens, alioqui quisque pro libito suo posset dimittere uxorem, quod non videtur rationabiliter dictum 'sic patet solo'.

Avendo ben presente che la disciplina in materia è ancora quella pretridentina, è significativo che il fondamento della sua conclusione il Caporella la collochi nella *ratio* e non nelle *auctoritates*. Soprattutto, poi, che dalla stessa tragga la 'chiara' conseguenza «quod Papa in nullo casu potest solvere matrimonium» basandosi proprio sulla *ratio* secondo cui nel caso dell'ammesso scioglimento per ingresso di un coniuge in un ordine religioso

> Ista dissolutio non sit ab homine, nec per ingressum, nec per votum, aut iuramentum snnexum, sed a solo Deo, sed ad huc instatur, cum talis indissolubilitas sit de lege naturę, videtur, quod nec Christus possit dispensare.

All'ombra delle armi tutelari di Geronimo Tuttavilla, principe di Sarno, il francescano rettore di San Lorenzo, pur senza riuscire del tutto a distaccarsi dal metodo tipico delle *quaestiones*, manifestava il bisogno di sintesi ed, anzitutto, la messa in discussione del diritto derivante *ex statuto Ecclesiae* nei confronti di quello immutabile fondato sulla *lex naturae*. Sono impronte, sintomi di un'ancora vivace dibattito scientifico nella Napoli del primo Cinquecento, cui dà e riceve impulso con le sue capacità e competenze l'*alemannus* Sulzbach.

Di quanto detto dà piena conferma lo stesso tipografo dando in stampa l'opuscolo di Alonso Henriquez *De matrimonio Reginae Angliae Liber unus legato con la sua Defensionem pro Erasmo Roterdamo contra varias Theologorum Parrhisiensium annotationes Liber unus, ubi docetur Erasmi doctrinam cum Martini Lutheri haeresibus nihil commune habere*. Con questa opera, in effetti, Sulzbach saggiava il 'salto' di qualità: entrare nel mercato librario europeo tramite lo scrittore spagnolo che si ergeva ad arbitro dell'interazione tra Erasmo e Lutero. Un terreno palesemente irto di spine e, d'altra parte, va rammentato che proprio tra il 1531 e il 1532 sono presenti a Napoli gli erasmiani allontanati dalla Spagna, tra cui l'ultraortodosso Alfonso de Virves accompagnato dall'Ernriquez, abbate di Valladolid, che aveva presieduto la Giunta istituita il 27 giugno 1527 «para la censura de las obras de Erasmo» e conclusa col riconoscimento della conformità.

Dell'importanza dell'opuscolo di Enriquez, divenuto molto raro per essere stato – naturalmente – messo all'*Indice* del 1559, abbiamo prova da una preziosa lettera inviata da Napoli il 1° marzo 1532 da Johann Albrecht Widmannstetter (accademicamente Lucretius Oesiander) ad Erasmo. Nell'epistola del grande filologo tedesco, che, ben conoscendo la specifica situazione della penisola italiana, segnala quanto il tema vi abbia rilevanza («cuius rei præcipuum est argumentum quod etiam difficillimis temporibus in Siciliam navigare constituit ut eam regni partem quae ad suos pertinet adversus bellorum quae ex Byzantio nuntiantur terrores erigat et confirmet»), di contro alle 'male lingue' («obtractorum voce») si sollecita *ex corde* dall'amico un benevolo atteggiamento verso l'Enriquez fondato sulle effettive 'qualità' dell'autore. Erasmista convinto – con le efficaci espressioni di Marcel Bataillon «Erasmo, agrega Don Alonso Enriquez, ha respondido victoriosamente a las imputationes de Lee y de Zúñiga, y siempre se someterá a la creencía ortodoxa» – il Widmann-

stetter circa i meriti dello spagnolo non ritiene in nessun modo plausibile un'alterazione così marcata della realtà

> Finxit enim eum natura ad omnes virtutes adeo excelsum ut sine doctrina videatur summus esse potuisset: quibus accessit ingens eruditio, studium admirabile, usus rerum tantum quantum alii optare vix fuerint ausi.

Annidandosi, però, il pericolo secondo il potere consolidato proprio nel tentativo di andare 'oltre' il consueto, è da rilevare che al più autorevole letterato del momento vien posto a giudizio non solo il singolo autore, la singola opera, e neppure chi si è fatto carico di propagar libri, ma una complessiva linea culturale: quella che, in fondo, l'*alemannus* Sulzbach aveva imboccato e che sin lì dava segno di riuscirgli positiva. L'urgenza delle opzioni di campo e di metodo diveniva stringente, ma almeno fino a tutti gli anni '30 offriva possibilità di esser tenuta sotto controllo da chi ambiva ad avere una distinta collocazione sociale e culturale. La produzione dell'officina Sulzbach, non meno di quella del sodale, quindi concorrente Mattia Cancer, ne avrebbe recato tracce significative ed inoppugnabili.

Accanto ad una privilegiata attenzione per le opere poetiche – tra i titoli figurano ripetutamente raccolte di letterati ed accademici tra cui primeggiano Scipione Capece, Pietro Gravina, Giano Anisio, Aulo Giano Parrasio, Nicolò Franco, Giacomo Beldando, Nicola Salerno, Nicola Gambino, Benedetto Di Falco, Giovanni Lombardello –, rituale, anche perché redditizio, Sulzbach volge lo sguardo all'ambito istituzionale e giuridico. Qui si incontrano in particolare le opere di Giovanni Galluccio (*Utile Instruttioni et Documenti per Qualsevoglia Persona ha da eliger officiali circa il Regimento de Populi*, 1534), di Antonio Capece (*Aurea et subtilis repetitio super c. de prohibita feudi alienatione*, 1539), di Giovanni Antonio Pepe (*De omni vero officio libri septem*, 1534), di Simone Porzio (*De celibatu*, 1537), Girolamo Durante (*Il rationale delli divini officii tradotto in volgare per C.A. Carmignano,* 1539: dal testo del 1280 del Doctor speculator). Una specifica attenzione merita il trattatello *Magistratuum Regni Neap. Qualiter cum Antiquis Romanorum Conveniant Compendiolum* di Scipione Capece, ove, con criterio comparativo che ritroviamo in alcuni esponenti del *mos gallicus*, nel 1540 il giurista definisce l'intero quadro ministeriale napoletano: il tema era, e lo fu in effetti, estremamente pericoloso perché facendo ricorso all'analogia rivelava il concreto potere e le connessioni che si realizzavano tra le magistrature.

Parimenti tra le opere stampate da Sulzbach di grande interesse si presenta lo spazio riservato alla grammatica e alla filologia. Nel primo ambito sono sicu-

ramente da annoverare *La Grammatica volgar dell'Atheneo* di Marco Antonio Carlino (1533), *La Grammatica volgare trovata nelle opere di Dante, di Francesco petrarca di Giovan boccaccio di Cin da pistoia di Guitton da rezzo* di Gaetano Libero Tizzone (1539), il *De origine Hebraicarum graecarum et latinarum literarum deque numeris omnibus* di Benedetto Di Falco (1541). Soprattutto si segnala il *Vocabulario di cinque mila Vocabuli Toschi non men oscuri che utili e necessarii* raccolti da Fabrizio Luna nel 1536 ché può ritenersi il primo vocabolario della lingua italiana. Qui, fra l'altro, il *colofon* ci offre una preziosa indicazione della sede della officina tipografica: «Stampato in Napoli per Giovanni Sultzbach Alemano apresso alla Gran Corte dela Vicaria adi 27 di ottobre 1536».

Per il settore della filologia la tipografia di Sulzbach cura nel 1534 le *Epistolae Familiares Electae* dell'umanista Josse Bade e la silloge *In diversos authores collectanea Ab ipso revisa & aucta* di Lucio Giovanni Scoppa e nel 1535, ancora una volta in sodalizio con Mattia Cancer, del retore Tiberio Claudio Donato dà alla luce *Donati in libris duodecim Aeneidos quae antea desiderabatur absoluta interpretatio.*

Non manca, ovviamente, l'ambito della medicina che con i progressi nello studio dell'anatomia compie progressi straordinari. Si segnalano in merito i

Fig. 28. S. Capece, *De vate maximo* (1535).

Fig. 29. F. Luna, *Vocabulario di cinquemila Vocabuli Toschi.*

contributi di Paolo Tucca (*Practica Neapolitana de febribus*, 1532), di Giambattista Alemagna (*Tractatus de febribus*, 1539) e, soprattutto, l'opuscolo di medicina-legale di Giovanni Antonio Bozzavotra – di lì a breve condannato a morte per il tumulto del 1547 – che nel 1544, in polemica con Donato Antonio Altomare, in *De Vene Sectione in utero gerenti, adversus negantes huiusmodi auxilium pro curatione ab abortu*, sosteneva il salasso quale utile preservativo dell'aborto. A questo *Opus Perutile Praticis* del Bozzavotra replicò immediatamente l'Altomare con il suo opuscolo *Adversus eos qui falsò venae sectione utero gerentibus pro præservatione abortus tueri conati sunt* stampato con Cancer e rivolto con dichiarate finalità didattiche «Ad Juvenes Amicos rei medicæ verè studiosos». Non poteva, naturalmente, mancare la controreplica del Bozzavotra, la *Apologia de Sectione Vene in Gravida Muliere, Pro Cautione Abortus. Ut Illa Subinde Maledicendi Occcasio Malevolis Nulla Reliqua Esse Possit*, data ai torchi questa volta dallo stesso Cancer. Il nostro *alemannus* veniva a trovarsi in una congiuntura peraltro molto delicata dell'editoria napoletana al centro di un dibattito scientifico che l'anno successivo sarebbe stato ripreso a Roma *apud Valerium Doricum et Ludovicum fratres Briscianos* a cura di Giovanni Francesco Brancaleone, archiatra pontificio e di lì a breve 'principe' della nascente Accademia dei Sereni. Per dirla in breve, l'ambito di presenza del nostro *alemannus* s'era ampliato ma toccava sfere quanto mai pericolose.

Alla sua officina non erano certo mancate le opere di carattere prettamente scientifico, ché anzi sono tra le più interessanti. Nel 1539 dai suoi torchi vien fuori *Dell'incendio di Pozzuolo* di Marco Antonio Falconi, recante una

Fig. 30. M.A. Falconi, *Dell'incendio di Pozzuolo*, c. 21*r*.

splendida incisione dell'evento, la nascita di Monte Nuovo, che dovette colpire moltissimo i contemporanei, come indirettamente segnala lastessa annotazione a c. 22*v*: «SI VENNE PER MARCO ANTONIO PASSARO ALLI FERRI VECCHI». Le librerie iniziano ad avere una sorta di esclusiva.

L'opuscolo del Falconi vien legato insieme al *Ragionamento del Terremoto, del Nuovo Monte, del aprimento di terra in Pozuolo, nel anno 1538, e, dela significatione d'essi* dell'insigne medico e astronomo Pietro Giacomo da Toledo, che, ancora per i tipi Sulzbach, nel 1544 pubblica il conciso *De puteolani Æris natura* facendone dedica al viceré Toledo. Certo lo spavento e l'impressione dovettero essere massimi se Simone Porzio, l'allievo di Nifo, ne realizza una puntuale relazione a don Pedro, che con il titolo indicativo *De Conflagratione Agri Puteolani* viene sempre da Sulzbach data alle stampe facendola seguire dalla versione in lingua volgare con titolo *Trattato del fuoco apparso in li luochi de puzolo.*

La breve *Opera Darithmetica et Geometria con l'usitata prattica Napolitana Nominata il Lapizzaya Nuovamente stampata* del pronotaro apostolico di Monopoli, di origine albanese, Giorgio Lapizzaia, per merito del nostro *alemannus* vedeva la prima delle numerosissime edizioni che nel Regno ebbe fino al 1784 (presso i fratelli Terres) a testimonianza del successo riscontrato.

Fig. 31. G. Lapizzaia, *Opera Darathmetica et Geometria* (1542).

16. *Dall'ascesa al declino: 'hagenovensis', 'citatino', 'Giovanne Sultzbach'*

Dai rapidissimi cenni di un'attività complessa portata innanzi da un operatore non regnicolo, in carenza ancora di una effettiva *ratio* imprenditoriale, e con tutti i limiti di un contesto ancora sospeso tra antico e moderno, gli ambiti appena indicati, oltre naturalmente quello di matrice religiosa e teologica, evidentemente molto presente, ma in questa occasione deliberatamente non

toccato, costituiscono i principali sentieri della cultura napoletana del periodo in cui l'*alemannus* proveniente da Hagenau si sente pienamente integrato. Ne acquista consapevolezza il 26 novembre 1535 allorché con il 'compagno' Mattia Cancer, anche lui venuto da lontano, con il già citato *Glorioso Triumfo et Bellissimo Apparato* per l'ingresso di Carlo V a Napoli si inorgoglisce nell'illusione di poter tornare indietro nel tempo: crede di esser riuscito con la sua arte ad aver contribuito a restaurare la 'mitica' età aragonese. Inequivoca la legenda: «Dala non più mesta Parthenope nel vintesimo sesto giorno di Novembre negli anni dela liberta umana». Nel clima di fermento suscitato dall'augusta presenza a Napoli di quel '*luminare maius*' che faceva scomparire dal cielo tutte le stelle sino ad ipotizzare un allontanamento del Toledo, Sulzbach pubblica anche il carme poetico *Il Triompho di Carlo Quinto. A Cavalieri et alle donne napoletane* di Giambattista Pino, il notaio, poeta e aromatario, che ricordiamo in prima linea nel 1547 contro il tentativo d'istituire anche a Napoli l'Inquisizione tanto da esser inviato dalla Città come ambasciatore dall'imperatore insieme a Giulio Cesare Caracciolo. Intanto, però, Sulzbach intende evidenziare la sua diretta partecipazione all'evento e trova acutamente modo di farlo intendere nel *colofon* con l'*escamotage* della *excusatio* 'al candido lettore' per gli *errata* del testo.

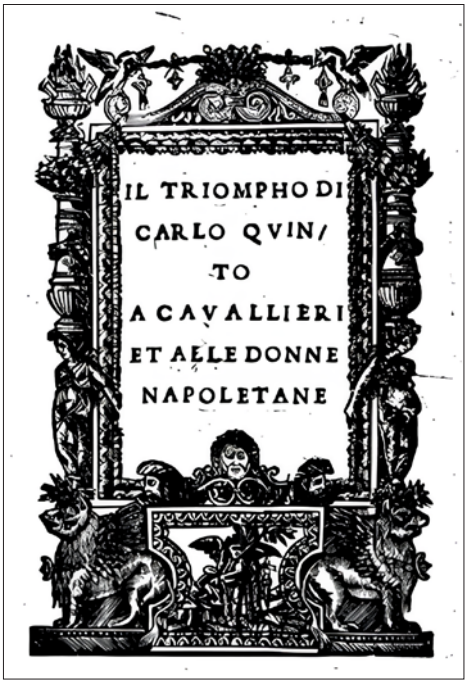


Fig. 32. G.B. Pino, *Il Triompho di Carlo V.*

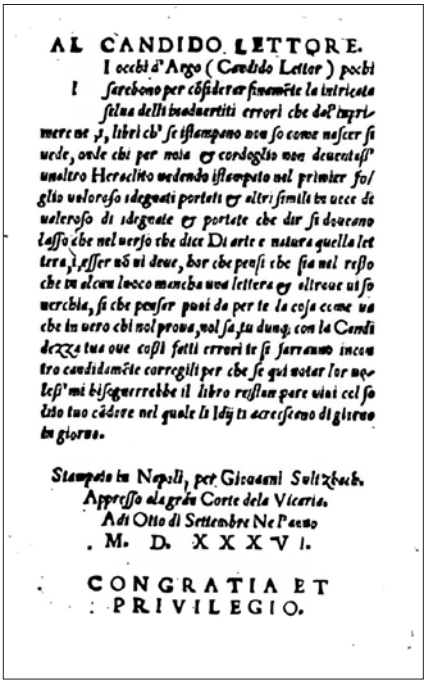


Fig. 33. G.B. Pino, *Il Triompho di Carlo V, colofon.*

Contestualmente dà ai torchi, ed è la prima volta – la seconda sarebbe intervenuta sempre a sua cura nel 1543 –, i *Privilegia Fidelissimae Civitatis Neapolis*, redatti da Paolo Palmerio, *Neapolitanae urbis epistolarum magister*, presentati nel solenne Parlamento generale del Regno riunito in San Lorenzo Maggiore e placitati, con la firma dell'imperatore e dei ministri, il 22 marzo 1536.

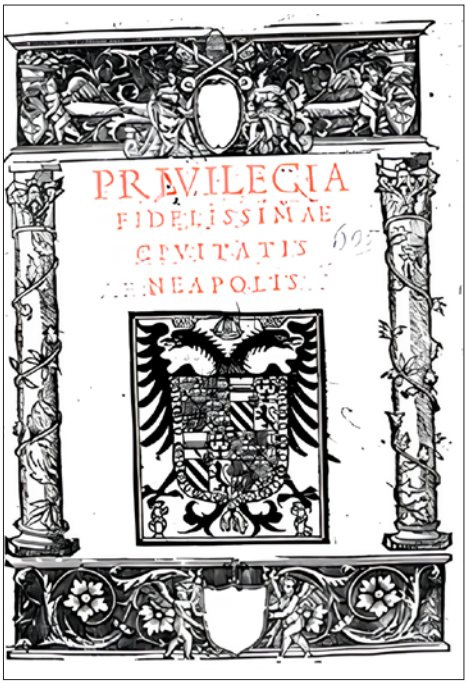


Fig. 34. *Privilegia* […] *Neapolis* (1536).

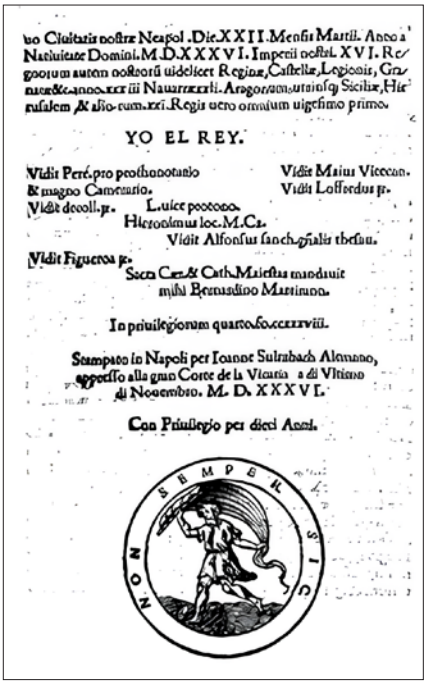


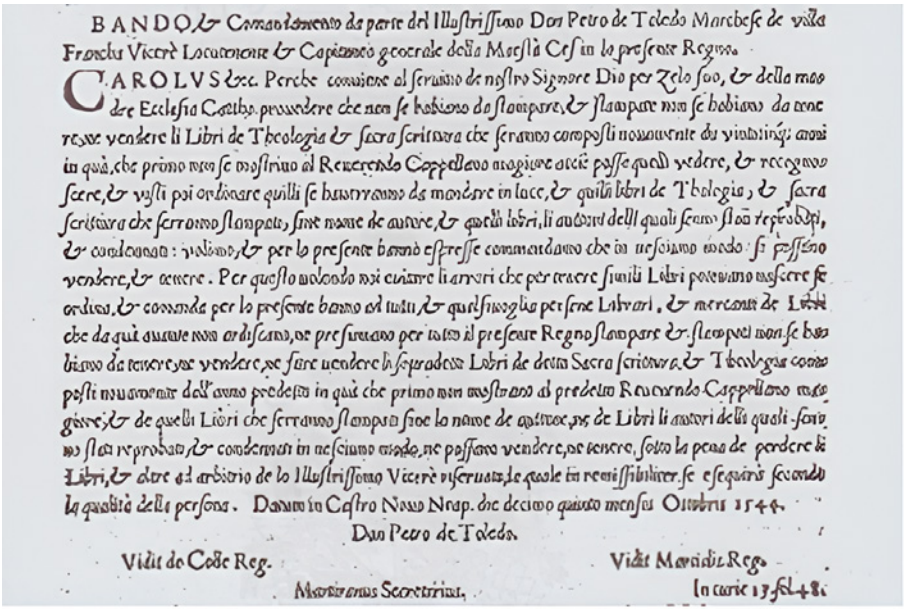
Fig. 35. *Privilegia* […] *Neapolis*, *colofon*.

Era nell'animo di questo intraprendente tipografo che si era sempre identificato come *alemannus*, talora *germanus*, avere della sua 'naturale' cittadinanza il pieno riconoscimento, senza trascurare ovviamente i benefici che da quello *status* derivavano, giurisdizionali e fiscali. Giovanni Sulzbch ormai operava concretamente con la Città e per la Città: «per ordinatione de li Spectabili & magnifici S. Eletti de essa fidelissima cita». Del resto, sarebbe stato giuridicamente sufficiente anche una sola occasione di riconoscimento per poter vantare di averne conseguito il 'possesso'.

Difficilmente capita, però, che si riescano a tener sempre a freno gli impulsi 'naturali', ché anzi spesso riemergono con prepotenza. Di fatto, dopo una rapida crisi, la tipografia Sulzbach dopo il '45 chiude di colpo i battenti Il contesto precipita rapidamente e il ripiegamento è immediato. Con la conferma

del Toledo a Napoli si avviò un processo di revisione complessiva delle linee di governo. Aurelio Musi ha parlato di una 'via napoletana' di ingresso nella modernità. Di fatto, nel Regno si realizzano due piani della politica: uno esterno, verso la corona, che non può ammettere incrinature di alcun tipo avendo la monarchia la necessità di gestire un vasto orizzonte senza rischi interni, ed uno locale dove il logoramento dialettico delle varie componenti sociali costituisce terreno proficuo per sollecitare aspettative di 'tollerabili' concessioni che si scaricano sempre sulle fasce più deboli della società.

Un primo, grave, turbamento si era avuto già nel 1540 con l'espulsione degli ebrei motivata dalla necessità di conservare l'unità della fede. Poi la venuta di Juan de Valdes a Napoli, la predicazione di Ochino, la diffusione di idee pericolose per il regime spagnolo in quelle che don Pedro chiamò 'conventicole', crearono motivi di preoccupazione per il governo e il viceré prese misure intese a prevenire qualsivoglia conato di rivolta. Il 26 febbraio 1543 destituisce e mette al bando Scipione Capece, accusato di anabattismo. Il 15 ottobre 1544 emana la famosa prammatica *Perche convene*, con la quale si imbavagliava la stampa: la censura preventiva, ancorché formalmente prevista solo per «li libri de theologia et Sacra scriptura che seranno composti novamente da vinticinque anni in cquà», diveniva il nuovo regime editoriale e soffocava ogni anelito di libertà del pensiero.


BANDO & Comandamento da parte del Illustrissimo Don Petro de Toledo Marchese de villa Francha Vicerè Locutenente & Capitaneo generale della Maestà Ces in lo presente Regno.

CAROLVS &c. Perche conuiene al seruitio de nostro Signore Dio per Zelo suo, & della madre Ecclesia Catholica prouedere che non se habiano da stampare, & stampate non se habiano da tenere, ne vendere li Libri de Theologia & sacra scrittura che seranno composti nouamente da vinticinque anni in quà, che primo non se mostrino al Reuerendo Cappellano magiore acciò possa quelli vedere, & recognoscere, & visti poi ordinare quilli se hauerranno da mandare in luce, & quilli libri de Theologia, & sacra scrittura che serranno stampati, sine nome de autore, & quelli libri, li autori delli quali seranno stati reprobati, & condennati: volimo, & per lo presente hanno espresse commandamo che in nesciuno modo si possano vendere, & tenere. Per questo volendo noi euitare li errori che per tenere simili Libri potevano nascere se ordina, & comanda per lo presente hanno ad tutti, & qualsivoglia persone Librari, & mercanti de Libri che da quà auante non ardiscano, ne presumano per tutto il presente Regno stampare & stampati non se habiano da tenere, ne vendere, ne fare vendere li sopradetti Libri de detta Sacra scrittura & Theologia composti nouamente dell'anno predetto in quà che primo non mostrano al predetto Reuerendo Cappellano magiore, & de quelli Libri che serranno stampati sine la nome de autore, ne de Libri li autori delli quali seranno stati reprobati, & condennati in nesciuno modo, ne possano vendere, ne tenere, sotto la pena de perdere li Libri, & oltre ad arbitrio de lo Illustrissimo Vicerè riseruato, le quale in remissibiliter se esequirà secondo la qualità della persona. Datum in Castro Nouo Neap. die decimo quinto mensis Ottobris 1544.

Don Petro de Toledo.

Vidit de Colle Reg. Vidit Marcidis Reg.

Martirarius Secretarius. In curie 13 fol. 48.

Fig. 36. *Pragmaticae* […], Neapoli, M. Cancer, 1566.

Senza volerci ulteriormente soffermare su questo nodo cruciale della modernità – ribadito e rafforzato con la prammatica *Essendo pervenuto* del viceré Pietro Giron in data 20 marzo 1586 –, non possiamo disconoscere che il bando fu letale per la tipografia di Sulzbach non meno che per quella di Cancer. Gli autori arrestati, o in fuga, le Accademie chiuse, i libri bruciati pubblicamente: i tipografi si videro di colpo privati delle fonti essenziali per vivere.

D'altro canto, l'8 aprile 1546 la IV Sessione del Concilio di Trento, con i decreti *de canonicis scripturis* e *de editione et usu sacrorum librorum*, disponeva per l'edizione e l'uso dei libri sacri la necessità assoluta della licenza ecclesiastica. I due poteri, ancorché in formale dissidio, si fiancheggiavano.

Per Sulzbach, quindi, s'impose, così come per molti, l'allontanamento rapido da Napoli e la scelta, com'è noto, piuttosto che a Salerno, sotto l'ombrello protettivo del cardinal Seripando, cadde su Capua. Molteplici – tra committenze e protezioni – le ragioni di una scelta così delicata e sofferta per chi era costretto a compierla precipitosamente e richiedono spazi adeguati per poter essere debitamente illustrate. Basti qui tener conto che, grazie a quanto si dice nella *Cancellaria* del Manna, già il 19 marzo 1546 un *Notamento* capuano registrava: «Per lo Consiglio fu data potestà alli sig. Eletti di assalariare uno Stampatore ad anno con provisione de ducati 30; li quali se li dovessero pagare quando la stampa operava in Capua». Con la mediazione del 'mastro d'acti' Giovanni Battista Damiani la proposta andava a buon fine e, trasferiti – è da immaginare con quale apprensione – i torchi a Capua, il Sulzbach riprendeva, in un contesto assolutamente diverso da quello partenopeo, la sua attività. Il Manzi si sofferma su questo ultimo segmento dell'esperienza del tipografo, quando piuttosto che d'innesto v'è da rifletter su un promettente albero che improvvisamente avvizzisce.

Non v'è dubbio, però, che se a lui può esser attribuita la specifica attività editoriale, il colpo di grazia arrivò con la stampa del *Ragionamento sovra del Asino* del già mentovato Giovanni Battista Pino. La satira feroce con la quale il notaio già autore de *Il triompho di*

Fig. 37. G.B. Pino, *Ragionamento sovra del Asino.*

Carlo V, in sintonia con Nicolò Franco, irrequieto autore dell'*Hisabella* dedicato alla principessa di Molfetta, moglie di Ferrante Gonzaga, viceré di Sicilia, anonimamente aggrediva il Toledo non poteva lasciar àdito a scampo.

Il *colofon* di '*Ser Cinciglione*' nel '*Paradiso degli Asini*' costituiva per Giovanni Sulzbach presagio e sugello:

Non mi si rinovi lo imbasto
Ne altrove rinovato si venda qui,
o nele Selve piacevoli
del gran Pan.
Me ne protesto con quel mio
OH AH
Ch'ogn'un intende benissimo.
Per che n'ho privilegio per dieci Anni.

Puntualmente annota il Manna che il 9 maggio 1548, essendo venute meno le condizioni, il Consiglio della città di Capua deliberava «che si desse licentia alli stampatori e che non li corresse più la provisione». La voce dell'*alemannus* in coerenza col mutar dei tempi taceva definitivamente, non la memoria di chi, con intraprendenza e coraggio, aveva creduto che il vento, come uno zefiro, potesse sempre esser virtuoso, pur consapevole di andar come agnello tra i lupi.

Fig. 38. Marca Sulzbach 1536.

Fig. 38. Marca Sulzbach 1547.

Bibliografia

Alberico, G. (2024) *Il segreto di Vittoria*, Milano: Piemme.

Allen, P. S. (1938) *Opus Epistolarum des Erasmi Roterodami*, T. IX, Oxonii: Clarendon.

Altamura, A. (1941) *L'umanesimo nel Mezzogiorno d'Italia. Storia, bibliogr. E testi inediti*, Firenze: Bibliopolis.

Amabile, L. (1892) *Il Santo Officio della Inquisizione in Napoli. Narrazione con molti documenti inediti*, Città di Castello: Lapi.

Apiano, P. (1532) *Ein kurtzer bericht der Observation und urtels des jünst erschinnen Cometen,* Ingolstadt 1532.

Arcangeli L. e Peyronel S. (2008) *Donne di potere nel Rinascimento*, Roma: Viella.

Ascarelli, F. (1933) *La tipografia cinquecentina italiana*, Firenze: Sansoni.

Asor Rosa, A. (1997) *Filocalo, Giovanni Tommaso*, in *DBI*, vol. 47.

Bainton R. H. (2012), *Vita e morte di Michele Serveto*, intr. A. Prosperi, Roma: Fazi.

Bataillon, M. (1937) *Érasme et l'Espagne, recherches sur l'histoire spirituelle di XVIe siècle*, Paris: Droz.

Bentley, J (1995) *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, tr. C. Campagnolo, Napoli: Guida.

Benzing, J. (1973) *Bibliographie hagueneauvienne: bibliographie des ouvrages imprimés à Haguenau (Bas-Rhin) au XVIe siècle*, Baden-Baden: Koemer.

Benzing, J. (1981) *Bibliographie strasbourgeoise: bibliographie des ouvrages imprimés à Strasbourg (Bas-Rhin) au XVIe siècle*, Baden-Baden: Koemer.

Bonaventura da Bagnoregio (1882) *Commentaria in «Quatuor libros sententiarum» Magistri Petri Lombardi (Proemium)*in *Opera omnia*, T. I, Quaracchi: ex typographia Collegii s. Bonaventurae.

Bresciano, G. (1905) *Neapolitana. Contributi alla storia della tipografia in Napoli nel secolo XVI*, Halle: R. Hapt.

Bresciano, G. (1911) *Documenti per servire alla storia della tipografia napoletana nel secolo XVI*, in «Zentralblatt für Bibliothekwesen», XXVIII.

Bresciano, G. (1919) *Le insegne dei tipografi napoletani del secoli XV e XVI*, Napoli: Lubrano.

Bresciano, G. (1936) *Neapolitana II. Nuovi contributi alla storia della tipografia napoletana nel sec. XVI*, Firenze: Olschki.

Burg, A. M. (1956) *Catalogue des livres des XV et XVI siècles imprimés à Hagenau de la Bibliothèque municipale de Haguenau*, in «Etudes Haguenovinienses», N. S., n. 2.

Calitti, F. (2007) *Marchese, Cassandra*, in *DBI*, vol. 69.

Calvino, J. (1536) *Christianæ Religionis Institutio*, Basileæ, per Thomam Platterum & Balthasarem Lasium.

Cannavale, E. (1895) *Lo Studio di Napoli nel Rinascimento*, Torino: Clausen.

Cantimori D. (1939), *Eretici italiani del Cinquecento*, Firenze: Sansoni.

Cantimori, D. (1967) *Le idee religiose del Cinquecento. La storiografia*, in: *Storia della Letteratura Italiana*, vol, V, *Il Seicento*, Milano: Garzanti.

Castagna, R. (2007) *Un cenacolo del Rinascimento sul Castello d'Ischia*, Ischia: Imagaenaria.

Castaldo, A. (1769) *Dell'Istoria libri quattro ne' quali si descrivono gli avvenimenti succeduti nel Regno di Napoli*, VI, Napoli: Gravier.

Catalogus a primordis artis usque bodonianam perfectionem (1929) cur. Luigi Lubrano Libraio, *Libri rari stampati dal XV al XVIII secolo*, Napoli: Lubrano.
Cernigliaro, A. (1983) *Sovranità e feudo nel Regno di Napoli. 1505-1557*, Napoli: Jovene
Cernigliaro, A. (2013) *Capece, Scipione*, in *Dizionario Biografico dei Giuristi Italiani*, Bologna: il Mulino.
Chioccarelli, B. (1780) *De illustribus scriptoribus qui in Civitate et Regno Neapolis ab orbe condito ad annum usque* MDCXXXXVI *floruerunt*, Neapoli: Ursini.
Church, F. C. (1935) *I riformatori italiani*, vol. I, Firenze: La nuova Italia.
Cione, E. (1963) *J. De Valdés, la sua vita e il suo pensiero religioso*, Napoli: F. Fiorentino.
Colapietra, R. (1989) *Costanza d'Avalos e il mito d'Ischia*, in *Napoli nobilissima* 28, 1989.
Copello, V. () «Locum gerit et tenet authoritate»: *il volto politico di Vittoria Colonna fra lettere e documenti inediti*
Copello, V. () *Costanza d'Avalos (1460-1541): «letras» e «valor guerrero» alla corte di Ischia*
Cortese N. (1924) *Storia dell'Università di Napoli – L'età spagnola*, Napoli: Ricciardi.
Cortese, N. (1929-1931) *Feudi e feudatori napoletano della prima metà del Cinquecento*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», nn. 54, 55, 56.
Cummings, A. M. (2009), *Leo's Jesteis*, in «Revue Belge de Musicologie», vol. 63, pp. 31-65.
D'Afflitto E. (1782) *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli*, Napoli: Stamp. Simoniana.
Damiani, G. B. (1978) *Premessa* a *Successo de lo combattimento delli tredeci italiani, e' tredeci franciosi, fatto in Puglia, con la disfida, cartelli, e la virile essortatione, che fece lo Capitaneo Fieramosca à gli compagni, e la gloriosa vittoria ottenuta dagli Italiani. Nel anno 1503* (ed. an. Capua: Amm. Comunale).
De Blasiis, G. (1908) *Racconti di storia napoletana*, Napoli: F. Perrella.
De Frede C. (1957) *Studenti e uomini di legge a Napoli nel Rinascimento*, Napoli: L'Arte Tipografica.
De Frede C. (1960) *I lettori di umanità nello Studio di Napoli durante il Rinascimento*, Napoli: L'Arte Tipographica.
De Lisio, P.A. (1976) *Gli anni della svolta. Tradizione umanistica e viceregno nel primo '500 napoletano*, Salerno: Soc. Ed. Salernitana.
De Vito, R. (2001) *Vittoria Colonna e gli umanisti napoletani*, in *Napoli viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec XVI-XVII)*, cur. M. Bosse e A. Stoll, Napoli: Vivarium.
De Vivo, R. (1996) *La biblioteca di Costanza d'Avalos*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», 38-2, Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo.
Derschka, H. R. (2002) *húbsch gemolt – scritto male? Kleine Apologie der Lauber-Handschriften*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 131, s. 66-78.
Di Maio, I. (2005) *Vittoria Colonna, il Castello d' Ischia e la cultura delle corti*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, Catalogo della mostra, Firenze: Mandragola.
Duarenus, F. (1550) *De plagiariis et scriptorum alienorum compilatoribus*, in *Opera quae ad hunc diem edita sunt*, Parisiis.
Eisenstein, E. (1971) *L'avénement de l'imprimerie et la la Réforme*, in: «Annales E.S.C.», 26.
Febvre, L. - Marin, M.J. (1977) *La nascita del libro*, Roma-Bari: Laterza.
Fechter, W. (1938), *Der Kundenkreis des Diebold Lauber*, in «Zentralblatt für Bibliothekwesen», 55 (1938), s. 121-146.
Felici, L. (2016) *La riforma protestante nell'Europa del Cinquecento*, Roma: Carocci.

Feraud, J. J. M. (1850) *Biographie des hommes remarquables ded Basses-Alpes ou Dictionnaire historique de tous les personnages de ce délartement qui se sont signalés par leur sénia, leurs talents, leurs actes de bienfaicance, depuis les tempas le plus reculés jusqu'à nos jours*, Digne: Repos.

Fernandez J. B. (1970), *M. Serveto: su vida y su obra*, Madrid: Espasa-Calpe.

Fernández Maartín, L. (1994) *Los últimos abades de Valladolid. Aclarando una duda*, in *Investigaciones históricas*, n. 14, Dialnet.

Flake, O. (1929) *Ulrich von Hutten*, S. Fischer Verlag.

Fracastoro, G. (1538) *Hieronymi Fracastorii Homocentricorum sive de Stellis*, in *Homocentrica, eiusdem de causis criticorum dierum per ea quae in nobis sunt*,Venetiis: apud heredes Lucae Antonii Juntae.

Frati, C. (1933) *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX. Raccolto e pubblicato da Albano Sorbelli*, Firenze: Olschki.

Fumagalli, G. (1905) *Lexicon typographicum Italiae. Dictionnaire géographique d'Italie pout sevir à l'histoire de l'imprimerie dans ce pays*, Florence: Olschki.

Galasso, G. (1965) *Mezzogiorno medievale e moderno*, Torino: Einaudi.

Gandi, Ch. () *Il controllo della stampa a venezia. Padroni dei libri e dell'informazione*, Venezia: Univ. Ca' Foscari.

Gasparrini, P. (1962) *Le rarissime cinquecentine capuane e in particolare quella concernente la disfida di Barletta*, in «Bibliofilia», Fs. II, a. 64, Ferenze: Olschki.

Gerner, P. (1911), *Serveto: Reforma contra Renacimiento, Calvinismo contra Humanismo*, Barcelona: Maucci.

Giovio, P. (2011) *Dialogus de viris et fœminis aetate nostra florentibus*, cur. F. Minonzio, Savigliano: Aragno.

Girardi, E. (1885) *Camillo Querno*, Trani: Vecchi, in «La Rassegna pugliese di Scienze lettere ed arti», 2, nn.2-4.

Giustiniani, L. (1787-88) *Memorie istoriche degli scrittori legali del Regno di Napoli,* Napoli: Stamp. Simoniana.

Giustiniani, L. (1793) *La Biblioteca storica e topografica del Regno di Napoli, I-II,* Napoli: Orsini.

Giustiniani, L. (1817-25) *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli: Pasca.

Gothein, E. (1915) *Il Rinascimento nell'Italia meridionale. Traduzione note e indici a cura di Tommaso Serpico*, Firenze: Sansoni.

Graesse, J.G.T. (1922) *Trésor de livres rares et précieux ou nouveau dictionnaire bibliographique*, Berlin: Altmann.

Gravina, P. (1532) *Petri Gravinae Neapolitani Poematum Libri ad Illustre Ioannem Franciscum de Capua Palenensium Comitem*, Neapoli: Sulzbach.

Guerra Medici, M. T. (2005) *Donne di governo nell'Europa moderna*, Roma: Viella.

Guicciardini, F. (1971), *Storia d'Italia*, cur. S. Seidel Menchi, Torino: Einaudi.

Hain, L. (1831) *Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD.*, Lutetiae Parisiorum: J. G. GottaeStuttgartiae et J. Renouard.

Hanauer, Au. (1904) *Les Imprimeurs de Haguenau,* Strasbourg.

Haym, N. F. (1771-73) *Biblioteca italiana o sia notizia de' libri rari italiani divisa in quattro parti cioè istoria, poesia, prose, arti e scienze,* Milano: Galeazzi.

Hernándo Sanchez, C. J. (2001) *El glorioso triunfo de Carlos V en Nápoles y el humanismo de corte entre Italia y España*, in *Carlo V. Napoli e il Mediterraneo*, cur. G. Galasso e A. Musi, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXIX.

Hillar M. – Allen C. S. (2002), *Michael Servetus, Intellectual Giant, Humanist, and Martyr*, Lanham, MD: University Press of America.

Index auctorum, et librorum, qui ab officio Sanctae Rom. Et Universalis Inquisitionis caveri omnibus et singulis in universa et christiana republica mandantur, sub censura contra legentes, vel tenentes libros prohibitos in Bulla, quae lecta est in coena Domini expressis, et sub aliis poenis in Decreto eiusdem Sacri Officij contentis (1559), Romae: ap. Bladum.

Izzo, U. (2010) *Alle origini del copyright e del diritto d'autore. Tecnologia, interessi e cambiamento giuridico*, Roma: Carocci.

Kaulen, Fr. (1868) *Geschichte des Vulgata*, Mainz: Franz Kirchbeim.

La Padula S. (1997), *Il Castello Aragonese d'Ischia*, Ischia: Imagaenaria.

La peste di Napoli del 1526 (1910), cur. L. Sirleo, Napoli: Giannini.

Lagler, W. (2017) "ex officina Aushelmia". *Johannes Reuchlin und sein Buckdrucher Thomas Anshel*, in J. Robert et al., "*Ein Vater neuer Zeit" Reuchlin, die Juden und die Reformation*, Universitätsstad Tübingen, vol. 104, s. 44-55.

Leone De Castris, P. (1998) *I d'Avalos: clima culturale e committenza artistica alla corte di Ischia*, in «La Rassegna di Ischia», XIX, 1.

Lionard, F. (1693) *Raccolta de' Trattati di pace co' Re di Francia ed altri Principi*, Amsterdam, T. II

Lo Parco F. (1898), *Un accademico pontaniano nel sec. XVI precursore dell'Ariosto e del Parini. Contributo alla storia dell'umanesimo e della coltura italiana nel Cinquecento*, Ariano: Stab. Appulo-Irpino.

Lopez, P. (1974) *Inquisizione Stampa e Censura nel Regno di Napoli tra '500 e '600*, Napoli: arte Tipografica.

Lubrano, L. (1919) *Contributo alla bibliografia storica Napoletana. Libri ed opuscoli su Napoli e l'antico reame delle Due Sicilie*, Napoli: Lubrano.

Luisa F. (2006) *I D'Avalos*, Napoli: Liguori.

Luise, F. (2012) *L'Archivio privato dei d'Avalos*, Napoli: ClioPress.

Luisi, G. (1988) *Giorgio Lapazzaja, matematico monopolitano del Cinquecento*, in *Monopoli nell'età del Rinascimento*, III, Monopoli.

Lumsden, A. (1946) *A spanish Viceroy of Nap0les in the sixteenth cerntury*, in: «Bulletin of Spanish Studies», XXIII.

Mafrici, M. (2012) *Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al viceregno austriaco (1442-1734)*, Napoli: Fridericiana Ed.

Magalhães, A. (2018) *Vittoria Colonna, donna di governo e mecenate al Castello Aragonese d'Ischia* in «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V.

Maittaire, M. (1722-1725) *Annales Typographici. T. II. Ab anno MD ad annum MDXXXVI continuati. Tomisecundi pars prior; T. III ab anno MDXXXVI ad annum MDLVII continuati*, Hagae-Comitum: ap. Fratres Vaillant et N. Prevost.

Manna, G. A. (1588) *Prima parte della Cancelleria di tutti i privilegi, capitoli, lettere regie, et altre scritture della città di Capua dall'anno 1109 insino al 1570 ridotte per ordine d'alfabeto*, Napoli: apud Oratium Salvianum.

Manzi, P. (1970) *Annali di Giovanni Sultzbach (Napoli, 1529-1544 – Capua, 1547)*, Firenze: Olschki.

Manzi, P. (1971) *La tipografia napoletana del '500*, *Annali di S. Mayr – G. A. De Caneto – A. de Frizis – G. Pasquet de Sallo (1503-1535)*, Firenze: Olschki.
Manzi, P. (1972) *La tipografia napoletana del '500. Annali di Mattia Cancer ed eredi (1529-1595)*, Firenze: Olschki.
Marrone M. (2019) *Storia dei d'Avalos*, Chieti: Solfanelli.
Martinez Lainez F. (2003), *Miguel Servet: historia de un fugitivo,* Madrid: Ed. Temas de hoy.
Maylender, M. (1926-29) *Storia delle Accademie d'Italia*, III, Bologna: Cappelli.
Mazzella, S. (1586) *Descrittione del Regno di Napoli*, Napoli: G. B. Cappelli.
Mazzucchelli, G. M. (s.a.) *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei Letterati italiani*, Brescia: Rossini.
Memoires et documents publiés par la societé d'histoire et d'archéologie de Genéve (1915), Genéve: Jullien.
Merkle, S. (1901) *Concilii Tridentini diariorum pars prima*, I, Friburgi Brisgoviae: Herder
Miccio, S. (1846) *Vita di Don Pietro di Toledo,* in *Arch. Stor. Ital.*, T.IX, I.
Minieri Riccio, C. (1881) *Biografie degli accademici alfonsini detti poi pontaniani dal 1442 al 1543*, Napoli.
Monti, G. M. (1925) *Dal Duecento al Settecento. Studi storico-giuridici. Legislazione ecclesiastica e civile sulla stampa nella Napoli spagnola,* Napoli: ITEA.
Moreri, L. (1725) *Le grand Dictionnaire Historique ou le Mélange curieux de l'Histoire sacrée et profane*, Paris: Mariette
Musi, A. (2011) *Napoli spagnola: la costruzione storiografica*, Salerno: Provincia di Salerno.
Napoli Signorelli, P. (1784-86) *Vicende della coltura nelle Due Sicilie o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli dalle Colonie straniere insino a noi*, Napoli: Flauto.
Norton, F. I. (1958) *Italian Printers 1501-1520 an annotaded List with an introduction by F. I. N. under – librarian, University Library College*, London: Bowes and Bowes.
Novi Chavarria, E. (2008) *Reti di potere e spazi di corte femminili nella Napoli del Cinquecento*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, cur. L. Arcangeli e S. Peyronel, Roma: Viella.
Nuovo, A. – Coppens, Ch. (2005) *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Génève: Droz.
Orcutt, W. D. (1928) *The Book in Italy During thr Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Harper & Brothers
Origlia, G. G. (1754) *Istoria dello Studio di Napoli*, Napoli: Di Simone.
Ossinger, J. F.. (1776) *Bibliotheca Augustiniana*, Ingolstadii et Augustae Vindelicorum: Io. Fr. Xav. Craetzii Vidua.
Panzer, G. W. (1793-1803) *Annales Typographici ab anno MDI ad annum MDXXXVI continuati post Maittairii aliorumque doctissimorum virorum curas in ordinem redacti, emendati et aucti*, Norimbergae: Zeh.
Paolo Giovio (2011) *Dialogus de viris et fœminis ætate nostra florentibus*, cur. F. Minonzio, Torino: Aragno editore.
Papagna, E. (2008) *Tra vita reale e modello teorico: le due Costanza d'Avalos nella Napoli aragonese*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, cur. L. Arcangeli e S. Peyronel, Roma: Viella.
Parrino, D. A. (1770) *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti nella città*, Napoli: Parrino.

Passero, G. (1785) *Historie*, in *Giuliano Passero cittadino napoletano o sia prima pubblicazione in istampa delle Storie in forma di Giornali*, Napoli: Orsino.
Pastena, C. (2013) *Ars artificialiter scribendi. Il libro antico a stampa*, Palermo: CRICD.
Pastor, L. barone von (1931) *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo,* V (1534-1549), Roma: Desclée & C.
Pawlak, W. (2020) *U początków wezesnonowożytnei refleksji dotyczącej własności intelektualnej François Duaren: "De plagiariis et scriptorum alienorum compilatoribus […] epistola (1550)*, in «Pamiętnik Literacki», 2020, 2.
Pietri, F. de (1634) *Dell'historia Napoletana*, Napoli: G. D. Montanaro.
Pignata, M. (2017) *François Le Douaren et le Tractatus de Plagiariis* in «Revue d'histoire des Facultés de droit et de la culture juridique», n. 37.
Pontano, G. G. (1505) *Parthenopei libri duo. De amore coniugali tres. De tumulis duo. Elegia de obitu filii*, Neapoli: Mayr.
Pontieri, E. (1957) *Nei tempi grigi della storia d'Italia*, Napoli: Morano.
Potthast, A. (1862) *Bibliotheca historica medii aevi,* Berlin: Kaster e C.
Pragmaticae Aedicta, ac Regiae Ordinationes Regni Siciliae citra Farum: et Reformationes Tribunalium in Unum congestę per Clarissimum U.I.D. Dominum Prosperum Caravitam Patricium Ebolitanum (1566), Neapoli: M. Cancer.
Pragmaticae Edicta, Regiaeque Sanctiones Neapolitani Regni (1590), Neapoli: apud Horatium Salvianum.
Querno, C. (2004) *La guerra di Napoli*, ed. crit. intr. trad. com. D. D'Alessandro, Napoli: Loffredo
Racconti di storia napoletana (1908), in ASPN, XXXIII.
Ranieri, C. (1985) *Vittoria Colonna, dediche, libri e manoscritti*, in «Critica Letteraria», XLVII.
Ranieri, C. (2010) *Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano*, in *La donna nel Rinascimento meridionale*, cur. M. Santoro, Pisa.
Renouard, P. (1901) *Documents sur les imprisseurs, libraires, cartiers, graveurs, fondeurs de lettres, relieurs, doreurs de livres, faiseurs de fermoirs, enlumineurs, parcheminiers et papetiers ayant exercé a Paris de 1450 à 1600*, Paris: Champion.
Reusch, H. (1883) *Der Index der verbotenen Bücher*, Bonn: Verlag Max Cohen & Sohn.
Rhodes, D. E. (1954) *The Early Bibliography of Southern Italy*, Firenze: Olschki.
Ritter, F. (1922) *La police de l'imprimerie et de la librarie a Strasbourg depuis les origines jusqu'à la révolution française*, in «Revue des bibliotheques», a. 32.
Ritter, F. (1932) *Repertoire bibliographique des livres du XVIsiècle qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg*, Strasbourg: Heitz.
Ritter, F. (1938) *Catalogue des incunables alsaciens de la Bibliothèque nationale de Strasbourg*, Strasbourg
Ritter, F. (1955) *Histoire de l'imprimerie alsacienne aux XV et XVI siècles*, Strasbourg: Le Roux.
Ritter, Fr. (1934) *Gesamtkatalog der elsässichen Drucke des XVI. Jahrhunderts der Universitäts-und Landesbibliothek Strassburg*, Strasbourg: Heitz.
Robert, U. (1902) *Philibert de Chalon, prince d'Orange, vice-roi de Naples*, Paris: Plon.
Rosso, G. (1635) *Historia delle cose di Napoli sotto l'imperio di Carlo V, scritta per modo di giornali*, Napoli (poi T. VIII della Raccolta Gravier, Napoli 1770)

Rosso, G., in Collenuccio-Roseo-Costo, 1771, *Compendio dell'istoria del regno di Napoli*, Napoli: Gravier.
Ruotolo, R. A. (2017) *Il catalogo muliebre nella Napoli del XVI secolo: un contributo di Benedetto Croce*, in *Quaderns de Filologia: Estudis Leteraris*
Sander, M. (1942-43) *Le livre à figure italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milan: Hoepli.
Santoro, L. (1858) *Dei successi del sacco di Roma e guerra del Regno di Napoli sotto Lautrec*, Napoli: Volpicella
Santoro, M. (1984) *La stampa a Napoli nel Quattrocento*, Napoli
Santoro, M. (2006) *Uso e abuso delle dediche. A proposit del «Della dedicazione de' libri» di Giovanni Fratta*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
Santoro, M. (2008) *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano: Ed. Bibliografica.
Sanuto, M. , *Diarii*, XLVII.
Savelli, R. (2011) *Censori e giuristi. Storie di libri, di idee e di costumi (secoli XVI-XVII)*, Milano: Giuffrè.
Scheble, H. (2001), Filippo Melantone, tr. L. Scomaienchi, Torino: Claudiana.
Schiavello, G. (1859) *Scipione Capece, umanista del sec. XVI*, Napoli: Pesole.
Short-Title Catalogue of Books printed in Italy and of Italian Books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Museum (1958), London: Trustes of the Br, Museum.
Sisto, M. R. (2023) *Il Rinascimento del Cenacolo di costanza d'Avalos, principessa di Francavilla*, Napoli: Loffredo.
Sitzmann, É. () *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace: depuis le temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, vol. I.
Steiff, K. (1892) *Johannes Setzer, der geleherte Buchdrucker von Hagenau*, in *Zentralblatt für Bibliothekwesen*, bd. 10, 1893, s. 20-22.
Summonte, G. A. (1675) *Dell'historia della Città e Regno di Napoli*, Napoli: Bulifon.
Tafuri, G. B. (1744-54) *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli: Mosca
Thérault, S. (1968) *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelein d'Ischia*, Paris: Didier.
Toppi, N. (1678) *Biblioteca Napoletana, et Apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli e del Regno*, Napoli: Bulifon.
Toscano, T. (1992) *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Napoli: E.Di.SU.
Toscano, T. (2008) *Mayr, Sigismund*, in *DBI*, LXXII.
Toscano, T. (2013) Quomodo sedet sola Civitas plena populo facta est quasi vidua: *Carlo V nell'editoria napoletana del primo Cinquecento tra elezione all'Impero e rivolta del 1547*, in *Lingua spagnola e cultura ispanicaa Napoli fra Rinascimento e Barocco*, dir. E. Sánchez García, Napoli: Pironti.
Toscano, T. R. (2000) *Letterat, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli: Loffredo.
Toscano, T. R. (2018) *L'occasione fa il libro. La tipografia napoletana di primo Cinquecento tra elezione all'Impero di Carlo V e riivolta del 1547*, in *Tra manoscritti e stampati. Sannazzaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli: P. Loffredo.

Tra legislatori ed interpreti nella Napoli d'antico regime (1991), cur. S. Bagnulo - A. Cerniglia-ro – M.R. Fortezza – M.G. Zinno, Napoli: Ist. It. Studi Filosofici.
Valdés, J. de (1543) *Trattato utilissimo del Beneficio di Jesu Christo crocifisso verso i christia-no*, Venetiis, Bernardinus de Bindonis.
Valla, L. (1520) *Laurentii Vallensis patritii romani Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae Libri tres*, Romae: Silber alias Franck.
Vario, D. A. (1772) *Pragmaticae Edicta Decreta Interdicta Regiæque Sanctiones Regni Neapo-litani*, Neapoli: A. Cervone.
Vianello, N. (1970) *La citazione di opere a stampa e manoscritti*, Firenze: Olschki.
Visceglia, M. A. (1980) *Formazione e dissoluzione di un patrimonio aristocretico: la famiglia Muscettola tra XVI e XIX secolo*, in «Histoire economique de l'Italie moderne», 92, 1980, 2.
Visceglia, M. A. (1988) *Il bisogno di eternità: i comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli: Guida.
Volpicella, S. (1878) *Relazione delle stamperie e stampatori e proibizioni dei libri per causa di giuriscdizione*, in: «Archivio Storico per le Provincie Napoletane», III.
Voulliéme, E. (1922) *Die deutschen Drucker des fünfzehnten Jarthunderts*, Berlin: Druck und Verlag der Reichsdruckerei.
Zampese, C. (2008) *Pubblicare un'edizione d'Autore. Il caso di Bernardino Rota*, Milano.
Zappella, G. (1984) *Tipografia campana del Cinquecento: centri e stampatori. Dizionario storico-bibliografico*, Napoli: Accademia Pontaniana.
Zappella, G. (1986) *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, I-II, Mila-no: Editrice Bibliografica.
Ziletti, G. B. (1566) *Index librorum iuris pontificii et civilis et ad utrumque omnium interpre-tum, qui, praxes, singularia, decisiones, repetitiones, tractatus scripserunt*, Venetiis: ap. B. Ziletum et fratres.

Alcune considerazioni weberiane sulla nozione di "progresso" (1913/1917)

Edoardo Massimilla
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Some Weberian Observations on the Notion of "Progress" (1913/1917)
Abstract: The study analyses in particular the concept of progress developed by Max Weber in *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*. Based on Weber's explanations, which range from history to the sociology of art and economics, it becomes clear why Weber considers the use of the term "progress" to be inappropriate, as it leads to many possible misunderstandings in the lexicon of the empirical sciences of culture. On the other hand, however, Weber concedes the concept of progress – understood as "technical" progress – has a strictly limited but indisputable area of empirical application.

Il saggio di Max Weber *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, pubblicato nel 1917 sul VII volume di «Logos»[1], costituisce la rielaborazione e l'ampiamento di un testo originariamente scritto nel 1913 in vista di una discussione sul ruolo dei giudizi di valore nell'ambito delle scienze, e segnatamente delle "scienze dell'uomo", che venne organizzata all'interno del *Verein für Sozialpolitik* e che effettivamente si svolse nel gennaio del 1914[2]. Sviluppando anticipatamente e in maniera analitica molte delle tematiche attorno alle quali ruota, con straordinaria efficacia comunicativa, la celebre conferenza *Wissenschaft als Beruf* (che Weber tenne a Monaco nel novembre del 1917), il saggio si incentra – per dirla con una formula che a me sembra efficace – sulle radici valutative della avalutatività delle scienze della cultura in quanto scienze empiriche, la cui condizione d'esisten-

[1] Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften* (1917), in: *Max Weber Gesamtausgabe* [d'ora in poi: *MWG*], I/12: *Verstehende Soziologie und Werturteilsfreiheit. Schriften und Reden 1908-1917*, herausgegeben von Johannes Weiß in Zusammenarbeit mit Sabine Frommer, Mohr, Tübingen 2018, pp. 445-512; trad. it. *Il senso della "avalutatività" nelle scienze sociologiche ed economiche*, in Idem, *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*, a cura di Pietro Rossi, Edizioni di Comunità, Torino 2001, pp. 541-598.
[2] Max Weber, *Beitrag zur Werturteildiskussion im Ausschluß des Vereins für Sozialpolitik* (1913, titolo dell'editore), in: *MWG*, I/12, pp. 336-382; trad. it. contenuta in Idem, *Il senso della "avalutatività" nelle scienze sociologiche ed economiche*, pp. 541-598.

za è rappresentata dalla tensione polare tra due momenti che vanno tenuti rigorosamente distinti, ma non possono essere separati l'uno dall'altro: quello dell'interpretazione di valore e quello del regresso empirico-causale. Difatti, se per un verso l'interpretazione di valore – che non è certo giudizio di valore ma presuppone pur sempre la capacità di valutazione e dunque un soggetto conoscente che sia al contempo un essere valorante – delimita l'oggetto stesso delle scienze della cultura e permette dunque al regresso empirico-causale di porsi in cammino, per un altro verso la lenta e spregiudicata ricerca delle costellazioni causali d'insorgenza della porzione di realtà su cui si esercita l'interpretazione di valore consente a quest'ultima di configurarsi non già come una comprensione ideale (evidente quanto si voglia) del proprio oggetto, bensì come una sua "comprensione reale", ossia empiricamente valida. Oltre a ciò, nella versione del 1917, Weber aggiunge di sana pianta alcune «considerazioni di teoria dei valori»[3] che concernono in realtà la questione del senso della scienza in genere e del suo rapporto con i problemi e le esigenze della vita pratica e personale nell'orizzonte storicamente divenuto ma non eludibile del mondo razionalizzato, disincantato e, proprio perciò, radicalmente "politeistico" che ci circonda e ci attraversa[4].

Va detto però che queste affascinanti tematiche d'ordine generale – unitamente ad alcune considerazioni preliminari circa l'opportunità o meno di fare professione delle proprie valutazioni pratiche nell'insegnamento accademico (dilemma che non può essere deciso scientificamente giacché interamente dipende, come Weber chiarisce assai bene, da valutazioni pratiche) – occupano meno della metà del saggio. Nel seguito la trattazione imbocca un percorso diverso su cui si mantiene fino alla fine. «Invece di inoltrarmi ancora una volta nella discussione di questi fondamentali problemi metodologici – Weber difatti scrive –, vorrei prendere in esame alcuni punti particolari, che sono praticamente importanti per le nostre discipline»[5], il che significa: che sono importanti dal punto di vista della loro "pratica" e dunque dal punto di vista di chi le "pratica". In altri termini, qui come in altri scritti "metodologici", Weber avverte il prepotente bisogno di "procedere dal basso", per mostrare

[3] Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, p. 471; trad. it. p. 565.

[4] Rimando a questo proposito a Edoardo Massimilla, *Relativismo etico e collisione dei valori*, in: «Archivio di storia della cultura», XXIV, 2011, pp. 175-195.

[5] Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, p. 476; trad. it. p. 569.

ai suoi colleghi specialisti che l'esigenza di chiarire e di chiarirsi il senso e la portata della avalutatività delle "scienze dell'uomo" non nasce sul terreno rarefatto della logica e della teoria della conoscenza, ma ha invece la propria scaturigine nel lavoro quotidiano del *Kulturwissenschaftler*. Perseguendo questo intento, egli sviluppa una circostanziata discussione su quale possa essere, nell'ambito della sociologia, dell'economia e in genere delle scienze della cultura, la legittima utilizzazione empirica delle nozioni continuamente adoperate di "tendenza di sviluppo", "adattamento", "lotta", "progresso" e "norma". Sono pagine che meriterebbero tutte un esame approfondito. In questa sede mi limiterò tuttavia a fare il punto su alcune delle cose che Weber mette in luce a proposito della nozione di "progresso" [*Fortschritt*].

Pur nella consapevolezza che «non è mai possibile proibire a qualcuno l'uso di un termine», Weber ritiene complessivamente «*inopportuno*» adoperare il «termine "progresso"» nell'ambito delle scienze della cultura, perché lo reputa foriero di molti «possibili fraintendimenti», e ciò «anche nell'ambito limitato della sua applicabilità empiricamente incontestabile»[6]. Per comprendere con precisione ciò di cui qui si tratta, occorre però procedere con ordine. Weber muove dalla costatazione che un uso «*absolut werfrei*» del «concetto di progresso» comporterebbe la sua identificazione col «"progredire" di un qualsiasi concreto processo di sviluppo considerato isolatamente»[7], come si fa quando, ad esempio, si parla del progredire di una malattia o di una guarigione, del progredire di un temporale o di una crisi di governo, e così via. Con ogni evidenza, però, «la situazione è sostanzialmente più complicata», giacché «nella maggior parte dei casi», e per giunta «in campi eterogenei», del concetto in questione viene fatto un impiego in cui «la commistione con questioni di valore è la più stretta possibile [*am intimsten*]»[8].

Allo scopo di illustrare questo uso problematico e di gran lunga prevalente del concetto di "progresso", Weber si volge anzitutto «all'ambito dei contenuti irrazionali, sentimentali, affettivi» della nostra vita psichica cosciente e ne registra l'attuale incremento, nonché «l'accrescimento quantitativo e la moltiplicazione qualitativa – che nella maggior parte dei casi vi è legata – delle *possibili* forme di comportamento»[9]. Ora, nulla vieta di designare in modo avalutativo

[6] Ivi, pp. 498-499; trad. it. p. 587.
[7] Ivi, p. 483; trad. it. p. 574.
[8] *Ibidem*.
[9] Ivi, p. 483; trad. it. p. 575.

questo «stato di cose» che di fatto «sussiste»[10] come «un progresso della "differenziazione" psichica»[11]. Tuttavia, non appena si identifica tale progredire della differenziazione psichica con «un accrescimento della "portata" o della "capacità" di un'"anima" concreta oppure […] di un'epoca (come [ad esempio] avviene nel libro di Georg Simmel *Schopenhauer und Nietzsche*)»[12], ogni sobrio atteggiamento avalutativo cede subito il passo alla valutazione soggettiva, non di rado senza esserne consapevole. Weber mette lucidamente in chiaro un simile slittamento, evidenziando che, per un verso, vidimare o interdire una valutazione positiva di questo tipo o di tipo opposto non è competenza delle scienze empiriche della cultura, e che, per un altro verso, chi è convinto che l'aumento della differenziazione psichica sia da valutare in modo incondizionatamente positivo dovrebbe, per così dire, mettere alla prova la saldezza del proprio convincimento prendendo atto che il medesimo stato di cose che tali scienze ci restituiscono può anche essere interpretato da un punto di vista di valore diametralmente opposto. «Se si debba *designare* una differenziazione progressiva come "progresso" – egli difatti scrive – è di per sé una questione di opportunità terminologica. Ma che si debba *valutarla* come "progresso" nel senso di una crescente "ricchezza interiore", non può in ogni caso essere deciso da alcuna disciplina empirica. Non spetta infatti a queste stabilire se le nuove possibilità di sentimento che si vengono sviluppando, o che sono tratte alla coscienza, con le nuove "tensioni" e i nuovi "problemi" che in certe circostanze comportano, debbano venir riconosciute come "valori". Chi però voglia assumere una posizione valutativa di fronte al fatto della differenziazione in quanto tale – cosa che certamente nessuna disciplina empirica può proibire ad alcuno – e cerchi un punto di vista adatto allo scopo, viene di conseguenza condotto, anche da alcuni fenomeni contemporanei, dinanzi alla questione del prezzo che questo processo, nella misura in cui è diventato oggi qualcosa di più di un'illusione intellettualistica, è "costato". Egli non potrà dimenticare, per esempio, che la caccia all'"esperienza vissuta" – questo valore alla moda

[10] Ivi, p. 484; trad. it. p. 575.

[11] Ivi, p. 483; trad. it. p. 575.

[12] Ivi, p. 484; trad. it. p. 575. Weber fa qui polemicamente riferimento al libro di Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyclus*, Duncker & Humblot, Berlin 1907; trad. it. *Schopenhauer e Nietzsche*, a cura di Anna Olivieri, Ponte alle Grazie, Firenze 1995. Si tratta in realtà di un testo importante per Weber. Cfr. a tale proposito Christian Marty, *Max Weber. Ein Denker der Freiheit (Wirtschaft, Gesellschaft und Lebensführung)*, Beltz Juventa, Weinheim (Basel) 2019. Basandosi sulla interpretazione delle note a margine che Weber ha apposto sulla propria copia di *Schopenhauer und Nietzsche*, Marty ha difatti dimostrato come egli si sia criticamente appropriato delle tesi di Nietzsche attraverso la decisiva mediazione di Simmel.

peculiare della Germania contemporanea – può essere in larga misura il prodotto di una diminuita capacità di sostenere interiormente la "vita quotidiana", e che quella pubblicità, che l'individuo sempre più sente il bisogno di dare alla sua "esperienza vissuta", potrebbe essere valutata anche come una perdita di senso della distanza, e quindi di senso dello stile e della dignità»[13].

Successivamente, Weber passa a prendere in esame «l'applicabilità del concetto di "progresso" […] nell'ambito dell'*arte*», ove la situazione gli appare «alquanto più complicata»[14]. Non c'è dubbio che ogni genere di «considerazione *valutativa*» dell'arte lavori col concetto di progresso nella misura in cui non contrappone soltanto "arte" e "non-arte", ma parla anche di "tentativo" e "riuscita" e distingue la riuscita compiuta da diversi livelli di riuscita parziale, procedendo in tal modo «non solo in rapporto a una concreta volontà di creazione artistica, ma anche a proposito della volontà artistica di epoche intere»[15]. D'altronde è evidente che «la *storia* dell'arte e […] la *sociologia* dell'arte che rivestono un carattere puramente empirico» non possono lavorare con *questo* concetto di progresso, giacché la valutazione del grado di riuscita d'una volontà di creazione artistica «non può venir compiuta coi mezzi di un'analisi empirica e si colloca del tutto al di là del suo compito»[16]. Ma ciò significa che alla considerazione empirica dell'arte sia preclusa l'utilizzazione di *ogni* concetto di progresso? Weber ritiene che le cose non stiano così, dato che «proprio essa può impiegare un concetto di "progresso" puramente tecnico, *razionale* e perciò univoco […] la cui utilizzabilità da parte della storia empirica dell'arte deriva dal fatto che tale concetto si limita esclusivamente alla costatazione degli *strumenti* tecnici che una determinata volontà artistica usa per una data intenzione»[17]. Spesso sottovalutate o banalizzate come frutto della capacità del "conoscitore" di "sollevare la tenda" del laboratorio dell'artista e di svelarne i "segreti", le indagini connesse a questo progresso "tecnico-razionale" sono invece ritenute da Weber della massima importanza. Egli si dice infatti convinto che il progresso in questione, «correttamente inteso, è addirittura il dominio della storia dell'arte, poiché proprio esso – e la sua influenza sulla

[13] Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, pp. 484-485; trad. it. pp. 575-576.
[14] Ivi, p. 485; trad. it. p. 576.
[15] *Ibidem*.
[16] Ivi, p. 486; trad. it. p. 577.
[17] *Ibidem*. (il primo corsivo è mio).

volontà artistica – è ciò che si può accertare empiricamente, ossia senza far ricorso a una valutazione estetica, nel corso dello sviluppo dell'arte»[18].

Al fine di rendere ragione di questa affermazione, Weber prende in esame due esempi, tratti l'uno dalla storia dell'architettura e l'altro dalla storia della musica, laddove invece nel campo della storia della pittura rinvia il lettore alla «nobile modestia dell'impostazione»[19] del volume sull'arte rinascimentale italiana *Die klassische Kunst*, pubblicato nel 1899 dallo storico dell'arte svizzero Heinrich Wölfflin[20]. Qui di seguito ci soffermeremo solo sulla prima delle due esemplificazioni weberiane, la quale concerne «l'origine del gotico» in architettura, che «fu in primo luogo il risultato della soluzione tecnicamente riuscita di un problema di copertura degli spazi», in particolare quello d'individuare il «modo ottimale, dal punto di vista tecnico, di edificare contrafforti di sostegno di una volta a croce», rendendo così «possibile una determinata maniera di copertura di spazi non quadrati»[21]. Questa nuova possibilità, Weber scrive, «suscitò l'entusiasmo appassionato di quegli architetti, ignoti per adesso e forse per sempre, ai quali è dovuto lo sviluppo del nuovo stile di costruzione. Il loro razionalismo tecnico sviluppò il nuovo principio in tutte le sue conseguenze. La loro volontà artistica lo utilizzò come una possibilità di affrontare compiti fino allora impensati, e spinse poi la scultura sulla via di un nuovo "senso del corpo", suscitato in primo luogo dalle nuove elaborazioni di spazio e di superficie dell'architettura. Questa trasformazione, di carattere in primo luogo tecnico, incontrandosi con certi contenuti del sentimento, condizionati in larga misura sociologicamente e dalla storia della religione, ha fornito gli elementi con i quali lavorò la creazione artistica dell'epoca del gotico»[22]. Cosa accade dunque in questo caso, che – a ben vedere – è solo «un caso particolare di uno stato di cose molto universale»[23]?

a) È anzitutto evidente che, «quando la considerazione storica e sociologica dell'arte ha posto in luce codeste condizioni sostanziali, tecniche o sociali o psicologiche, del nuovo stile, essa ha esaurito il suo compito puramente

[18] *Ibidem*.
[19] Ivi, p. 489; trad. it. p. 579.
[20] Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München 1899; trad. it. *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, a cura di Rodolfo Paoli, nuova edizione con nota introduttiva di Stefano Bottari, Sansoni, Firenze 1953.
[21] Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, pp. 486-487; trad. it. p. 577.
[22] Ivi, p. 487; trad. it. pp. 577-578.
[23] Ivi, p. 491; trad. it. p. 581.

empirico»[24]. b) Ed è altresì evidente che, nell'espletare il lavoro che le compete, la considerazione storica o sociologica dell'arte «non "valuta" […] lo stile gotico in rapporto a quello romanico oppure a quello rinascimentale, anch'esso fortemente orientato in vista del problema tecnico della cupola e, al contempo, in vista dei mutamenti (condizionati anche sociologicamente) dei compiti dell'architettura», né valuta "esteticamente", finché rimane una storia empirica dell'arte, la singola costruzione»[25]. c) Che le cose stiamo proprio così «emerge in maniera caratteristica dal fatto che l'impiego di una determinata tecnica, per quanto "progredita", non dice nulla in merito al valore *estetico* dell'opera d'arte», come prova la circostanza che «opere d'arte create con una tecnica per quanto "primitiva" – per esempio quadri privi di ogni nozione di prospettiva – possono risultare esteticamente di dignità del tutto pari a quelle più perfette prodotte sul terreno di una tecnica razionale, supposto che la volontà artistica si sia limitata alle formazioni che sono adeguate a tale tecnica "primitiva"»[26]. d) Dal punto di vita della valutazione estetica, «la creazione di nuovi mezzi tecnici comporta soltanto una differenziazione crescente e offre soltanto la *possibilità* di una crescente "ricchezza" dell'arte nel senso di un incremento di valore», laddove in realtà «essa ha avuto, non di rado, l'effetto opposto di un "impoverimento" del senso della forma», il che tuttavia non toglie che «per la considerazione empirico-*causale* dell'arte è proprio il mutamento della "tecnica" (nel senso più alto del termine) a costituire l'elemento di sviluppo più importante, accertabile in linea generale, dell'arte»[27] e a conferire, dunque, un senso certamente limitato, ma empiricamente non contestabile, alla nozione di "progresso". e) Ciò non toglie, però, che la considerazione empirico-causale dell'arte non potrebbe nemmeno muovere un passo in questa direzione senza presupporre «l'*interesse* per le opere d'arte e le loro particolari qualità estetiche»[28]. Difatti proprio tale interesse intersoggettivo, assunto nella sua esistenza effettiva, funge da principio di selezione dell'immensa molteplicità del materiale che presiede alla costituzione dell'«*oggetto*» della considerazione empirico-causale dell'arte, e si configura dunque, rispetto a quest'ultima, come qualcosa di «eteronomo», come «un *a priori* dato dal

[24] Ivi, p. 487; trad. it. p. 578.
[25] *Ibidem*.
[26] Ivi, p. 489; trad. it. pp. 579-580.
[27] Ivi, pp. 489-490; trad. it. p. 580.
[28] Ivi, p 487; trad. it. p. 578.

valore estetico delle opere d'arte che, con i suoi mezzi», la considerazione empirico-causale dell'arte «non può affatto determinare»[29].

L'ultima sottolineatura ha una grande importanza in quanto consente di capire a fondo perché, di fronte a una simile delimitazione del lavoro che s'addice a una considerazione empirico-casuale dell'arte, «non soltanto gli storici dell'arte, *ma gli storici in genere* replicano di solito che essi non possono rinunciare al diritto di una valutazione politica o culturale o etica o estetica, né sono in grado di compiere, senza di essa, il proprio lavoro»[30]. Certo, ad un primo livello, una contestazione di questo tipo deve essere senz'altro respinta dalla «metodologia», la quale ha il dovere di ribadire che «certi problemi hanno un senso tra loro eterogeneo», ossia che la considerazione "pratico-valutativa" dei processi culturali deve essere tenuta distinta dalla loro considerazione empirico-causale, giacché lo «*scambio* reciproco» di queste due forme di considerazione conduce la discussione a uno sterile gioco di contrapposizioni» in cui «i mezzi della scienza empirica e della logica» vengono insensatamente impiegati *in munere alieno*[31]. Secondo Weber non siamo qui di fronte a un'astratta petizione di principio, ma a un'indicazione del massimo rilievo per il lavoro specialistico concreto delle *Kulturwissenschaften*. «Un'analisi attenta di lavori storici – egli difatti scrive – mostra facilmente che lo sforzo di seguire fino alla fine la catena causale storico-empirica viene di solito interrotto, quasi senza eccezione, a danno dei risultati scientifici, allorché lo storico comincia a "valutare". Egli incorre allora nel pericolo, per esempio, di "spiegare" come conseguenza di una "mancanza" o di una "caduta" ciò che era forse effetto di ideali a lui eterogenei nei soggetti che agiscono e pecca quindi di fronte al suo compito proprio – quello del "comprendere"»[32]. D'altra parte, però, il ricorrente (e sempre risorgente) «fraintendimento»[33] degli storici e degli scienziati empirici della cultura a proposito di questa distinzione "elementare" (nel senso pregnante del temine) tra comprensione esplicativa e valutazione non è un evento casuale, ma ha una duplice ragion d'essere. La prima è che in ogni indagine storico-culturale tra la considerazione puramente empirica e la considerazione puramente valutativa si frappone la "terra di mezzo" della «*interpretazione di valore*», che: da un lato non comporta in quanto tale una presa

[29] *Ibidem*.
[30] Ivi, p. 490; trad. it. p. 580 (corsivo mio).
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*.
[33] *Ibidem*.

di posizione valutativa ma, «assunta nella sua struttura logica, non è identica con la considerazione empirica»; e, dall'altro, possiede un indubitabile «valore specifico» e un'indubitabile «indispensabilità» per la considerazione empirica stessa, e dunque «per ogni storico»[34], nella misura in cui fissa e delimita con precisione il necessario punto di partenza del regresso causale empiricamente certificabile che egli, col suo lavoro, si sforza di mettere in atto al fine di raggiungere una comprensione non solo ideale, ma reale dell'oggetto "posto in valore". La seconda ragion d'essere del ricorrente fraintendimento di cui prima si innesta, a guardar bene, sui presupposti stessi della interpretazione di valore così intesa che, pur non risolvendosi in una specifica presa di posizione valutativa, richiede tuttavia che il soggetto conoscente delle scienze della cultura sia egli stesso una soggettività in grado di prendere posizione e di valutare. Muovendo dal caso dell'arte, Weber difatti scrive: «Si deve […] riconoscere questo: che chi vuole svolgere indagini di storia dell'arte, per quanto puramente empiriche, deve possedere la possibilità di "comprendere" la produzione artistica – e questo non è assolutamente concepibile (…) senza la *capacità* di valutazione [*die Fähigheit der Bewertung*]. La stessa cosa vale pure per la storia della politica o della letteratura o della religione o della filosofia»[35].

Chiarito ciò, Weber fa ritorno a quanto già detto, in via esemplificativa, a proposito della possibilità di «parlare di "progresso"» nell'ambito di «una storia dell'arte condotta empiricamente», costatando che in tale ambito questo concetto «può diventare significativo» solo quando «assume un senso tecnico e razionale che indica gli *strumenti* necessari per attuare una certa intenzione artistica»[36]. L'intento è quello di mostrare come, *mutatis mutandis*, la situazione sia identica allorché si tratta di mettere a fuoco «quei concetti razionali di "progresso" che occupano un posto nelle nostre discipline economiche e sociologiche», nel cui ambito (non solo al tempo di Weber, ma – verrebbe da notare – anche nel nostro tempo) è della massima importanza specificare bene «cosa vuol dire propriamente la designazione di un processo come "progresso razionale"»[37]. Difatti «la vita della nostra società e della nostra

[34] Ivi, pp. 490-491; trad. it. pp. 580-581.

[35] Ivi, p. 491; trad. it. p. 581. A proposito della storia della filosofia Weber accenna subito dopo, in questa chiave, ad alcune interessanti considerazioni sull'impianto del *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie* di Wilhelm Windelband, di cui egli cita la quarta edizione (Mohr, Freiburg i. B., 1907). Cfr. Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, pp. 491-492; trad. it. p. 581.

[36] Ivi, p. 491; trad. it. p. 581. Cfr. *supra*, nota 17.

[37] Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, p. 492; trad. it. pp. 581-582.

economia europeo-americana è "razionalizzata" in un modo e in un senso specifico», sicché «spiegare questa razionalizzazione, e formare i concetti ad essa corrispondenti, è […] uno dei principali compiti» della sociologia e dell'economia[38].

Essendo convinto che anche in queste discipline il campo di applicazione empiricamente incontestabile del concetto di progresso sia quello «di una progressiva razionalità *tecnica* dei *mezzi*»[39] in vista di scopi già dati, Weber evidenzia preliminarmente la possibile divergenza fra un agire solo soggettivamente *zweckrational* e un agire soggettivamente *zweckrational* che abbia anche il crisma della correttezza tecnico-oggettiva. «Un comportamento *soggettivamente* "razionale" [rispetto allo scopo] – Weber difatti afferma – non è identico a un agire razionalmente "corretto", che impieghi cioè oggettivamente mezzi corretti in base alla conoscenza scientifica. Ma di per sé esso significa soltanto che l'intenzione *soggettiva* è orientata programmaticamente sulla base di mezzi *ritenuti* corretti per un dato scopo. Una progressiva razionalizzazione soggettiva dell'agire non è quindi, di necessità, anche oggettivamente un progresso nella direzione verso l'agire razionalmente "corretto"»[40]. A questo proposito Weber adopera un esempio brillante tratto dai suoi studi di sociologia della religione. Egli prende in considerazione l'agire magicamente orientato, in particolare quello rivolto a fini terapeutici, mettendo in luce come, nel passaggio dalla manipolazione magico-naturalistica delle origini alla magia simbolica, tale agire abbia conosciuto una forma di progressiva e coerente razionalizzazione *iuxta propria principia*, la quale però, se viene presa in esame dalla prospettiva dell'agire tecnicamente corretto, tende piuttosto a configurarsi come un regresso. «La magia – Weber dice – è stata "razionalizzata" in maniera sistematica al pari della fisica. La prima terapia deliberatamente "razionale" ha comportato quasi ovunque un disprezzo per la cura dei sintomi empirici con erbe e bevande collaudate solo empiricamente, a favore dello sforzo di scacciare la "causa" (presunta) "vera e propria" (magica, demonica) della malattia. Essa aveva perciò formalmente la medesima struttura razionale che rivestono parecchi dei più importanti progressi della terapia moderna. Ma non potremo *valutare* queste terapie magiche di sacerdoti come un "progresso", in antitesi a quell'empiria, verso

[38] *Ibidem*.
[39] Ivi, p. 492; trad. it. p. 582.
[40] Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, p. 492; trad. it. p. 582.

un agire "corretto"»[41]. Esso si determina solo quando, e nella misura in cui, il mezzo adeguato a raggiungere lo scopo voluto viene consapevolmente messo in campo da chi agisce in riferimento a un patrimonio conoscitivo avente a oggetto comprovate regolarità dell'esperienza. Weber difatti scrive: «Se […] nel caso particolare vale il principio che la regola *x* è il mezzo (possiamo assumere il solo) per raggiungere l'effetto *y* – il che costituisce una questione empirica, poiché si tratta della semplice inversione della proposizione causale: "a *x* segue *y*" – e se ora questo principio viene consapevolmente assunto da certi uomini per l'orientamento del proprio agire in vista dell'effetto *y* – il che pure è oggetto di costatazione empirica – *allora* il loro agire risulta orientato in modo "tecnicamente *corretto*"»[42].

Sulla base di questa distinzione fra un agire solo soggettivamente *zweckrational* e un agire soggettivamente *zweckrational* che sia anche tecnicamente corretto, Weber può fare ritorno in maniera più stringente al tema dell'applicazione empiricamente incontestabile del concetto di progresso nell'ambito delle scienze della cultura, e dunque anche della sociologia e dell'economia. «Se il comportamento umano (di qualsiasi specie) – egli difatti scrive – è orientato in qualche punto particolare in modo tecnicamente "più corretto" di prima, in tal caso si ha un "*progresso tecnico-empirico*". Che le cose stiano così, *questa* è di fatto, per una disciplina empirica – naturalmente sempre presupponendo l'assoluta precisione dello scopo che viene stabilito – una costatazione empirica che essa deve compiere con gli strumenti dell'esperienza scientifica»[43]. E aggiunge dubito dopo: «Vi sono dunque, in questo senso – ben inteso, dato un certo scopo *preciso* – concetti di correttezza "tecnica" e di progresso "tecnico" determinabili in modo preciso per quanto riguarda i mezzi (dove qui la "tecnica" viene intesa nel senso più ampio, come atteggiamento razionale in

[41] Ivi, pp. 492-493; trad. it. p. 582. A proposito di questa distinzione tra agire soggettivamente razionale rispetto allo scopo e agire razionale rispetto allo scopo che sia anche tecnicamente corretto cfr. Max Weber, *Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie* (1913), in: *MWG,* I/12, pp. 389-440, p. 397; trad. it. *Alcune categorie della sociologia comprendente*, in Idem, *Saggi sul metodo delle scienze storico-sociali*, pp. 495-539, pp. 502-503. Anche in questo saggio Weber fa riferimento al carattere soggettivamente razionale rispetto allo scopo dell'agire magico, ma lo fa, per così dire, in maniera statica, ossia senza prendere in esame i processi di trasformazione che avvengono al suo interno.

[42] Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, p. 493; trad. it. pp. 582-583. Per qualche osservazione d'ordine generale a proposito del "sottotipo ideale" dell'agire tecnicamente corretto rispetto allo scopo nonché della sua apparente scomparsa nell'ambito della stesura post-bellica di *Wirtschaft und Gesellschaft* (la grande opera incompiuta di Max Weber), cfr. Edoardo Massimilla, *Sulla nozione weberiana di agire zweckrational orientato in modo tecnicamente corretto*, in «Archivio di storia della cultura», XXXV, 2022, pp. 305-311.

[43] Ivi, p. 493; trad. it. p. 583.

generale, in tutti i campi, anche quelli del trattamento e del dominio politico, sociale, educativo, propagandistico degli uomini)»[44]. Risulta dunque possibile parlare, a queste condizioni, di un progresso nel campo della tecnica commerciale o di quella giuridica e formulare valutazioni oggettive a tale riguardo, così come risulta nello stesso senso possibile parlare di «un progresso "economico"», ma ciò solo sulla base di tutta una serie di «limitazioni»[45] connesse a filo doppio con l'assunto sul quale, come abbiamo appena visto, Weber torna con insistenza: deve essere già dato e veramente condiviso dai parlanti uno scopo preciso che sia sottratto alla discussione e alla critica.

Che cosa questo assunto concretamente significhi quando si parla di progresso economico pur restando «entro la sfera puramente economica»[46] Weber lo mostra in maniera efficace richiamandosi al «caso (…) della distruzione intenzionale di beni di consumo scesi al di sotto del prezzo di costo, nell'interesse della redditività dei produttori»[47]. Come Weber stesso accenna, la questione era stata affrontata dall'economista politico Robert Liefmann, che fu suo allievo e divenne poi professore presso la Albert-Ludwig di Friburgo, nel corso di un'assemblea generale del *Verein für Sozialpolitik*, svoltasi a Vienna nel settembre del 1909, in cui la nozione di produttività in ambito economico fu uno dei due temi principali di discussione[48]. Weber mette in evidenza che la valutazione di Liefmann, secondo cui questo tipo di procedura costituisce un mezzo razionale «per la soluzione ottimale di un problema tecnico particolare di distribuzione dei beni», può certamente essere considerata «corretta anche solo da un punto di vista teorico, e in tal caso ovviamente giusta», ma *solo* se «si presuppongono come saldamente date» alcune «condizioni», cir-

[44] *Ibidem*.

[45] Ivi, p. 494; trad. it. p. 583.

[46] Ivi, p. 497; trad. it. p. 586.

[47] Ivi, p. 494; trad. it. pp. 583-584.

[48] Cfr. ivi, p. 494; trad. it. p. 583. Ma cfr. anche Max Weber, *Beitrag zur Werturteildiskussion im Ausschluß des Vereins für Sozialpolitik*, p. 371; trad. it. p. 583. Per l'intervento di Robert Liefmann si vedano le *Verhandlungen der Generalversammlung in Wien, 27., 28. und 29. Sept. 1909* (Schriften des Vereins für Sozialpolitik 132), Duncker & Humblot, Leipzig 1910, pp. 577-580. Per la replica di Weber si veda ora Max Weber, *Der Begriff der Produktivität. Diskussionsbeiträge aus der Generalversammlung des Vereins für Sozialpolitik am 29. September 1909* (titolo dell'editore), in: *MWG,* I/12, pp. 206-220. Marianne Weber, che fu a Vienna col marito, descrive assai bene l'estrema vivacità dell'incontro. Cfr. Marianne Weber, *Max Weber. Una biografia* (1926), trad. it. a cura di Biagio Forino, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 491-495. «Da questo congresso in poi – ella scrive in conclusione – la discussione sul giudizio di valore non ebbe più soste all'interno del gruppo, finché alcuni anni più tardi non si fece in qualche misura chiarezza nell'ambito di una seduta appositamente convocata [quella del gennaio del 1914]. In questa circostanza, Weber sottopose al *Verein* un parere stampato privatamente, che egli più tardi [ossia, come sappiamo, nel 1917] pubblicò in una versione alquanto modificata su "Logos"» (ivi, p. 495).

costanza, quest'ultima, che sbarra la strada a ogni tentazione di assumere la valutazione tecnica in questione come «fondamento [ultimo] di valutazioni pratiche di fattispecie reali»[49].

a) In primo luogo, occorre infatti supporre che gli interessi degli individui di cui si parla non solo vadano ma "debbano andare" oltre la loro morte, occorre cioè supporre che i «"produttori"» in questione non siano «uomini viventi», ma «interessati [*Interessenten*] i quali utilizzano il "capitale" delle loro "imprese" ed esistono per queste imprese»[50]. Senza dubbio tale costrutto tipico-ideale, nella sua irreale unilateralità, «costituisce una finzione utile a scopi teorici», la quale però, sottolinea Weber, «anche come finzione non si adatta alla situazione dei lavoratori, in particolari di quelli senza figli»[51]. b) Quest'ultima, sottile notazione ci introduce alla seconda delle condizioni che bisogna tenere ferme per valutare la distruzione intenzionale di beni di consumo scesi al di sotto del prezzo di costo come un "progresso razionale" nella direzione d'una ottimale distribuzioni dei beni in un regime di libero mercato. Occorre mettere tra parentesi – Weber scrive – «il fatto della "situazione di classe" la quale, sotto il dominio del principio di mercato, può assolutamente peggiorare (non che debba necessariamente) il rifornimento di beni per certi strati di consumatori, non già nonostante, ma proprio *in conseguenza* della distribuzione "ottimale" di capitale e lavoro nei diversi rami produttivi, ottimale se valutata dal punto di vista della redditività. Infatti, questa distribuzione "ottimale" della redditività, che condiziona la costanza dell'investimento del capitale, dipende a sua volta dalle costellazioni di forze esistenti tra le classi, le cui conseguenze possono nel caso concreto (non che debbano necessariamente) indebolire la posizione di quegli strati [di consumatori] nella lotta dei prezzi»[52]. c) In terzo luogo, occorre che l'assoluta libertà di commercio venga considerata non già come «uno strumento euristico estremamente utile», ma come un principio «*a priori*» da cui derivare «postulati relativi al dover *essere*», la qual cosa implica che la vita economica si svolga nella cornice d'«una potenza statale disinteressata come mero garante giuridico» e che, corrispettivamente, venga ignorata ogni insorgenza

[49] Max Weber, *Der Sinn der „Wertfreiheit" der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften*, p. 496; trad. it. p. 585.

[50] Ivi, p. 495; trad. it. p. 584.

[51] *Ibidem*.

[52] *Ibidem*. La precisazione due volte ricorrente "non che debba necessariamente" è importante perché rimanda con ogni evidenza al modo in cui Weber adopera le teorie marxiane sul capitalismo moderno, reputandole non già come verità assiomatiche valide in ogni circostanza, ma come preziosi strumenti tipico-ideali d'indagine empirica da mettere alla prova sul campo, caso per caso.

«di contrasti d'interesse permanenti, privi di possibilità di composizione, tra i membri di unità politiche differenti»[53]. Sotto questo riguardo, anche la supposizione, certamente lecita sul piano teorico, del raggiungimento di un'«unità politica dell'economia internazionale» non disinnescherebbe «l'ineliminabile possibilità della critica suscitata dalla distruzione di […] beni di consumo già esistenti nell'interesse dell'*optimum* di redditività permanente (dei produttori *e* dei consumatori)», giacché la critica stessa potrebbe compiere un giro di vite e rivolgersi «contro il principio *in quanto tale*», «contro l'intero principio dell'approvvigionamento del mercato sulla base di queste misure che derivano dall'*optimum* di redditività, esprimibile in forma di denaro, di economie particolari in un rapporto di scambio», sostenendo che «un'organizzazione dell'approvvigionamento dei beni non fondata sull'economia di mercato non avrebbe alcun motivo per tenere conto della costellazione di interessi economici particolari data in base al principio del mercato, e perciò non sarebbe neppure costretta a sottrarre al consumo quei beni già esistenti»[54].

Solo questo complicato reticolo di presupposti preventivamente sottratti alla discussione e alla critica (che di per sé restano del tutto possibili già entro la sfera puramente economica) definiscono lo "scopo preciso" che fonda l'oggettività empirica della valutazione tecnica in base alla quale la distruzione intenzionale di beni di consumo scesi al di sotto del prezzo di costo si configura, a scapito d'ogni apparenza, come un "progresso" sulla via della razionalizzazione della vita economica. «Le valutazioni sono precise – Weber difatti scrive – quando, e soltanto quando, lo scopo economico e le condizioni della struttura sociale sono dati, quando si tratta soltanto di scegliere tra *mezzi* economici diversi, e quando questi sono differenti soltanto in riferimento alla sicurezza, alla rapidità e alla produttività quantitativa dell'effetto, ma funzionano in maniera del tutto identica sotto ogni altro rispetto che possa risultare importante per gli interessi umani. Soltanto allora un mezzo dev'essere anche *valutato* incondizionatamente come quello "tecnicamente più corretto"»[55].

L'assunto secondo cui «il concetto di progresso *legittimo*» nell'ambito dell'economia, della sociologia e (in genere) delle scienze della cultura riguarda sempre ed esclusivamente «l'aspetto tecnico», «il "mezzo" necessario per uno scopo *dato* in modo preciso», e «non si innalza mai fino alla sfera delle

[53] Ivi, pp. 495-496; trad. it. pp. 584-585.
[54] Ivi, p. 496; trad. it. pp. 584-585.
[55] Ivi, p. 497; trad. it. pp. 585-586.

valutazioni "ultime"»[56], riceve del resto una conferma ancora più evidente non appena la valutazione tecnico-oggettiva di Liefmann e ogni altra valutazione tecnico-oggettiva sul grado di razionalità d'un agire economico vengono prese in considerazione anche da punti di vista *esterni* a quelli propri della sfera puramente economica. Al cospetto di «assiomi ultimi»[57] diversi e confliggenti, ossia nel contesto severo del mondo "politeistico" entro cui ci troviamo a vivere, il concetto di progresso tecnico-razionale cui esse fanno riferimento perde i suoi necessari presupposti e, di conseguenza, ogni legittimità empirica. «Per menzionare una cosa soltanto», Weber ricorda difatti che «dietro l'"azione" [economica] sta l'uomo, per il quale l'incremento della razionalità soggettiva [conforme allo scopo] e della "correttezza" *tecnico-oggettiva* dell'agire *in quanto tale* può costituire, al di sopra di una certa soglia – e anzi, secondo certe concezioni, in linea del tutto generale – una minaccia per i beni importanti (per esempio per i beni importanti dal punto di vista etico o religioso)»[58]. E continua subito dopo, richiamando volutamente il caso della critica più radicale che una grande religione profetica abbia mai sollevato nei confronti dell'agire *zweckrational* in quanto tale: «Difficilmente qualcuno di noi condividerà, per esempio, l'etica buddhistica (estrema), la quale respinge ogni azione diretta a uno scopo già per il fatto che è diretta a uno scopo, poiché essa distoglie dalla redenzione. Ma "confutarla", nel senso in cui si confuta un calcolo aritmetico sbagliato oppure un'errata diagnosi medica, è assolutamente impossibile»[59]. Weber è tuttavia convinto che «esempi così estremi» hanno solo la funzione di farci intendere ciò che nella sostanza resta valido in linea generale e che invece, per una pluralità di motivazioni convergenti, il discorso pubblico fa fatica (anche oggi) a mettere a fuoco: «I processi di razionalizzazione economica, per quanto siano senza dubbio "tecnicamente corretti", non sono in alcun modo legittimati di fronte al foro della *valutazione* in virtù *solamente* di questa loro qualità. Ciò vale per tutti i processi di razionalizzazione, nessuno escluso, compresi ambiti in apparenza puramente tecnici come quello del sistema bancario. Coloro che si oppongono a tali processi di razionalizzazione non sono affatto necessariamente dei pazzi»[60].

[56] Ivi, p. 498; trad. it. p. 587.
[57] Ivi, p. 497; trad. it. p. 586.
[58] Ivi, pp. 497-498; trad. it. p. 586.
[59] Ivi, p. 498; trad. it. p. 586.
[60] *Ibidem*.

L'arte suprema del cadere. Hölderlin maestro di Rilke

Simona Venezia
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

The Supreme Art of Falling. Hölderlin as Rilke's Master
Abstract: The paper considers Hölderlin as a master of Rilke, starting with the poem the latter dedicated to the great poet and which is offered here in a new translation. In the light of what is present in this poem and by referring to several of Hölderlin's poems, it is intended to bring out how Hölderlin's poetry was a continuous source of inspiration for Rilke's one. In the celebration of the falling [Hier ist Fallen / das Tüchtigste], in fact, Rilke finds in Hölderlin one of his great masters. In reference to this, some of the most relevant themes for the two authors will be analyzed: the relationship between Heimkunft/Homecoming and Wanderung/The Journey, the attempt to overcome the claim of possession, poetry always understood as a poem open to humanity and not a solipsistic exercise, the co-belonging of luminosity and obscurity and the relationship between divine and humans. It is precisely in the abyssal confrontation with the Gottes Fehl/The Lack of God that Hölderlin succeeds in fully outlining humanity.

Non sono a te familiari tutti i viventi?
Non ti nutre per servirli la Parca stessa?
E allora procedi! procedi disarmato
attraverso la vita, senza pena.
Friedrich Hölderlin, *Il coraggio del poeta*[1]

Se l'indole più propria dei grandi poeti rimane perlopiù celata a valutazioni esterne e ordinarie proprio in virtù della sua eccezionalità e rarità, soltanto i grandi poeti possono realmente dirci qualcosa su altri poeti. È il caso, fortunato ed eccelso, dei versi che Rainer Maria Rilke ha composto nel settembre

[1] «Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen? / Nährt zum Dienste denn nicht selber die Parze dich? / Drum! so wandle nur wehrlos / Fort durchs Leben und sorge nicht!», in: Friedrich Hölderlin, *Dichtermut*, *Erste Fassung*, in Sämtliche Werke und Briefe, *Band* 1: *Gedichte*, hrsg. von G. Mieth, Aufbau-Verlag, Berlin 1995², p. 428; trad. it.: *Coraggio del poeta*, in: *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1982, p. 477. Traduzione nostra (abbiamo scelto di tradurre *verwandt* con 'familiare' perché in questo caso una traduzione con 'affine' o 'simile' sarebbe stata poco efficace).

del 1914 a Irschenhausen dedicati a Friedrich Hölderlin[2]. Hölderlin e Rilke: due vette della poesia contemporanea, non solo tedesca, due icone si direbbe oggi, ma anche due Dioscuri, un Apollo e un Dioniso fratelli eccedenti, uniti seppur distanti in un destino di grandezza.

Partiamo proprio da questo componimento, per il quale ci permettiamo di proporre una nostra nuova traduzione:

A Hölderlin
Neanche in ciò che ci è di più familiare, indugiare
ci è dato; troppo rapidamente lo spirito piomba dalle immagini adempiute a quelle da adempiere; laghi[3]
sono solo nell'eterno. Qui il cadere
è arte suprema[4]. Dal sentimento sicuro
cadere in giù, verso quello presagito, sempre oltre.

A te, mirabile, a te, evocatore, quando la pronunciavi una vita intera
era immagine impellente,
il verso come destino si chiudeva; anche in quello più delicato
c'era una morte, e tu entravi in essa; ma
il dio che procede ti portava fuori, più in là.

Tu, spirito errante, il più errante! E come tutti invece
abitano nell'accogliente poesia, sentendosi a casa, e a lungo
rimangono nell'angusta similitudine! Vi partecipano. Tu solo
sei in movimento come la luna. E sotto si rischiara e si oscura
il tuo paesaggio notturno pieno di sacro terrore
che tu senti nei congedi. Nessuno
li ha donati con più nobiltà, nessuno li ha restituiti
con più santità al tutto, bisognosi di niente. Così anche
tu, santo attraverso gli anni non più contati, giocasti
con la fortuna senza fine, come se non fosse dentro, come se giacesse
senza appartenere a nessuno, nel tenero prato della terra tutto intorno,
lasciata lì da fanciulli divini.
Ah, quel che bramano i sommi spiriti, tu lo innalzasti senza desideri
pietra su pietra: e resse. Ma nemmeno
il suo crollo ti smarrì.

Se c'è stato uno così, eterno, perché diffidiamo
sempre di ciò che è terrestre? Invece di imparare seriamente

[2] Rainer Maria Rilke, *An Hölderlin*, in: Sämtliche Werke *in zwölf Bänden*, hrsg. von R. Sieber-Rilke und E. Zinn, Insel, Frankfurt am Main 1976², *Band* 3, pp. 93s.; trad. it. in: *Poesie II (1908-1926)*, a cura di G. Baioni e A. Lavagetto, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, pp. 236-239.

[3] È interessante notare che il termine *Seen* può indicare sia i laghi che le onde.

[4] Abbiamo lasciato la traduzione dell'edizione Einaudi-Gallimard (traduzioni di G. Cacciapaglia e A. Lavagetto) avendola scelta anche come titolo del contributo.

a sentire dal transeunte per una qualche
inclinazione, in uno spazio futuro?[5]

(Traduzione di Simona Venezia)

Versi esemplari per più di un motivo: non solo per la pregevole fattura e la vibrante intensità, così curata e allo stesso tempo abissale, ma anche perché così come per i *Sonetti a Orfeo* che diversi anni dopo vedranno Rilke interrogare l'essenza stessa della poesia nella figura mitologica e originaria del poeta trace, anche in questa poesia dedicata a un poeta al centro è la poesia stessa, intesa come domanda sui limiti e possibilità dell'umano. E non solo perché Hölderlin è stato, secondo la celebre definizione di Martin Heidegger, il «poeta del poeta [*Dichter des Dichters*]»[6], ma anche perché Rilke è stato uno di quegli intellettuali che fin da subito aveva compreso il destino di grandezza assoluta della sua figura. È noto che egli ne rimase letteralmente folgorato, anche grazie alla frequentazione di alcune conferenze tenute da Norbert von Hellingrath, il curatore delle opere complete del poeta scomparso, con il quale intrattenne inoltre uno scambio epistolare. Missione di Hellingrath era esattamente quella di diffondere il più possibile la conoscenza e l'ammirazione per Hölderlin, cosa che trovò in Rilke un adepto entusiasta e partecipe.

Quello che colpisce in maniera immediata di questi versi è che sono tutti per Hölderlin, per un poeta che ha detto e ha comunicato nella pienezza della sua ispirazione e della sua visione. Non c'è alcun riferimento a Scardanelli e alla parabola discendente di una personalità prismatica e mai doma, non c'è alcun riferimento alla torre, al Neckar fissato chissà per quanto tempo nel chiuso di una stanza e di un disagio mentale ferocissimo. Non una parola sul-

[5] «Verweilung, auch am Vertrautesten nicht, / ist uns gegeben; aus den erfüllten / Bildern stürzt der Geist zu plötzlich zu füllenden; Seeen / sind erst im Ewigen. Hier ist Fallen / das Tüchtigste. Aus dem gekonnten Gefühl / überfallen hinab ins geahndete, weiter. / Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwörer, ein ganzes / Leben das dringende Bild, wenn du es aussprachst, / die Zeile schloß sich wie Schicksal, ein Tod war / selbst in der lindesten, und du betratest ihn; aber / der vorgehende Gott führte dich drüben hervor. // O du wandelnder Geist, du wandelndster! Wie sie doch alle / wohnen im warmen Gedicht, häuslich, und lang / bleiben im schmalen Vergleich. Teilnehmende. Du nur / ziehst wie der Mond. Und unten hellt und verdunkelt / deine nächtliche sich, die heilig erschrockene Landschaft, / die du in Abschieden fühlst. Keiner / gab sie erhabener hin, gab sie ans Ganze / heiler zurück, unbedürftiger. So auch / spieltest du heilig durch nicht mehr gerechnete Jahre / mit dem unendlichen Glück, als wär es nicht innen, läge / keinem gehörend im sanften / Rasen der Erde umher, von göttlichen Kindern verlassen. / Ach, was die Höchsten begehren, du legtest es wunschlos / Baustein auf Baustein: es stand. Doch selber sein Umsturz / irrte dich nicht. // Was, da ein solcher, Ewiger, war, mißtraun wir / immer dem Irdischen noch? Statt am Vorläufigen ernst / die Gefühle zu lernen für welche / Neigung, künftig im Raum?».

[6] Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (1936-1968)*, *Gesamtausgabe*, *Band* 5, hrsg. von F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main 1996[6], p. 34; trad. it.: *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988, p. 42.

la follia, sulla schizofrenia, sull'impossibilità di sostenere una vita sociale, sul dolore delle allucinazioni e dei deliri. Perché? Perché Rilke omette una parte che comunque ha rappresentato un tempo lunghissimo della vita del poeta? Perché la follia non diventa poesia? Il motivo potrebbe consistere proprio nel fatto che Rilke celebra volutamente il poeta che dice e che dice per tutti, non quello sprofondato in se stesso e irraggiungibile nella distanza incolmabile che a un certo punto si è spalancata tra lui e il mondo. Rilke celebra di Hölderlin la grandezza di poeta e non la fragilità dell'uomo, perché il luogo che gli compete non può che essere quello della storia della poesia e non della biografia.

Ruolo che nel 1914, anno di composizione dell'opera, poteva apparire scontato a pochi, ma di certo non era evidente a molti. Proprio il 1914 che, in maniera paradossale, è stato un anno fondamentale per Rilke, durante il quale inizia a seminarsi quel silenzio poetico che di lì a poco, dal 1915 al 1922, lo avrebbe travolto con l'eccezione dell'elaborazione di isolati componimenti. «Anni assurdamente estranei»[7] li definirà il poeta, atterrito dall'inizio della Grande Guerra e in preda a uno scoramento che gli renderà impossibile scrivere, smarrimento che verrà superato soltanto quando i capolavori delle *Elegie* e dei *Sonetti* si prenderanno il loro tempo e il loro spazio imponendo un orizzonte amplissimo nel quale far convergere tutte le prospettive che la sua opera aveva fino ad allora tracciato. Un anno, dunque, che è un vero frammezzo di tempo e di spazio, l'anno in cui il poeta sperimenta di fatto i limiti del suo stesso poetare, come dimostra una poesia centrale di tutta la sua opera, ovvero *Svolta*/*Wendung*[8]. Una svolta dovrebbe condurre a un superamento, invece

[7] Lettera a Yvonne von Wattenwyl del 13 luglio 1919 presente in Rainer Maria Rilke, *Lettres à Yvonne von Wattenwyl*, Éditions Verdier, 1994; trad. it. *Lettere a Yvonne (1919-1925)*, a cura di M. L. Cantarelli e A. Morpurgo, Archinto, Milano 1996, p. 9.

[8] «Fece a lungo conquiste nell'arte di guardare. / Stelle caddero in ginocchio / sotto l'assalto dei suoi sguardi alzati. / O in ginocchio guardò / e il vapore della sua perseveranza / sfinì a tal punto un'essenza divina, / che gli sorrise nel sonno. / Torri guardò così / da spaventarle: / e le ricostruì in un solo tratto! / Ma quante volte il paesaggio oppresso / dal peso del giorno entrò pacificato / nei suoi sensi tranquilli, a sera. / Entrarono animali fiduciosi / nel suo sguardo aperto, al pascolo, / e i leoni prigionieri vi affissero gli occhi / come in una libertà incomprensibile; / uccelli lo attraversarono docile / con volo dritto; fiori a loro volta / in lui guardarono, / grandi come in occhi infantili. / E la voce che fosse uno che guarda / turbò le meno visibili, dubbiamente visibili creature, turbò le donne. / Quanto tempo nell'atto di guardare? / Da quando in lui la pena per ciò che mancava, l'implorazione al fondo dello sguardo? / Quando, in attesa, era in terra straniera; distratta, / da lui distolta, scontrosa intorno a lui la stanza dell'albergo, / e nello specchio, che gli occhi evitavano / una seconda volta quella stanza, / e più tardi dal letto tormentoso / la stessa stanza un'altra volta: allora nell'aria si formò, / sul suo cuore percepibile, / sul suo cuore sepolto sotto la dolorante / rovina del suo corpo e tuttavia percepibile, / si formò il giudizio e la sentenza fu: / che non aveva amore. / (E più segrete soglie gli vietava). / Perché, ecco, c'è un limite al guardare, / e il mondo lungamente misurato dallo sguardo vuol prosperare nell'amore. / Opera della vista è compiuta, / compi ora l'o-

in questo caso essa conduce, paradossalmente, al silenzio prima di un dire epocale e definitivo come quello delle grandi opere. Di questo ultimo componimento è celebre il verso «Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herzwerk»: «Opera della vista è compiuta, / compi ora l'opera del cuore»: è questo verso a dare l'abbrivio a una metamorfosi [*Verwandlung*] che penetrerà nel profondo dell'ispirazione del poeta e la renderà capace di intercettare la grandezza della sua ultima visione poetica, visione non più soggettivistica come quella del veduto (*Gesicht*), ma capace di aprirsi all'ascolto di un orizzonte che, aprendosi, coinvolge chi lo canta nel profondo (*Herz*).

Un maestro di grandezza è proprio Hölderlin, che Rilke celebra anche con i versi del 1914 a cui appone un titolo semplice e immediato, *A Hölderlin*, titolo che sottolinea il carattere di dedica, di offerta, di omaggio; versi che sono, quindi, prima di tutto il dono a un autore il cui influsso sulla propria opera Rilke definisce proprio in una lettera a Norbert von Hellingrath «grande e generoso [*groß und großmütig*], come solo può esserlo l'influsso degli spiriti più ricchi e interiormente più potenti [*wie nur der des Reichsten und innerlich Mächtigsten es sein kann*]»[9]. Tuttavia, oltre che un doveroso omaggio, sono anche versi poetici, ovvero versi che dicono, che esprimono, che raccontano, che dischiudono. In un immaginifico dialogo durante il quale per ben nove volte il poeta Rilke si rivolge direttamente al poeta Hölderlin dandogli del tu e definendolo anche *Herrlicher*, mirabile, meraviglioso, *Beschwörer*, evocatore: fin da subito viene delineata l'eccezionalità di una tale figura epocale della cultura tedesca. Eccezionalità che non è da intendersi come l'attestazione di un carattere edificante, ma come la matrice di un'identità rara e unica, che viene resa ancora più vivida quando Rilke definisce Hölderlin «tu, lo spirito errante, il più errante! [*O du wandelnder Geist, du wandelndster!*]». Hölderlin è il poeta del *Wandeln*, dell'errare, ma anche del mutare, anche solo del mutare posizione: si annuncia in questi versi quella *Wandlung*, quel mutamento che, insieme ad *Anfang* e *Wink* evocano la *Verwandlung* a cui il poeta tenderà nelle sue opere maggiori e che viene evocata una volta per tutte all'inizio dei

pera del cuore / sulle immagini prigioniere in te, perché tu / le hai sopraffatte ma non le conosci ancora. / Vedi, uomo interiore, la fanciulla in te racchiusa / che da mille nature / hai estratta, questa finora soltanto conquistata, mai ancora / amata creatura», in: Rainer Maria Rilke, *Wendung*, in Sämtliche Werke, *Band* 3, cit., pp. 82-84; trad. it. in *Poesie II (1908-1926)*, cit., pp. 231-235.

[9] Lettera del 24 luglio 1914 a Norbert von Hellingrath, presente in: Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, Insel, Leipzig 1939, p. 396; trad. it. contenuta nelle *Note* a Rainer Maria Rilke, *Poesie II (1908-1926)*, p. 790. Rimandiamo a queste *Note* anche per altri rilevanti riferimenti a Hölderlin presenti nelle lettere rilkiane (ivi, pp. 790-793).

Sonetti a Orfeo: «Lì si levò un albero. O pura ascesa! / Orfeo canta! Oh, alto albero nell'ascolto! E tutto tacque. Ma anche in quel tacere / c'era nuovo inizio, cenno e metamorfosi» (*SO*, I, I)[10]. Questi primi, impressionanti versi dei *Sonetti* iniziano con uno spazio-tempo determinato da questo *Da*: il poeta non segue rotte immaginarie, nonostante maneggi la materia incandescente e in parte incontrollabile del mito, tutto accade in un momento e in luogo preciso, in un *Da* che è appunto quello della *Wandlung*. *Wandlung* e *Verwandlung* possono essere considerati termini analoghi, ma in uno dei sonetti della seconda parte Rilke ci fornisce una preziosa indicazione per comprenderne i rapporti quando scrive: «Voglia tu il mutamento. Che tu sia entusiasta per la fiamma, / lì ti si sottrae una cosa / che sovrabbonda di metamorfosi; / quello spirito progettante che domina la terra / nello slancio della figura nulla ama quanto il punto di svolta» (*SO,* II, XII)[11]. Sembra proprio che Rilke intenda che la *Wandlung* sia condizione necessaria per ogni *Verwandlung*, poiché entrambe non indicano realtà fisse, ma processi di trasformazione che non pensano la soggettività come un paradigma stabile, ma come una relazione aperta al mondo. Dalla *Wandlung* alla *Verwandlung*, da Hölderlin a Orfeo Rilke celebra il mutamento metamorfico come processo di relazione e di apertura che nel canto poetico rischia tutto se stesso.

Nella poesia la mutevolezza di cui è maestro Hölderlin, e che lo porta a errare come la luna, viene specificata in maniera altissima: Hölderlin non è uno di quei poeti che trova nella propria opera un porto di sicura accoglienza che lo riscaldi dal gelo dell'angoscia, non è uno di quei poeti che si fossilizza nelle certezze delle metriche e delle figure retoriche, quello *schmaler Vergleich* che proprio per la sua ristrettezza di orizzonte si condanna alla mediocrità dell'ordinarietà. Hölderlin non è un poeta che appartiene a orizzonti chiusi, proprio perché si muove come la luna: *Du nur / ziehst wie der Mond*. Il movimento della luna benedice in basso, sulla terra, un paesaggio che essa stessa alternativamente illumina e adombra, un paesaggio che viene definito *heilig erschrockene Landschaft*, che sacramente rimane terrorizzato, ma non smette di darsi. Ed è proprio quello che descrive il movimento dell'errare di cui è ma-

[10] «Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr! / Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung / ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor», in Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, I, I, in: *Sämtliche Werke*, *Band* 2, p. 731; trad. it.: *I Sonetti a Orfeo*, in: *Poesie II (1908-1926)*, p. 111. Traduzione modificata.

[11] «Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert, / drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt; / jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert, / liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt», II, XII, ivi, p. 758; trad. it. p. 151. Traduzione nostra.

estro Hölderlin: nessuno come lui è stato capace di restituire questi momenti di sacro terrore, nessuno è stato capace di dirli in maniera così nobile e santa perché *unbedürftiger*, manchevoli di nulla, e quindi manchevoli anche di bisogni e della loro stessa manchevolezza. Chi è destinato a mutare nella grandezza non si può sminuire nella pretesa del possesso, in quel *Besitzenwollen*[12] il cui oltrepassamento per Rilke alla fine ha significato il passaggio dal *Werk des Gesichts* allo *Herzwerk* che presagiva la poesia della svolta/*Wendung* del 1914.

In tutto il componimento la figura di Hölderlin emerge come quella di un poeta incapace di *Besitzenwollen*, capace, invece, di sostare, di indugiare presso le esperienze, non di pretendere di possederle in una conoscenza che in qualche modo la poesia successivamente riferirebbe. Come poeta della natura, del ritorno, del divino, del mito, del congedo, Hölderlin ha sempre avuto la straordinaria capacità di un tocco lieve pure su una materia di rovente intensità. Nelle prime parole del componimento dedicato a Hölderlin, Rilke coglie la capacità del poeta di vivere pienamente la caduta dalle certezze di una familiarità scaduta a ordinarietà verso la finitezza senza rancore di una condizione come quella umana che non viene rifiutata, anzi, viene completamente accolta per essere poetata nella sua unicità. La caduta non indica uno sprofondamento, ma il passaggio a un livello successivo: *weiter*. Secondo Rilke Hölderlin è stato capace di sperimentare forze distruttive e di cantarle, rendendole sacre, costruendo pietra su pietra senza che neanche una ne cadesse. Al loro crollo, inoltre, Hölderlin non ha ceduto allo smarrimento e ha continuato a cantare, corrispondendo in pieno a quanto da lui poetato circa il compito del poeta nell'epoca che lui stesso ha nominato per la prima volta e in maniera definitiva come «tempo della povertà [*dürftige Zeit*]»[13]. In questo tempo i poeti sono fondamentali per dire l'umano così come lo intende Hölderlin, sempre corrispondente al divino, al divino inteso in realtà come assenza di dèi, e infatti gli uomini sono definiti, nella rinomata elegia *Brot und Wein,* tanto acclamata da Heidegger, *Götterlosen*[14], i «senza dèi» che vivono pienamente la mancanza lasciata dagli dèi fuggiti. Il confronto con il divino in Hölderlin consiste nel

[12] Di *unendliches Besitzenwollen* si parlava nel *Malte* che, in qualità di vero e proprio specchio di Rainer, indicava al poeta quell'illimitata volontà di possesso che rende incapace di uscire fuori dalle proprie pretese così come dalle proprie certezze. Cfr. Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: *Sämtliche Werke*, cit., *Band* 11, p. 941; trad. it.: *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di G. Zampa, Adelphi, Milano 2001[3], p. 186.

[13] Friedrich Hölderlin, *Brot und Wein*, in Sämtliche Werke und Briefe, *Band* 1: *Gedichte*, cit., p. 415; trad. it. p. 525 (optiamo per la traduzione di *dürftige Zeit* con 'tempo della povertà' e non 'tempo della privazione'). Traduzione nostra.

[14] Ivi, p. 416; trad. it. p. 527.

corrispondere alla loro mancanza, che è tutt'uno con la mancanza dell'Arcadia, della mitologica terra della poesia di certo dileguatasi: *Wohl ist Arkadien entflohen*[15]. Non a caso nella lirica intitolata *Dichterberuf*, ovvero il compito, la vocazione del poeta, il primo a comparire è Dioniso: dal suo arcaico trionfo e dalla sua conquista mitologica parte il canto del poeta che negli ultimi versi descrive proprio se stesso in quanto poeta:

> … E volentieri un poeta
> Si unisce ad altri affinché sappiano aiutare.
>
> Ma senza timore rimane come deve, l'uomo
> da solo, dinanzi a Dio. Lo protegge
> il suo essere semplice. E non c'è bisogno di armi e non c'è bisogno di sotterfugi,
> finché lo aiuta la mancanza di Dio[16].

Il *Gottes Fehl* non è dunque una sottrazione negativa, una privazione deleteria, ma è il modo con cui il divino tutela l'umano. La corrispondenza umani-divini in quanto pienezza dell'assenza è uno dei centri di tutta la poesia hölderliniana, centro anch'esso capace di lumeggiare l'essenza stessa della poesia. È nella seconda versione dell'Inno *Mnemosyne* che possiamo trovare l'enucleazione di questo centro poetico: «Non tutto possono / i celesti. Sono i mortali a raggiungere prima l'abisso [*Denn nicht vermögen / Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen / Die Sterblichen eh an den Abgrund*][17]. Ancora una volta la relazione tra umani e divini non è pensata in una scontata opposizione, ma come una corrispondenza di capacità che priva gli uni del possesso degli altri. Celesti e mortali condividono lo stesso destino, quello di raggiungere l'abisso/*Abgrund*, ma una differenza irriducibile si dispiega tra le due parti, quella per cui ciò che li distingue è la capacità di questi ultimi di raggiungere *eh*, *prima*, l'abisso stesso. I mortali hanno questa unicità che qualifica tutta la loro esistenza, esperienza fondamentale dell'umano che è *Dichterberuf*, quel compito dei poeti che è dire in parole. Senza i poeti altrimenti l'abisso, seppur fondamentale, rimarrebbe indicibile. In questo caso senz'altro paradigmatico, Hölderlin conferma di essere ancora una volta «Dichter des Dichters», perché in grado di illuminare una definizione assolutamente epocale del poeta,

[15] Friedrich Hölderlin, *Das Schicksal*, ivi, p. 271; trad. it.: *Il destino*, ivi, p. 157.
[16] «… Und gern gesellt, damit verstehn sie / Helfen, zu anderen sich ein Dichter. / Furchtlos bleibt aber, so er es muß, der Mann / Einsam vor Gott, es schützet die Einfalt ihn, / Und keiner Waffen brauchts und keiner / Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft», in Friedrich Hölderlin, *Dichterberuf*, ivi, p. 434; trad. it. p. 453. Traduzione nostra.
[17] Friedrich Hölderlin, *Mnemosyne. Zweite Fassung*, ivi, p. 747; trad. it.: *Mnemosyne. Seconda stesura*, in *Le Liriche*, cit., p. 694. Traduzione nostra.

come colui che, cantando «la traccia degli dèi fuggiti [*die Spur der entflohenen Götter*]»[18], canta i mortali come coloro che giungono prima all'abisso.

È questa vertigine la *Stimmung* fondamentale della poesia di Hölderlin, che lo fa assurgere a uno dei poeti sommi che di fatto anticipa la contemporaneità della poesia. Si può senz'altro affermare che il poeta come colui che canta l'abisso è l'identità più propria del poeta contemporaneo[19], che per primo Hölderlin ha scorto ed elevato a canto. E questa lezione altissima diviene linfa anche per l'ispirazione sempre viva e palpitante di Rilke. È in un passaggio della famosa lettera a un giovane poeta che possiamo rilevare una sorta di trascrizione letteraria rilkiana di questi versi poetici hölderliniani: «Noi non abbiamo alcuna ragione di diffidare del nostro mondo, ché non è esso contro di noi. E se ha terrori, sono *nostri* terrori; se ha abissi, appartengono a noi questi abissi [*hat sie Abgründe, so gehören diese Abgründe uns*], se vi sono pericoli, dobbiamo tentare di amarli»[20]. L'abissalità non è un nemico estraneo all'umano, ne è la matrice identitaria più autentica, così come l'abisso non è una voragine che ci si apre davanti, ma indica quegli abissi ai quali, come ci dice Rilke, già apparteniamo.

Ciò risulta evidente anche in un componimento della fase giovanile intitolato *Il destino/Das Schicksal*, nel quale Hölderlin segue il suo destino di grandezza come compito del poeta di non alienarsi da nulla che sia umano, e che quindi sia tutt'uno con la sua finitezza e con il dolore che sempre reca con sé questa finitezza:

> Dalla necessità scaturì ogni piacere.
> E in mezzo a dolori prospera
> la cosa più cara di cui godette il mio cuore:
> la dolce fascinazione dell'umanità [*Menschlichkeit*][21].

Menschlichkeit qui viene inteso come 'umano', come 'essere umani', ma per Hölderlin questo significa essere tutt'uno con la propria compartecipazione

[18] Friedrich Hölderlin, *Brot und Wein*, cit., p. 416; trad. it. p. 526.

[19] Sulla questione dell'abisso in riferimento al rapporto tra pensiero e poesia, mi permetto di rinviare al mio *Dall'abisso agli abissi. Per una topologia dell'abisso, in dialogo con il pensiero poetico*, in «Logoi.ph – Journal of Philosophy», N. X, 24, 2024, pp. 312-320.

[20] Si cfr. la lettera a Franz Xaver Kappus del 12 agosto 1904 in: Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Insel, Leipzig 1931, p. 47; trad. it.: *Lettere a un giovane poeta*, in *Lettere a un giovane poeta. Lettere a una giovane signora. Su Dio*, trad. di L. Traverso, Adelphi, Milano 1997[9], p. 60.

[21] «Der Not ist jede Lust entsprossen, / Und unter Schmerzen nur gedeiht / Das Liebste, was mein Herz genossen, / Der holde Reiz der Menschlichkeit»; in Friedrich Hölderlin, *Das Schicksal*, cit., p. 270; trad. it. pp. 153-155. Traduzione nostra.

all'umanità stessa. Questo è il vero destino: corrispondere alla necessità [*Not*], al bisogno, all'urgenza, crescere nel dolore dell'esistere senza farsi inaridire, anzi, riuscendo a conoscere fino in fondo l'amore per l'umano. Ancora una volta il destino di grandezza di Hölderlin è tutt'uno con la sua umanità.

Umanità che lui cerca dappertutto come un modo per *appartenere senza possedere*: anche questa è una delle grandi lezioni che Rilke ha imparato da Hölderlin. Ed è proprio su appartenenza e congedo che si innesta la grande meditazione sulla *Heimkunft*[22], su quel 'ritorno a casa' che non a caso dà il titolo a una delle elegie più alte dell'opera hölderliniana. È Hölderlin un poeta della *Heimkunft*? Che celebra il ritorno alla patria, il ritorno alla famiglia, dopo aver girovagato per gli sterminati spazi dell'immaginario mitologico? Anche in questo caso il poeta abbraccia pienamente la «dolce fascinazione dell'umanità» e si fa carico di una domanda che ci connette con quanto più dignifica la vicenda umana su questa terra. Sì, certo, Hölderlin è il poeta della *Heimkunft*, ma, essendo anche poeta della *Wandlung*, può esserlo soltanto se viene considerato allo stesso tempo anche come un poeta della *Wanderung*[23], essendo lui a tutti gli effetti un vagabondo, un *Wanderer*[24]. Così si intitolano due suoi componimenti anch'essi all'avanguardia, precursori di sensibilità e intensità contemporanee. Anche al centro della poesia contemporanea non può non esserci il tema dell'essere viandante, del migrare, del vagare. Ricordiamo che Rilke nella poesia si rivolge a Hölderlin dicendogli «Tu solo sei in movimento come la luna» perché è un poeta che non pretende la conciliante accoglienza della poesia, ma è capace di girare come la luna e di guardare all'umano in tutta la sua completezza, ovvero nella complessità della sua luminosità così come della sua oscurità Essere in moto come la luna come unico modo per abitare la terra, abitare necessario per ritrovare se stesso e il proprio compito, che è anche quello di essere dislocati in un esilio che non attende alcun ritorno a casa inteso come stabile possesso. Hölderlin è stato un eccelso cantore di questo girovagare come tratto fondamentale dell'umano, proprio lui che ha celebrato più di altri i luoghi della Germania rendendoli poeticamente immortali.

[22] Cfr. Friedrich Hölderlin, *Heimkunft. An die Verwandten*, ivi, pp. 416-420; trad. it.: *Ritorno a casa. Ai familiari*, ivi pp. 531-537, traduzione modificata.

[23] Friedrich Hölderlin, *Die Wanderung*, ivi, pp. 453-456; trad. it. pp. 611-617 con la problematica traduzione *L'emigrazione*.

[24] Di *Der Wanderer* abbiamo, oltre a un *Entwurf*, anche una *Vorfassung* e una *Erste* e una *Zweite Fassung*; cfr. Friedrich Hölderlin, *Der Wanderer*, ivi, rispettivamente pp. 305-307, pp. 308-310, pp. 310-313, pp. 395-398 (nell'edizione italiana con la traduzione *Il viaggiatore* sono presenti la prima e la seconda versione rispettivamente alle pp. 193-197 e pp. 503-509).

Der Wanderer è un inno arioso e intimo alla natura, al *Vaterland* presso il quale si ritorna sempre quando si affrontano le grandi domande sull'esistenza. Il viandante è colui che ha percorso la «vielversprechende Ferne» di cui si parla nell'elegia *Heimkunft*, *Heimkunft* che ancora una volta si dimostra non essere opposta a *Wanderung*, ma entrambe si rivelano vincolate in una essenziale coappartenenza differenziale. Un'espressione davvero felice questa hölderliniana di *vielsprechende Ferne*, una 'lontananza piena di promessa', una lontananza che benedice anche quando, come scritto proprio in *Heimkunft*, «Spesso non possiamo che tacere; mancano nomi sacri [*Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Namen*]»[25]. Ancora una volta il ritorno a casa non implica alcuna pretesa di possedere né la propria terra, né la propria casa, ancora una volta la poesia di Hölderlin canta questo abitare l'origine come abitare una dislocazione inaggirabile, abitare questa *Wanderung*, questo vagare, questo migrare nella nostalgia bruciante di un abbandono che continuamente sollecita il poeta a cantare un canto che non si acquieta anche quando trova la parola, la sua parola, la parola poetica.

Anche questa è una grande lezione di Hölderlin che Rilke ha fatto propria e che lo porterà a comporre uno dei versi più impressionanti della sua prima elegia finalizzato a esplicare proprio la necessità di liberare l'amato da ogni possesso, per cui il poeta scrive: *Denn Bleiben ist nirgends*[26]. Allora non c'è alcun luogo fisso e inamovibile in cui poter restare, siamo destinati a girovagare in cerca del nostro ritorno a casa che non ci consegnerà mai alcun possesso:

> Quanto tempo, o quanto tempo è passato! La pace dell'infanzia
> se ne è andata, e se ne sono andati giovinezza, amore e piacere,
> ma tu, mia patria! paziente in santità,
> tu sei rimasta[27].

Come si evince limpidamente da questi versi, il *Vaterland* a cui si rivolge Hölderlin non è tuttavia soltanto spazio, ma anche tempo: è la patria lieve dell'infanzia e della giovinezza che rimane anche quando infanzia e giovinezza non ci sono più. Perdita e acquisizione sono sempre intrecciati in un *Bleiben* stabile nel suo *nirgends*.

Ed è anche per questo che, fin dalle prime battute di *An Hölderlin*, Rilke

[25] Friedrich Hölderlin, *Heimkunft*, ivi, p. 420; trad. it. p. 537, traduzione modificata.

[26] Rainer Maria Rilke, *Duiniser Elegien*, «Poichè non v'è luogo al restare», in *DE*, I, v. 53

[27] «Wie lang ist's, o wie lange! des Kindes Ruh / Ist hin, und hin ist Jugend und Lieb und Lust; / Doch du, mein Vaterland! du heilig- / Duldendes! siehe, du bist geblieben», in Friedrich Hölderlin, *Rückkehr in die Heimat*, ivi, p. 394; trad. it. p. 417.

centra in pieno il carattere di destinalità e di necessità che distingue la poesia hölderliniana: necessità per l'uomo di corrispondere al destino della propria irrevocabile finitudine, ma anche di misurarsi con l'incommensurabilità di un infinito sempre incombente eppure sempre sfuggente. Hölderlin si rivela per Rilke come il maestro che ha poetato la possibilità di cantare l'arte suprema del cadere, l'arte mirabile della rovina e fare in modo che essa non frantumi l'esistenza umana, ma la tenga in bilico in una resistenza intransigente contro ogni mediocrità e ordinarietà. Il poeta vede nello spirito che presiede la vita una forza indistruttibile e infinita, un'illimitatezza che non può essere circoscritta dalla finitezza umana che tutto rischia di disperdere e di sminuire. E questo confronto con l'immane, l'ingovernabile, conduce il poeta a guardare pienamente se stesso e a incontrare Iperione, viaggio che Rilke considerava «meraviglioso [*wunderbar*]» e «pieno di assonanze con ciò che ora ci accade [*voll Anklang an das, was uns widerfährt*]» e che «eppure, fin dall'inizio, procede ben oltre [*und geht doch von vornherein weit darüber vor*]»[28]. È Iperione a riuscire a scorgere l'autentica differenza tra umano e divino: mentre l'umano è limitato proprio da ciò che è più grande che lo sprofonda in una inadeguatezza irredimibile a causa dell'inaccettabilità di ciò che è piccolo, il divino riesce proprio in questo compito: «non essere costretto da ciò che è più grande, / essere contenuto in ciò che è più piccolo, / questo è divino»[29].

Il confronto con il divino, infatti, permette a Hölderlin di esperire poeticamente nel modo più estremo proprio la finitezza umana, intrisa della sacralità del dolore:

> Poiché essi, coloro che ci concedono il fuoco divino,
> gli dèi, ci donano anche sacro dolore,
> allora che sia così. Un figlio della terra
> sembro: fatto per amare, fatto per soffrire[30].

Liebe e *Leid*: è nella coappartenenza differenziale di amore e dolore che si qualifica l'esistenza umana nella corrispondenza con il divino. È necessario

[28] Lettera ad Anna von Münchhausen, in Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*, Insel, Leipzig 1938, p. 11; trad. it. p. 791.

[29] Secondo la massima «Non coerceri maximo, / contineri minimo, / divinum est» presente in esergo al primo volume di Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, *Band* 2, *Hyperion. Theoretische Versuche*, p. 101; trad. it. *Iperione*, trad. e cura di G.V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 2004[6], p. 23. Traduzione modificata.

[30] « Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn, / Die Götter schenken heiliges Leid uns auch, / Drum bleibe dies. Ein Sohn der Erde / Schein ich; zu lieben gemacht, zu leiden», in: Friedrich Hölderlin, *Die Heimat*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, *Band* 1, *Gedichte*, cit., p. 386; trad. it. p. 335. Traduzione nostra.

imparare ad amare il dolore del mondo, per poter davvero imparare tutto ciò che è umano. Quello che è necessario compiere per raggiungere tale coappartenenza viene indicato da Iperione e dal suo mito riscritto da Hölderlin che delinea una grande epopea della riconciliazione [*Versöhnung*]: «Simili ai dissidi degli amanti sono le dissonanze del mondo, conciliazione è entro la discordia stessa e tutto ciò che è separato si ricongiunge [*Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder*]»[31]. In tutto il viaggio di Iperione l'obiettivo umano più alto, il suo *maximum*, è quello di riuscire ad armonizzare le dissonanze della vita in una sintesi, in una riconciliazione che Hölderlin, sulla scorta del grande concetto del suo amico Hegel, ha poetato in maniera eminente. Hölderlin non è soltanto un pensatore della *Versöhnung*, ma ne è anche un poeta, proprio perché ha accolto tutta la finitudine dell'umano nel suo poetare. Anche Rilke ha accolto tutta la finitezza dell'umano nella sua opera, sebbene non possa essere un poeta della *Versöhnung*, ma delle tracce della contraddizione[32] [*Spuren des Widerspruchs*][33].

Pur nelle differenze, Hölderlin è stato, dunque, un maestro di Rilke. Gli ha insegnato la grandezza di essere poeti, che è proprio questo non temere il più grande e riuscire nello stesso momento a essere tutt'uno con ciò che è più piccolo. Ritorniamo così ancora una volta a Hölderlin 'poeta del poeta' e troviamo nei versi finali di *An Hölderlin* un'indicazione fondamentale in tal senso, un'indicazione circa il futuro: «Se c'è stato uno così, eterno, perché diffidiamo / sempre di ciò che è terrestre? Invece di imparare seriamente / a sentire dal transeunte per una qualche / inclinazione, in uno spazio futuro?». Rilke coniuga in questi versi *das Ewige* e *das Irdische*, eterno e terreno, proprio perché è un poeta come Hölderlin che riesce a farci essere fedeli alla terra nel suo anelare all'eterno. Questa immanenza dell'eterno è uno dei significati più innovativi che Rilke riesce a scorgere nell'opera hölderliniana. Un richiamo di chi in quanto mortale è destinato a scaraventarsi più in fretta verso l'abisso: colui che ha sperimentato l'insostenibile chiarezza dell'oscurità non solo per se stesso, ma per poter dire in una poesia per l'umanità.

[31] Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, cit., p. 268; trad. it. p. 178.

[32] Ho sviluppato questa proposta nel mio *Il linguaggio del tempo. Su Heidegger e Rilke*, Guida, Napoli 2007, pp. 341ss.

[33] «I miei scritti d'arte sveleranno in qualche punto, fino all'ultimo, le tracce della contraddizione per cui cominciai ad essere me stesso», in Rainer Maria Rilke, *Briefe aus Muzot*, Insel, Leipzig 1937, p. 129; trad. it.: *Lettere da Muzot (1910-1926)*, a cura di L. Traverso e M. Doriguzzi, Cederna, Milano 1947, p. 118.

Le ultime parole del componimento parlano, dunque, di una specie di spazio futuro: questo spazio futuro con cui si conclude la poesia è l'altrove che abitano i grandi i poeti e dal quale ci parlano. Un altrove che è sì abisso, ma anche pienezza dell'esistenza. Anche secondo Heidegger una delle caratteristiche essenziali di Hölderlin è stata quella di essere «der Zukünftigste»[34], il più venturo, colui che, più di altri, è stato capace di accogliere dentro di sé e di rivelare nella propria opera il futuro. Da questo futuro ci ha parlato Hölderlin e leggere la sua opera significa cercare di raggiungerlo presso questo altrove.

È stato Hölderlin infatti a cantare la caduta, l'arte suprema della caduta, che non a caso è proprio quello a cui giungono le *Elegie* rilkiane, come dimostrano gli ultimi versi della decima:

> E noi, che la felicità la pensiamo
> come una cosa che *sale*, sentiremmo la commozione,
> che quasi ci atterra sgomenti
> per una cosa felice che *cade*[35].

In questi versi a cadere non è qualcosa di pesante, di insostenibile, ma un *Glückliches*, qualcosa di felice, qualcosa di finito che riesce a contenere in sé l'alto e il basso e a non alienarsi mai da ciò che è umano. In questo Hölderlin si rivela maestro di Rilke, suo *Lehrer*, e proprio di *Lehrer* parla la lettera a un giovane poeta, in cui Rilke esprime un auspicio epocale: «Che ci siano concessi maestri che celebrano l'aldiquà [*Gebt uns Lehrer, die uns das Hiesige rühmen*][36]. Sembrerebbe impossibile pensare Hölderlin maestro di Rilke anche per celebrare lo *Hiesiges*, ciò che è terreno nell'immanenza del nostro esistere, eppure non sembra poi così impossibile se si pensa che proprio un poeta che ha cantato la trascendenza come Hölderlin è stato capace di non temere, nell'evocare il divino, di percorrere tutta quell'immensa strada necessaria, intrisa di amore e dolore, per elevare a canto proprio ciò che è terreno.

[34] «Hölderlin ist der Zukünftigste, weil er am weitesten herkommt und in dieser Weite das Größte *durchmißt* und verwandelt», in Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, in Gesamt*ausgabe*, *Band* 65, hrsg. Von F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main 1989; trad. it.: *Contributi alla filosofia (Dall'Evento)*, a cura di F. Volpi, trad. di A. Iadicicco, Adelphi, Milano 2007, p. 401.

[35] «Und wir, die an *steigendes* Glück / denken, empfänden die Rührung, / die uns beinah bestürzt / wenn ein Glückliches *fällt*», ED, X, vv. 110-114. Traduzione modificata.

[36] Presente in Rainer Maria Rilke, *Brief des jungen Arbeiters*, in *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski, A. Stahl, DWB, Darmstadt 1996, *Band* 4, *Schriften*, p. 474; trad. it.: *Su Dio*, in *Lettere a un giovane poeta. Lettere a una giovane signora. Su Dio*, cit., p. 141.

Usi linguistici e interpretazione dei testi. A proposito di «Non ti disunire» nel film *È stata la mano di Dio* di Paolo Sorrentino

Nicola De Blasi
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Linguistic Customs and Text Interpretation. About «Non ti disunire» in Paolo Sorrentino's Film The Hand of God
Abstract: Scholars in the fields of language and literature analyse words carefully, whereas this happens less frequently in cinema. One notable exception is the phrase «Non ti disunire», spoken in Paolo Sorrentino's film *È stata la mano di Dio* (*The Hand of God*), which has sparked a variety of interpretations. Although the verb 'disunirsi' belongs to the common vocabulary, its meaning in the film context appears enigmatic. The proposed explanations – ranging from football to philosophical and metaphorical interpretations – have often overlooked its literal meaning. Linguistic research reveals that 'disunirsi' originally comes from horse-riding vocabulary, where it refers to a horse losing its coordination while galloping. This has led to its metaphorical extension as an exhortation to maintain balance, concentration, and inner unity.

Gli studiosi di letteratura e di lingua sono abituati a interrogarsi a lungo sul valore e sul significato dei testi letterari, anche svolgendo quando necessario (cioè quasi sempre) indagini approfondite sul senso di diverse porzioni testuali o anche su singole espressioni o parole. La comprensione della lingua di un testo, nelle sue diverse possibili sfumature, a cominciare da quelle letterali, è d'altra parte la premessa necessaria per ogni lettura, da quella compiuta per passatempo fino a quella dei critici e lettori per professione chiamati a tener conto delle scelte degli autori e dei caratteri di un genere letterario. Capita più di rado che la stessa attenzione al significato delle singole parole riguardi un'opera cinematografica, a meno che non si tratti di forme particolari (come *Amarcord* per 'mi ricordo' nel titolo del film di Fellini) oppure di brani dialogici in dialetto (che per l'appunto, il più delle volte, sono sottotitolati). Ciò forse dipende dal fatto che per lo più gli autori puntano in partenza a raggiungere con i film un pubblico ampio, al quale evitano quindi di proporre scelte linguistiche potenzialmente ostiche[1].

[1] Questa tendenza d'altronde non esclude possibili eccezioni, che peraltro possono condurre all'uso di sottotitoli:

A parte pochi casi, insomma, la lingua usata nei dialoghi di un film risulta comprensibile allo spettatore, che forse è invece sollecitato a tener conto di altri aspetti più direttamente legati allo specifico filmico (dalle inquadrature ai modi della recitazione, passando, tra l'altro, per il rapporto tra parole e immagini). Capita però che, esattamente come accade nella comunicazione reale, anche nel dialogo inserito in un film ricorrano parole o espressioni usate con accezioni particolari, che non sempre sono usuali o abituali per tutti i parlanti. In questi casi può capitare che anche parlanti adulti (esperti nell'uso della propria lingua materna) si soffermino a interrogarsi su una parola percepita come inconsueta o su un suo uso particolare.

Qualche anno fa è sembrato davvero insolito che, a proposito del film di Paolo Sorrentino, *È stata la mano di Dio* (2021), molti spettatori e critici si siano interrogati sul valore di una singola frase, anzi, per meglio dire, sul significato da attribuire a un solo verbo, cioè a una forma del verbo *disunirsi* presente in una battuta (diventata poi notissima) pronunciata in una delle scene finali del film. Tanto più singolare appare questo caso se si considera che si tratta di una parola italiana, formata dalla combinazione tra il diffusissimo prefisso *dis-* e la forma riflessiva del verbo *unire*, che rientra tra le 2000 parole che per Tullio De Mauro (sulla base di calcoli statistici) costituiscono il cosiddetto *lessico fondamentale* dell'italiano[2]. Vale a dire che questo verbo è inserito, per restare nella stessa zona dell'ordine alfabetico, nella sequenza che comprende *undici*, *unghia*, *unico*, *università*, *uno*, *uomo*, *uovo*, *urgente*, parole che possono essere agevolmente capite anche da chi si trovi a un livello A1 di conoscenza dell'italiano. Da un lato, quindi, può sembrare che tra i critici e gli spettatori italiani sorga un dibattito sul significato di un verbo tutt'altro che raro, ma dall'altro lato il caso è interessante proprio perché dimostra che a costituire una difficoltà per l'interpretazione non è la singola parola in sé, ma una sua accezione semantica particolare, che evidentemente esula dall'esperienza e dalle conoscenze della maggior parte dei parlanti o, quanto meno, della maggior parte di coloro che si sono espressi pubblicamente sul film di Sorrentino.

Circa quattro anni dopo l'uscita di *È stata la mano di Dio*, è opportuno richiamare velocemente i termini della questione: il film presenta la vicenda del giovanissimo Fabio Schisa (interpretato da Filippo Scotti) che, a seguito di un

si pensi, come il primo e più facile esempio tra tanti, al dialetto siciliano stringato che caratterizza i dialoghi del film *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti.

[2] Tullio De Mauro, *Guida all'uso delle parole. Parlare e scrivere semplice e preciso per capire e farsi capire*, Editori Riuniti, Roma 1980, p. 182.

tragico incidente domestico, perde entrambi i genitori. Nel fare fronte alla sua nuova dolorosa esperienza esistenziale Fabio (che per tutti fino a quel momento è *Fabietto*) comincia a percepire la propria embrionale ambizione di dedicarsi al cinema («La realtà così com'è non mi piace più, la realtà è scadente. Ecco perché voglio fare il cinema, anche se avrò visto al massimo tre o quattro film»). A questa speranza, espressa durante un dialogo scarno ma teso, il regista Antonio Capuano (interpretato da Ciro Capano) risponde con la domanda «'A tiene na cosa 'a rìcere?», formulata anche in altre varianti («'A tiene coccosa 'a raccuntà?»), con un tono che si fa progressivamente più incalzante e provocatorio. Al colmo dell'emozione, quasi tra le lacrime, Fabietto esclama: «Sì! Quando sono morti non me li hanno fatti vedere!». A questo punto, dopo una breve pausa, Capuano formula la sua esortazione: «Non ti disunire, Fabio». Il primo a interrogarsi sul senso di questa frase è lo stesso Fabio: «Ma che significa?». Capuano non spiega, ma precisa che col tempo dovrà capirlo da solo: «L'hê 'a capì tu solo». Sul momento si limita a ribadire: «Non ti disunire mai, non t'o ppuo' permettere».

Con la sua mancata spiegazione Capuano (come personaggio) probabilmente vuole sottolineare che il vero senso della frase potrà essere capito solo al termine di una maturazione personale e interiore, pertanto solo Fabio forse saprà alla fine quale valore dare a quella esortazione. Nel film la risposta resta quindi sospesa, anche se lo spettatore dopo tutto può ritenerla implicita nel film in sé, cioè nel fatto stesso che la storia abbia avuto una sua resa cinematografica. Il film è infatti la dimostrazione che Fabio, nel tempo, ha trovato qualcosa da raccontare o, per meglio dire, ha trovato il modo di trasferire in un racconto la propria personale vicenda. Fabio (Sorrentino) in fondo riesce a realizzare questo film proprio perché, in fin dei conti, è riuscito a *non disunirsi*. Tutto ciò, anche in assenza di una risposta esplicita alla domanda di Fabio, può essere facilmente dedotto dagli spettatori, ma forse proprio per questo motivo è necessario aggiungere alla deduzione il dato, per così dire, fermo e oggettivo di una spiegazione metalinguistica.

Dopo il protagonista del film, anche gli spettatori e i critici si sono interrogati sul significato e anche sull'origine della frase. A questo proposito sono state tentate tre strade: di fronte a un'espressione considerata insolita, è stato in primo luogo interpellato Antonio Capuano; con altri interventi è stato ricercato un possibile significato sulla base del contesto; altri infine hanno provato a indagare sull'origine di una particolare accezione di *disunirsi*. Qui ci muoveremo proprio lungo questo terzo percorso, che condurrà, come vedremo, a una spiegazione tutt'altro che complicata, che tuttavia negli interventi pubblicati è stata coperta da una serie di varie riflessioni o elucubrazioni, che spesso si allontanano dalla

domanda principale sull'origine e sul significato iniziale dell'espressione per seguire considerazioni, per così dire, centrifughe e soggettive.

L'attuale stato della situazione, con tendenze interpretative non immuni da vaghezze, è ben rappresentato in una scheda pubblicata nel sito della Treccanti, nella sezione dedicata ai neologismi. Qui a essere lemmatizzata è proprio l'intera locuzione aforistica intesa correttamente come 'invito a non perdere la propria unità e saldezza interiore'. La voce dà conto anche di varie proposte esegetiche, nessuna delle quali si sofferma su una possibile iniziale valenza letterale che invece bisognerebbe individuare proprio per cogliere meglio quella che si presenta come una evidente accezione metaforica. Ecco quindi le diverse ipotesi elencate nel commento, con i relativi rinvii interni:

> Di quel categorico «non ti disunire» (già un tormentone per cinefili) Capuano (quello vero) specifica che era una frase usata nel calcio, niente a che vedere con il cinema, nessuna ricetta estetica. Eppure un senso profondo quel monito strambo sembra assumerlo nell'universo sorrentiniano, chissà quale ma ce l'ha (Mirella Armiero, *Rivista Studio.com*, 22 dicembre 2021, Cultura | Cinema) • «Non ti disunire» vuol dire non scindere la propria interiorità sfregiata dall'esistenza di tutti i giorni. In filosofia e in psicanalisi c'è un pregnante termine tedesco che indica la scissione e la dissociazione interiori: *Spaltung*. Descrive la disgregazione, la dispersione, la sconnessione dell'Io che diventa incapace (per un meccanismo inconscio di difesa) di vedere la realtà globalmente, e ne sceglie solo una parte come vera, negando l'altra (Cesare Catà, *huffingtonpost.it*, 1° gennaio 2022, Blog) • «Non ti disunire». È la frase iconica, divenuta un tormentone, che Paolo Sorrentino in *È stata la mano di Dio* fa dire ad Antonio Capuano attraverso l'attore che lo interpreta, Ciro Capano. «È una cosa che ci dicevamo da ragazzi nelle partitelle di calcio», dice Capuano, regista napoletano (82 anni) outsider, spiazzante, divisivo, geniale, che il 3 maggio riceverà il David di Donatello alla carriera. Ma a cosa si riferisce esattamente con quelle parole? «Nei momenti più caldi di una partita, quando uno deve fare un cross al centro dell'area, bisogna essere molto concentrati, non disunirsi. Poi ci riferivamo anche a non pensare a sé stessi mantenendo lo spirito di squadra. Quelle parole nel film diventano metafora di vita, non ti disunire, resta concentrato sugli obiettivi che ti sei dato nella vita» (Valerio Cappelli, *Corriere della sera.it*, 22 maggio 2022, Spettacoli) • «Napoli torna a far incontrare le tue membra, abbatti gli steccati difensivi tra classi sociali, aiuta i tuoi figli a sentirsi tutti solidali gli uni con gli altri. Napoli, prendo a prestito le parole di uno dei tuoi figli e ti prego: non ti disunire». Cita il regista Paolo Sorrentino e una celebre battuta del suo *È stata la mano di Dio* l'arcivescovo di Napoli don Mimmo Battaglia, rivolgendosi alla città nella sua omelia in occasione della festività dell'Immacolata (Francesca Sabella, *Riformista.it*, 9 dicembre 2022)[3].

Il chiarimento dato da Capuano, qui riferito, si leggeva già in un articolo de «Il Venerdì». L'accenno è brevissimo: «È una frase che si diceva giocando a calcio: 'Non ti disunire!'»[4]. Nell'intervista poi rilasciata a Valerio Cappelli

[3] *Non ti disunire* (Neologismi 2022): https://www.treccani.it/vocabolario/neo-non-ti-disunire_(Neologismi)/

[4] Concetto Vecchio, *Antonio Capuano: la "Mano di Dio" mi fa paura*, «Il Venerdì» di Repubblica, 17 dicembre 2021, p. 137.

e pubblicata sul «Corriere della sera», si incontra una più ampia spiegazione data dallo stesso Capuano. Qui il regista ribadisce, per quanto risulta alla sua consapevolezza di parlante, in quali situazioni del gioco del calcio, secondo la sua esperienza, gli capitava, in gioventù, di ascoltarla con una certa frequenza:

> «Non ti disunire». È la frase iconica, divenuta un tormentone, che Paolo Sorrentino in *È stata la mano di Dio* fa dire ad Antonio Capuano attraverso l'attore che lo interpreta, Ciro Capano. «È una cosa che ci dicevamo da ragazzi nelle partitelle di calcio», dice Capuano, regista napoletano (82 anni) outsider, spiazzante, divisivo, geniale, che il 3 maggio riceverà il David di Donatello alla carriera.
> Ma a cosa si riferisce esattamente con quelle parole? «Nei momenti più caldi di una partita, quando uno deve fare un cross al centro dell'area, bisogna essere molto concentrati, non disunirsi. Poi ci riferivamo anche a non pensare a sé stessi mantenendo lo spirito di squadra. Quelle parole nel film diventano metafora di vita, non ti disunire, resta concentrato sugli obiettivi che ti sei dato nella vita»[5].

Nel riferire la propria esperienza biografica, Capuano, sul piano dell'interpretazione, evidenzia il passaggio dall'ambito calcistico a una valenza metaforica più larga. Verso una interpretazione condotta per deduzione si muovono anche le considerazioni svolte in seguito da Alessandro D'Avenia, che a partire da *disunirsi* si allarga molto rispetto all'iniziale contesto d'uso del verbo stesso nella realtà:

> «Vi ho trovato il dramma che viviamo ogni giorno: la nostra dis-integrazione interiore e, sua diretta conseguenza, la dis-unione esteriore. Siamo soggetti frantumati individualmente e socialmente, i cui pezzi (in-dividuo vuol dire ciò che non può essere più diviso) raramente riescono a unificarsi attorno a qualcosa che dia senso e gusto alla vita.
> La testa, il cuore, il corpo lottano tra loro per avere la meglio e ciò che uno di loro ottiene non va bene per l'altro: amiamo persone che ci fanno del male, mangiamo o smettiamo di mangiare per un vuoto incolmabile, ci abbandoniamo a dipendenze consolanti ma distruttive, non capiamo il senso del dolore anche se ci assedia... La nostra vita è un campo di battaglia in cui siamo noi a fare la guerra a noi stessi, per poi riversare la nostra dis-integrazione sul mondo e sugli altri, rendendoli ora colpevoli ora vittime.
> Tutto questo dimostra che noi, per essere felici, dobbiamo essere «uniti», in noi e con gli altri. Ma come fare? Come può essere proprio il dolore, che ci rende mancanti, fragili e incompleti a darci unità?»[6].

Con una ulteriore associazione, dal *disunirsi* al *dimezzarsi*, la riflessione procede con un richiamo al *Visconte dimezzato* di Calvino, lungo un percorso che aggiunge elementi suggestivi sulla necessaria ricerca di completezza

[5] Valerio Cappelli, *«Non ti disunire»: da dove nasce il tormentone di «È stata la mano di Dio»*, «Corriere della sera», 3 maggio 2022.
[6] Alessandro D'Avenia, *Incompleti*, «Corriere della sera» 14 febbraio 2022.

interiore (rispetto alle «mutilazioni imposte dalla società»), fino a proporre un'analogia tra Fabietto e il Medardo dimezzato:

> «Il Medardo diviso di Calvino è antenato del Fabio di Sorrentino, ma la nuda e inguaribile verità del suo dolore, necessari al ragazzo per "non disunirsi" e poter raccontare storie, a mio parere non basta. Il dolore, che ci spezza e divide, è proprio l'occasione con cui la vita ci porta all'amore e l'amore a noi, perché solo l'amore può suturare le nostre ferite. Ogni mancanza, caduta, dolore, cioè ogni divisione interiore, ci ricordano che siamo incompleti, conducendoci sull'abisso in cui scopriamo se la nostra vita è appesa al nulla o all'amore o almeno alla speranza di viverlo. Questa vertigine fa così paura che invece di affacciarci, fuggiamo o restiamo a distanza, continuando a cercare colpevoli, dentro e fuori di noi, per la nostra incompletezza».[7]

Il senso di incompletezza per D'Avenia può essere addirittura un punto di partenza, come un avvio per avvicinarsi all'amore con la speranza di riuscire a completarsi. La conclusione dell'articolo va nella direzione di una esegesi soggettiva (*per me significa*) che se da un lato sembra tipologicamente affine alla risposta di Capuano («L'hê 'a capì tu solo»), dall'altro si allontana dall'istanza primaria dei parlanti che è quella di inquadrare il significato che le parole possono avere per tutti. Di questa impostazione soggettiva è indizio eloquente il *per me* che caratterizza la spiegazione: «*Non ti disunire* per me significa "non aver paura di amare". Uno si crede incompleto ed è soltanto uomo»[8].

L'interpretazione di D'Avenia, soggettiva e dotata, per così dire, di 'volo pindarico' incluso, coglie un tema esistenziale profondo, la ricerca di amore e di completezza, che coinvolge questioni di portata generale, ben al di là, forse troppo, rispetto all'accezione effettiva, in quel preciso contesto dialogico, del verbo *disunirsi*. Se è vero che, l'esortazione di Capuano può equivalere a un incoraggiamento a non perdersi per strada, a non disperdere i propri talenti e le proprie energie intellettuali e sentimentali, è anche vero che sul verbo *disunirsi* e sulla sua eventuale specificità, dopo aver letto questa riflessione personale (più che spiegazione), sappiamo ciò che sapevamo in partenza.

Alla diffusione dell'espressione nell'uso si riferiva, invece, un articolo di Stefano Bartezzaghi, che sulle prime tiene conto di una possibile origine nell'ambito sportivo, come appunto suggerito (nella realtà extra-filmica) dallo stesso Capuano. La locuzione, però, è spiegata sempre come un generico invito a non perdere la concentrazione. Su questa strada è proposto il caso esemplare di Maradona, capace appunto di non perdere mai la concentrazione rispetto al gioco:

[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.

> Tutti che dicono "Non ti disunire". Il film di Paolo Sorrentino ha diffuso e reso popolare un modo di dire che, parlandone a cena con amici, si immaginava avesse un'origine legata all'educazione fisica e sportiva. Non ti disunire, partecipa al gioco muovendoti in modo raccolto, compatto. Il film rimanda nel titolo a Diego Armando Maradona: per quanto rudemente i difensori lo trattassero Maradona si rialzava sempre, palla al piede, opponendo ai tentativi di abbatterlo l'indifferenza di un'integrità pressoché aristocratica (un "misirizzi", concludeva Gianni Brera, rimandando a quei vecchi giocattoli con la base piombata che tornano sempre in piedi)[9].

Anche l'accenno a Maradona, per quanto agganciato a uno dei contenuti del film, risulta però ben poco motivato, nato da una libera associazione mentale e ben poco funzionale a una interpretazione pertinente; tra l'altro è anche poco pregnante a livello semantico l'accostamento tra il *disunirsi* e il *tenersi in piedi* (dal momento che anche chi cade, fuor di metafora può restare "unito", così come chi si disunisce può anche non cadere).

Dopo questo avvio, però, l'autore cambia strada e opta per una interpretazione che, secondo la proposta di un'amica napoletana, riconduce verso un uso linguistico locale:

> Un'amica napoletana chiarisce però perbene. La frase non ha affatto origine sportiva, spiega, e non è una trovata del personaggio del film (come pure si congettura!?) bensì è di uso comune, a Napoli, e adatta ai contesti più diversi[10].

Quanto tale uso sia effettivamente comune, cioè diffuso nel parlare quotidiano di parlanti di diversi ambienti e di diverse età, è davvero difficile dire. Chi scrive, pur interagendo da più di sessant'anni con parlanti napoletani e pur avendo una certa consuetudine con la riflessione metalinguistica sugli usi lessicali, non riconoscerebbe in realtà in questo *disunirsi* una foma tipica della città di Napoli, né sul versante del dialetto, né su quello dell'italiano locale. Tuttavia è il caso di citare per intero la spiegazione semantica proposta da Bartezzaghi:

> Esorta ad agire in modo composto, che non significa lento o compassato. È come se al mondo ci fosse il rischio di sparpagliarsi e occorresse evitarlo. Sono venute allora in mente quelle madri lombarde che all'ora di uscire per la scuola vedono il figlio con la cartella-zaino mezza aperta, l'astuccio che sta per cadere, una manica del cappotto non infilata, le scarpe slacciate e una macchia di caffelatte sul naso e gli dicono: "tirati insieme". L'amica napoletana annuisce, il senso è simile. Oltre all'italianissimo divertimento di spiegarsi a vicenda le frasi idiomatiche e compararle, viene poi da pensare che quello diffuso da Sorrentino è un appello all'unità e ne sentiamo tanti.[11]

[9] Stefano Bartezzaghi, *Non ti disunire*, «La Repubblica», 21 dicembre 2021.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*.

Davvero in Italia la variabilità diatopica degli usi linguistici suscita continuamente interrogativi e chiarimenti reciproci tra i parlanti, ma, fino a esauriente prova contraria, è davvero difficile ricondurre il *disunirsi* di Capuano nell'ambito delle forme idiomatiche locali.

Nel caso del dialogo, tuttavia, non è inopportuno svolgere un'osservazione proprio a partire dall'uso del dialetto: a ben guardare, tutte le battute dialogiche attribuite nel film al personaggio di Capuano ed efficacemente interpretate dall'attore Ciro Capano sono interamente in dialetto. Ebbene, in una ricca profusione di elementi dialettali, la frase «Non ti disunire» è l'unica interamente in italiano. Un attimo prima, Fabio con tono accorato ha ricordato che non gli è stato permesso di rivedere i suoi genitori dopo la tragedia. A questo punto l'eloquio di Capuano cambia, perde le sfumature burbere e decise per diventare pacato e quasi incoraggiante. Questa sorta di abbassamento dei toni coincide con un cambio di registro e con il passaggio all'italiano. Anche questo aspetto permette di escludere una connotazione locale. Non è il caso a questo punto di procedere con la citazione di altre possibili interpretazioni soggettive o estemporanee, mentre è preferibile cercare di superare decisamente l'ostacolo della spiegazione lessicale.

Per chiarire l'uso e la storia dell'espressione, a questo punto non resta che seguire la strada della prima indicazione data da Capuano. Indagando nel campo delle competizioni sportive è appunto possibile rintracciare l'accezione particolare che ben spiega il senso dell'esortazione rivolta al giovane Fabio. A parte l'etimologia, trasparente nella formazione della parola (*dis+unire*), il significato si chiarisce risalendo a un uso particolare del verbo che rimanda non al campo di calcio ma all'equitazione e, per la precisione, all'andatura del cavallo, al suo galoppo, che per essere perfetto non deve essere disunito. Del resto che questa sia la strada da percorrere è già suggerito con piena chiarezza dalla voce *disunire* proposta dal vocabolario Sabatini-Coletti[12]:

> **Disunirsi** 1 Detto di due o più persone, dividersi l'uno dall'altra, separarsi reciprocamente, staccarsi 2 sport. Perdere la coordinazione dei movimenti; in particolare nell'ippica, perdere l'andatura; *il cavallo si è disunito nel tratto finale*.[13]

Per il participio passato si fa riferimento anche ad altri sport:

> **Disunito** […] Che ha perduto la coordinazione, con riferimento sia ad atleti, in partic. pugili, che a cavalli da trotto e da galoppo[14].

[12] Francesco Sabatini – Vittorio Coletti – Manuela Manfredini, *Dizionario italiano Sabatini Coletti*, Hoepli, Milano 2024, S.v. *disunirsi* p. 801.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.

Altri atleti, quindi, in particolare i pugili, secondo il dizionario, possono essere disuniti quando perdono la coordinazione. Questa estensione segue a ben guardare un passaggio da un piano specifico e concreto a un piano più generale e metaforico: vale a dire, insomma, che il cavallo perde, anche visibilmente, il ritmo nel passo, laddove il pugile o un altro atleta diventa meno efficace in quanto perde la coordinazione *come se* fosse simile a un cavallo che non riesce più a tenere il ritmo corretto del galoppo. Il parallelismo qui espresso dal *come se* non sempre è presente alla mente dei parlanti, ma del resto un uso metaforico più o meno esteso comporta spesso, per i parlanti, come effetto collaterale, la difficoltà di recuperare il senso letterale primario di una certa espressione. Pertanto non ci si deve stupire se un parlante (in questo caso, nel film, il personaggio di Capuano nel film o lo stesso Capuano nella realtà) abbia una idea precisa del valore di una espressione ma non abbia diretta esperienza del suo primo ambito d'uso. Va anche notato, per inciso, che a quanto pare a nessuno degli esegeti intervenuti su questo punto è venuto in mente di consultare un vocabolario prima di slanciarsi in interpretazioni non prive di ostacoli.

Vediamo allora in conclusione quando si dice che un cavallo si è disunito. A essere disunito è per l'appunto il ritmo nell'andatura del suo galoppo, come precisa ogni manuale di equitazione, il galoppo dovrebbe essere caratterizzato da diversi tempi di battuta, cioè dal successivo appoggio sul terreno dei piedi del cavallo. Il galoppo richiede infatti un'ordinata sequenza dei passi, con una successione ritmica, che dipende in sostanza dal buon accordo tra il cavaliere e il cavallo, per il quale, va anche detto, il galoppo costituisce un movimento non spontaneo, faticosamente appreso nella fase di addestramento. Senza scendere nei dettagli della sequenza dei passi, è sufficiente qui segnalare che si parla di galoppo a destra (a mano destra) o di galoppo a sinistra (a mano sinistra), in rapporto alla diversa successione dei passi, suggerita volta per volta dalla necessità di prepararsi a curvare verso destra o verso sinistra. Ne consegue che un errore nell'ordine di appoggio dei piedi porta il cavallo a disunirsi, come spiega un manuale di equitazione ottocentesco:

> il galoppo è disunito, allorché le due gambe davanti e quelle di dietro non combinano nel richiesto movimento, vale a dire allorché le gambe davanti spiegano il galoppo d'una mano, e le gambe di dietro pronunciano quello dell'altra. Il galoppo può essere disunito davanti, e può esserlo di dietro[15].

[15] Stefano Arcellazzi, *Lezioni di cavallerizza*, G. Vincenzi e comp., Modena 1813, p. 148.

In senso proprio e specifico insomma è il cavallo che si disunisce quando nel suo galoppo sbaglia i movimenti, rischiando di conseguenza di perdere l'equilibrio durante la corsa (in specie nelle curve): le zampe davanti insomma si muovono come per curvare a destra, mentre quelle posteriori si muovono come per curvare a sinistra (o viceversa). Il mancato accordo rende il galoppo disunito, con il conseguente rischio di una caduta. A partire da questo significato primario di *disunirsi* in riferimento al galoppo si determinano altri possibili impieghi più estesi collegati allo sport (il pugilato, secondo la definizione del Sabatini-Coletti oppure il calcio secondo l'esperienza di Antonio Capuano). In questi casi quindi il riferimento non è più all'andatura ma ai movimenti compiuti durante una competizione sportiva. Con un ulteriore allargamento la locuzione viene adottata anche in rapporto alle diverse circostanze della vita che richiedono di procedere verso una meta, in senso ormai metaforico, con andatura regolare e con i movimenti adeguati proprio per far sì che la meta possa essere raggiunta senza incertezze e senza impreviste perdite d'equilibrio. Per l'appunto è proprio questo il senso dell'esortazione rivolta al giovane personaggio del film. L'accenno all'uso della locuzione nell'ambito dell'equitazione ha permesso in fin dei conti di contribuire all'interpretazione del dialogo, tornando, per così dire, dopo diverse congetture centrifughe e successive, a poggiare di nuovo, sia pur metaforicamente, i piedi per terra come appunto è necessario (come ben sa chi lavora in ambito letterario e linguistico) anche nei procedimenti di interpretazione dei testi[16].

[16] Una prima proposta nella direzione qui seguita è stata da me accennata velocemente in un articolo giornalistico coevo all'uscita del film (Nicola De Blasi, *Mai disuniti, come i cavalli*, «Il mattino», 29 dicembre 2021), sfuggito ai successivi interpreti.

Il napoletano e le sue grafie: il caso Geolier al Festival di Sanremo 2024

Pietro Maturi
Università degli Studi
di Napoli "Federico II"

Giuseppe Visco
Universität Osnabrück

Neapolitan and its Spellings: the Case of Geolier at the Sanremo Festival 2024
Abstract: This article examines the linguistic and orthographic peculiarities of the Neapolitan dialect as employed by the artist Geolier in the published lyrics for his Sanremo performance. The study opens with an outline of the historical and sociolinguistic framework of Neapolitan, clarifying the nature of its connection with other Italian dialects and with standard Italian. The subsequent analysis delves into the debate triggered by Geolier's orthographic choices in his lyrics, which significantly diverge from the tradition of Neapolitan writing, and examines briefly the negative comments he received from his critics and his reactions. In particular, the artist reveals his intent to keep faithful to the younger Neapolitans' new writing habits in order to reach a broader audience. The analysis reveals how these anti-conventional orthographic strategies combine some traditional aspects with totally creative adaptations, thus reflecting contemporary trends in online and offline communication. By focusing on the interplay between language and orthography, this study contributes to a more profound understanding of how regional and local varieties are reshaped in modern artistic expressions.

1. *Dialetti e grafie*

Quando parliamo di dialetti, ci riferiamo per definizione a delle varietà linguistiche che, in base ad alcune caratteristiche, vengono considerate distinte dalle vere e proprie lingue. Tra queste caratteristiche vi è quella di non essere stati sottoposti storicamente a processi di standardizzazione e di fissazione di norme più o meno rigide né sui piani fonetico-fonologico, morfosintattico, lessicale, né su quello ortografico, che è quello di cui ci occuperemo in questo contributo.

Inoltre, una delle caratteristiche dei dialetti è anche che essi si manifestino prevalentemente, quando non esclusivamente, nella forma orale. La trasmissione intergenerazionale e i meccanismi dell'acquisizione spontanea da parte dei parlanti nativi garantiscono un mantenimento di media o anche lunga durata dei diversi livelli di analisi del dialetto nei suoi usi orali, ciò che consente alla linguistica e alla dialettologia di individuare e descrivere con accuratezza

sistemi fonologici, morfosintattici e lessicali complessi e dotati di regolarità e di stabilità, mentre lo stesso evidentemente non accade per quelli scritti.

Gli usi scritti dei dialetti, infatti, sono nella generalità dei casi o del tutto inesistenti o tutt'al più solo episodici, come accade ancora oggi per la maggior parte dei dialetti italiani; in più rari casi, invece, essi sono sì usati in forma scritta, ma questa è appannaggio di piccole minoranze di scriventi colti che, nell'assenza di ogni riferimento normativo, si sono trovati costretti a ideare dei sistemi ortografici basandosi sul proprio estro o sull'imitazione di chi eventualmente abbia scritto prima di loro (se possono disporre di una letteratura o di una paraletteratura preesistenti), oppure sull'adozione, certo sempre approssimativa, di sistemi ortografici mutuati da altre tradizioni (in genere quella della lingua tetto, come l'italiano nel caso dei dialetti italoromanzi).

Dentro questo scenario generale, quello del napoletano[1] rappresenta sicuramente un caso particolare: si tratta infatti di uno dei pochissimi dialetti italiani – insieme al siciliano, al veneziano, al milanese, al romanesco e a pochi altri – che per secoli, oltre a essere stato l'idioma materno di grandi masse di persone (in genere esclusivamente dialettofone ma talvolta anche bilingui dialetto-italiano), ha goduto altresì di un significativo numero di scriventi. Questi hanno prodotto nei secoli e producono ancora oggi una letteratura e una paraletteratura in napoletano scritto che hanno conquistato una grandissima rilevanza e notorietà nazionale e internazionale nei più vari settori, fra i quali la novella, il teatro, la poesia, l'opera lirica, la canzone, la sceneggiatura per il cinema e quella per la televisione, ecc.

Questa vastissima tradizione scritta in dialetto napoletano si è andata dunque costituendo nei secoli in assenza di una qualsivoglia norma ortografica esplicita[2]. Tuttavia, nel corso del tempo, attraverso il meccanismo dell'imitazione dei predecessori, si sono venute fissando, se non delle regole rigide, almeno delle consuetudini relativamente stabili, benché mai definitivamente codificate e in ogni caso non prive di aspetti di grande incertezza. Tale incertezza porta a volte a oscillazioni significative osservabili fra un autore e l'altro e anche all'interno dell'opera di uno stesso autore[3].

[1] Con il termine 'napoletano' ci riferiamo qui al solo dialetto della città di Napoli (e di una piccola parte del suo immediato circondario) e non, come è ormai impropriamente invalso in ambito mediatico nel discorso non scientifico, all'insieme dei dialetti della Campania o, ancor meno, dell'intera area dialettale alto-meridionale.

[2] Cfr. Nicola De Blasi / Luigi Imperatore, *Il napoletano parlato e scritto. Con note di grammatica storica*, Dante & Descartes, Napoli 2000 e Nicola De Blasi / Francesco Montuori, *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*, Cronopio, Napoli 2020.

[3] Cfr. Pietro Maturi, *Grafie del napoletano dai classici a Facebook*, in: «Bollettino linguistico campano», 15/16, 2009, pp. 227-244.

2. *Nuove scritture dialettali*

Negli ultimi decenni, accanto alla plurisecolare produzione di testi di tipo 'alto' o 'medio' in dialetto napoletano si è venuta affiancando, in modo crescente e ormai dilagante, una nuova sterminata produzione di testi e di microtesti in napoletano di livello decisamente 'basso', nell'ambito del più generale fenomeno descritto come 'risorgenza dialettale'[4] che ha interessato numerosissimi dialetti di ogni parte d'Italia e che ha visto l'esplosione di nuovi usi anche e soprattutto scritti in ogni varietà dialettale regionale e locale.

Questa nuova produzione di testi scritti di tipo basso include le diverse tipologie delle cosiddette 'scritture esposte'[5].

Inoltre, rientra nel fenomeno della risorgenza dialettale anche l'altrettanto variegato ambito della scrittura privata in rete attraverso vari tipi di devices ma soprattutto attraverso smartphone, in cui il ricorso ai dialetti è particolarmente rilevante (applicazioni di messaggeria del tipo Whatsapp, Telegram, Messenger; social media come Facebook, Instagram, Tik-Tok, X, eccetera).

Chi produce questa così varia tipologia di testi in dialetto non è più, come accadeva nel caso della letteratura dialettale, l'esponente di una ristrettissima élite di intellettuali di alta o media cultura, ma rappresenta sostanzialmente la totalità del mondo dialettofono, in particolare per quanto riguarda le ultime generazioni (genZ), ma non solo queste.

In altri termini, nella realtà contemporanea ogni singolo individuo dialettofono (e probabilmente anche non dialettofono, in quanto giovani e adulti italofoni fanno anch'essi frequente ricorso all'uso scritto del dialetto, moltiplicando così la varietà degli esiti ortografici) è potenzialmente e fattualmente anche uno scrivente, che produce in genere microtesti dialettali di poche parole o al massimo di poche brevi frasi, ma che spesso lo fa quotidianamente o, addirittura, quasi costantemente, considerato il ricorso continuo alla messaggeria online.

[4] Cfr. Gaetano Berruto, *Quale dialetto per l'Italia del Duemila? Aspetti dell'italianizzazione e risorgenze dialettali in Piemonte (e altrove)*, in: *Lingua e dialetto nell'Italia del Duemila*, a cura di Alberto A. Sobrero / Annarita Miglietta, Congedo, Galatina 2006, pp. 101-127.

[5] Come graffiti su muri di edifici, mezzi di trasporto, locali pubblici, ecc.; insegne di negozi di vario tipo e di attività commerciali in genere; scritte su tazze, magliette, mattonelle e gadget di ogni sorta; menù di ristoranti, trattorie, pizzerie, caffè e pub; slogan su manifesti e striscioni di movimenti politici, sindacali e studenteschi; messaggi pubblicitari di prodotti locali su supporto cartaceo su giornali o tabelloni stradali; spot trasmessi in televisione o nel web spesso accompagnati anche da testi scritti, ecc.

Questa nuova vastissima *masse écrivante*, tuttavia, non ha alcuna consapevolezza – salvo isolate eccezioni – nemmeno della stessa esistenza di una tradizione dialettale scritta, o non ha mai avuto contatti con essa e, in ogni caso, evidentemente, anche se la conosce non ne tiene il minimo conto. Se gli autori della tradizione hanno seguito, consapevolmente o meno, un criterio in parte etimologico e in parte italianizzante nelle loro scelte ortografiche, forse anche per andare incontro a chi leggeva – presupponendo in tal modo di semplificare la comprensione delle parole da parte di lettori nativi e non nativi – chi scrive oggi nei nuovi àmbiti sopra elencati sembra invece non nutrire minimamente questa preoccupazione e obbedisce anzi, a quanto pare, a criteri molto diversi.

Le scelte ortografiche in generale, come vedremo più avanti con qualche esempio, dal classico criterio etimologico e italianizzante *reader-oriented* si sono inconsapevolmente fatte di tipo fonetico, e tendono a riprodurre approssimativamente – certo con maggiore o minore precisione – la successione dei suoni effettivamente prodotti o comunque percepiti da chi scrive, rivelando dunque un punto di vista *writer-oriented*.

In altri termini, all'atteggiamento favorevole al ricevente tipico della tradizione, si è sostituita una opposta tendenza che favorisce grafie contratte, spesso criptiche, talvolta abbreviate, di fatto incomprensibili agli 'altri', ai non napoletanofoni (e, per la verità, spesso poco trasparenti anche per gli stessi parlanti nativi, soprattutto per quelli meno giovani e/o più avvezzi alla lettura di testi della tradizione dialettale scritta).

In sintesi, si è venuta a produrre negli ultimi decenni una profonda scissione fra due consuetudini ortografiche molto fortemente differenziate, entrambe attivamente praticate da categorie diverse di scriventi mutuamente escludentisi e peraltro di diversissima consistenza quantitativa, se si confrontano i pochi autori legati alla tradizione colta (poeti, parolieri, drammaturghi, ecc.) e gli innumerevoli autori di grafie di nuovo tipo. Come è immaginabile, questa scissione è spesso accompagnata da feroci polemiche e invettive da parte dei custodi della tradizione nei confronti delle onnipresenti nuove modalità di scrittura.

Molti siti e gruppi social di appassionati del dialetto napoletano e della sua letteratura denunciano continuamente, con toni forti, spesso scandalizzati e indignati, quello che ai loro occhi è un vero e proprio sacrilegio, una distruzione di ciò che essi spesso definiscono la 'lingua' napoletana.

Una polemica di segno opposto, invece, non si dà, in quanto chi usa la nuova scrittura del napoletano non ha in genere alcuna consapevolezza dell'esistenza di un'alternativa e comunque, seppur la conosca, non esprime giudizi, critiche o condanne nei suoi confronti.

3. *Il caso Geolier a Sanremo*

Una manifestazione recente e particolarmente rumorosa di questo genere di diatriba, che ha superato i confini delle piccole scaramucce cittadine, è quella assurta alla ribalta delle cronache culturali nazionali in occasione del Festival della canzone italiana di Sanremo del 2024, quando, già alcune settimane prima dell'inizio della competizione canora, è stato diffuso dalla stampa nazionale il testo scritto della canzone in concorso *I p' me, tu p' te* del cantautore rapper napoletano Geolier[6] (al secolo Emanuele Palumbo).

Qui di seguito riportiamo il testo del brano[7], così come è stato pubblicato dal settimanale *Sorrisi e canzoni*[8] il 30 gennaio 2024 (la traduzione italiana, nella colonna di destra, è nostra; sottolineate sono le parti che appaiono in italiano anche nel testo originale).

I p'me tu p'te	*Io per me, tu per te*
Nuij simm doije stell ca stann precipitann	Noi siamo due stelle che stanno precipitando
T stai vestenn consapevole ca tia spuglia	Ti stai vestendo, consapevole che ti devi spogliare
Pur o'mal c fa ben insiem io e te	Anche il male ci fa bene insieme io e te
Ciamm sprat e sta p semp insiem io e te	Ci abbiamo sperato di stare per sempre insieme io e te
No no no comm s fa	No no no come si fa
No no no a t scurda	No no no a scordarti
P mo no, no pozz fa	Per ora no, non lo posso fare
Si ng stiv t'era nvta	Se non c'eri ti dovevo inventare
A felicità quant cost si e sord na ponn accatta	La felicità quanto costa se i soldi non la possono comprare
Agg sprecat tiemp a parla	Ho sprecato tempo a parlare
Nun less pnzat maij	Non l'avrei pensato mai

[6] Anche se la pronuncia corretta del nome *Geôlier* (in francese 'carceriere, secondino') è [ʒoˈlje], si è malauguratamente diffusa la pronuncia [dʒoˈlje] o anche [dʒoˈljer]. La scelta dello pseudonimo *Geolier* nasce dal fatto che il nomignolo degli abitanti del quartiere napoletano di Secondigliano, di cui è originario l'artista, è per l'appunto 'secondino'.

[7] Di cui sono autori, insieme allo stesso Geolier, anche D. Simonetta, P. Antonacci, M. Zocca, G. Petito, D. Totaro e F. D'Alessio per le edizioni Eclectic Music Publishing/Thaurus Publishing/Golden Boys/Nuova Nassau/Music Union/Management33 Music/Wonder Manage/Studio Uno Sound.

[8] *Il testo di "I p'me, tu p'te", la canzone di Geolier a Sanremo 2024*. https://www.sorrisi.com/musica/sanremo/il-testo-di-i-p-me-tu-p-te-la-canzone-di-geolier-a-sanremo-2024/.

Ca all'inizij ra storij er gia a fin ra storij p nuij
O ciel c sta uardann
E quant chiov e pcchè
Se dispiaciut p me e p te
Piccio mo sta iniziann a chiovr
Simm duij estranei ca s'incontrano
E stev pnzann a tutte le cose che ho fatto
E tutto quello che ho perso, non posso fare nient'altro
I p'me tu p'te (x3)
Tu m'intrappl abbraccianm
Pur o riavl er n'angl
Comm m può ama si nun t'am
Comm può vula senz'al, no
È passat tantu tiemp ra l'ultima vot
Ramm natu poc e tiemp p l'ultima vot
No no no comm s fa
No no no a t scurda
P mo no, no pozz fa
Nun less pnzat maij (x2)
Ca all'inizij ra storij er gia a fin ra storij p nuij
O ciel c sta uardann
E quant chiov e pcchè
Se dispiaciut p me e p te
Piccio mo sta iniziann a chiovr
Simm duij estranei ca s'incontrano
E stev pnzann a tutte le cose che ho fatto
E tutto quello che ho perso, non posso fare nient'altro
I p'me tu p'te (x8)
Sta nott e sul ra nostr,
Si vuo truann a lun a vac a piglia e ta port,
E pur si o facess tu nun fuss cuntent,
Vuliss te stell, vuless chiu tiemp cu te.

Piccio mo sta iniziann a chiovr
Simm duij estranei ca s'incontrano
E stev pnzann a tutte le cose che ho fatto
E tutto quello che ho perso, non posso fare nient'altro
I p'me tu p'te (x3)

Che all'inizio della storia era già la fine della storia per noi
Il cielo ci sta guardando
E quanto piove e perché
Si è dispiaciuto per me e per te
Perciò adesso sta iniziando a piovere
Siamo due estranei che si incontrano
E stavo pensando a tutte le cose che ho fatto
E tutto quello che ho perso, non posso fare nient'altro
Io per me, tu per te (x3)
Tu mi intrappoli abbracciandomi
Anche il diavolo era un angelo
Come mi puoi amare se non ti amo
Come puoi volare senza ali, no
È passato tanto tempo dall'ultima volta
Dammi un altro po' di tempo per l'ultima volta
No no no come si fa
No no no a scordarti
Per ora no, non lo posso fare
Non l'avrei pensato mai (x2)
Che all'inizio della storia era già la fine della storia per noi
Il cielo ci sta guardando
E quanto piove e perché
È dispiaciuto per me e per te
Perciò adesso sta iniziando a piovere
Siamo due estranei che si incontrano
E stavo pensando a tutte le cose che ho fatto
E tutto quello che ho perso, non posso fare nient'altro
Io per me, tu per te (x8)
Questa notte è solo nostra
Se desideri la luna la vado a prendere e te la porto
E anche se lo facessi, tu non saresti contenta
Vorresti tutte le stelle, vorresti più tempo con te
Perciò adesso sta iniziando a piovere
Siamo due estranei che si incontrano
E stavo pensando a tutte le cose che ho fatto
E tutto quello che ho perso, non posso fare nient'altro
Io per me, tu per te (x3)

4. *Il dibattito*

Il dibattito che si è scatenato intorno al testo di Geolier, di cui riportiamo più avanti alcune posizioni, è la dimostrazione di come ogni manifestazione scritta del dialetto possa condurre nella temperie attuale a discussioni che vanno ben oltre il suo valore artistico o comunicativo, vertendo specificamente sull'aspetto linguistico. Il rapper napoletano classe 2000 è stato per settimane al centro delle polemiche per il modo in cui ha deciso di utilizzare il dialetto napoletano, in questo caso principalmente sul piano ortografico ma anche, come vedremo, su quello lessicale e dei prestiti dall'italiano.

Per inciso, la discussione ha aperto nuovamente il caso mai sopito della cosiddetta 'lingua' napoletana, rimettendo in circolo le voci su una lingua 'a rischio' protetta dall'Unesco[9]. Sul presunto status di lingua del napoletano circolano infatti molte voci infondate, soprattutto in rete: ad esempio su Wikipedia si afferma che «La lingua napoletana (anticamente detta lingua napolitana) è una lingua romanza – appartenente al gruppo italo-dalmata – attestata fin dal Medioevo nell'Italia meridionale».[10] Questa visione non è condivisa dalla linguistica e dalla dialettologia scientifiche[11], le quali, pur riconoscendo e rivendicando l'altissimo valore culturale che il dialetto napoletano ha acquisito all'interno di un'area geografica che va ben oltre i limiti della città stessa, sottolineano come esso non si possa definire lingua sul piano delle sue funzioni di uso, dal momento che queste non coprono tutte le sfere della vita pubblica, sociale, politica, scientifica, intellettuale di un territorio, grande o piccolo che sia.

Vogliamo ribadire ancora una volta che il napoletano, pur nel suo ruolo circoscritto ad alcune funzioni di tipo artistico e conversazionale, è da tempo uno dei dialetti più conosciuti d'Italia, non solo in quanto è parlato in una grande metropoli (capitale di Stato per sei secoli e la più popolosa città d'Italia fino agli albori del XX secolo), ma anche per motivi di ordine culturale (basti pensare alla diffusione internazionale del teatro di Eduardo De Filippo; a quella della canzone napoletana del XIX e del XX secolo studiata nei conservatori di tutto il mondo; alla fama di poeti come Salvatore Di Giacomo; a fenomeni più recenti e dilaganti come la musica posse, hip-hop, rap, trap, ecc.).

[9] Cfr. Francesco Montuori, *La percezione del dialetto napoletano nel tempo e la geografia linguistica dell'Unesco*, in: *Actes du colloque de lexicographie dialectale et étymologique en l'honneur de Francesco Domenico Falcucci*, a cura di Stella Retari-Medori, Dell'Orso, Alessandria 2018, pp. 573-593.

[10] Lingua napoletana. https://it.wikipedia.org/wiki/Lingua_napoletana.

[11] Vedasi Edgar Radtke, *I dialetti della Campania*, Il Calamo, Roma 1997 e Pietro Maturi, *Napoli e la Campania*, il Mulino, Bologna 2023.

Esso continua a essere diffuso in forme sempre rinnovate, anche grazie a fenomeni mediatici nuovi come ad esempio le serie TV ambientate a Napoli (fra tutte, ricordiamo lo straordinario successo di *Mare Fuori* e de *L'amica geniale*, serie prodotte a partire dal 2020 e tuttora in produzione) o, in ambito musicale, ad artisti come lo stesso Geolier, ma anche Liberato e tantissimi altri, che portano ancora una volta il napoletano in giro per l'Italia e l'Europa, oltre che sul web, rivolgendosi a un pubblico giovanile sempre più vasto.

Abitualmente la diffusione di serie tv e canzoni non scatena discussioni di grande rilievo sul piano linguistico (se non forse quella sull'imperfetta pronuncia di interpreti non nativi o quella sull'improbabile selezione di stili e registri in alcune scene), mentre la pubblicazione del testo scritto della canzone sanremese di Geolier su di un settimanale a diffusione nazionale – settimanale peraltro rivolto soprattutto a un pubblico non giovanile – ha prodotto un tutt'altro livello di reazioni, producendo commenti irosi da parte di chi è legato alla tradizione e le conseguenti risposte da parte dell'autore stesso, oltre alle prese di posizione in un senso o nell'altro da parte di prestigiosi intellettuali e linguisti cittadini.

Una tra le prime voci critiche a levarsi è stata quella dello scrittore Maurizio De Giovanni, che è anche il presidente del Comitato scientifico per la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio linguistico napoletano, istituito nel 2019 dalla Regione Campania. In un post su Facebook, lo scrittore scrive: «È una lingua antica e bellissima, con la quale sono stati scritti capolavori immensi. È un patrimonio comune, ha un suono meraviglioso, unisce il maschile e il femminile come fa l'amore. Non merita questo strazio. P.S. Basta chiamare qualcuno e farsi aiutare. Un po' di umiltà».[12]

Un commento ancor più indignato è stato quello espresso dal movimento Neoborbonico, una formazione politico-culturale che fa del rimpianto dell'indipendenza del Regno delle Due Sicilie e della conservazione delle tradizioni napoletane e meridionali la sua ragione d'essere. Gennaro De Crescenzo, il presidente del movimento, ha espresso i suoi dubbi e preoccupazioni riguardanti l'utilizzo, a sua detta, inappropriato del napoletano nella canzone *I p' me, tu p' te*, in particolare per quanto riguarda la grafia e la sintassi del testo, definito «a tratti indecifrabile». A proposito della grafia, De Crescenzo sostiene che essa

[12] Riportato dal «Corriere del Mezzogiorno» – inserto napoletano del «Corriere della Sera» – del 31/01/2024, non più disponibile in rete, ma poi ripreso dalla testata giornalistica online *Fanpage*. Ciro Pellegrino, *Il testo della canzone di Geolier per Sanremo non piace a De Giovanni: "Il napoletano non merita questo strazio"*. https://www.fanpage.it/napoli/il-testo-della-canzone-di-geolier-per-sanremo-non-piace-a-de-giovanni-il-napoletano-non-merita-questo-strazio/.

rappresenta un elemento di vitale importanza per la tradizione culturale del Sud e che vada rispettata nella sua forma storicamente acquisita. Per rendere la loro posizione ancora più chiara, i Neoborbonici si sono presi la briga di inviare la versione 'corretta' del testo[13] alla casa discografica dell'artista napoletano (vedi sotto, §5) invitandolo anche a prendere parte a un corso di lingua napoletana – organizzato da loro in collaborazione con l'associazione 'I Lazzari'.[14]

Alle critiche e alle questioni sollevate sul suo testo, Geolier ha risposto affermando che quello usato da lui è il linguaggio della strada, della quotidianità e difendendo il suo uso del napoletano come parte integrante della sua espressione artistica e aggiungendo che il suo obiettivo non è quello di aderire a norme linguistiche rigide, ma di rappresentare in modo autentico la realtà vissuta dai giovani napoletani: «Io parlo il napoletano di strada, del rione, dei ragazzi, quello dedicato su WhatsApp, l'ho imparato per strada, io parlo quello. Poi il napoletano negli anni si è sempre evoluto. Io arrivo ai ragazzi che parlano semplicemente così, tutto qua»[15]. Nelle sue risposte si coglie peraltro che l'artista non ha ben chiara la distinzione fra varietà della lingua (quello che chiama «napoletano di strada» e dunque una varietà diastratica o diafasica) e la questione della grafia, che è invece un aspetto del tutto indipendente dal tipo di varietà parlato.

Nel dibattito non sono mancate voci ben più autorevoli, come quella del linguista Nicola De Blasi, il quale ha opportunamente spostato il discorso, richiamando l'attenzione sulla necessità di contestualizzare l'ambito di uso e osservando che la musica popolare, così come il rap, utilizza riferimenti diversi rispetto a quelli utilizzati in ambito letterario o teatrale: «Come canta Geolier è una scelta artistica che non ha una forza modellizzante o normativa e non penso che questo giovane rapper abbia in mente di suggerire a tutti di scrivere come sono scritti i suoi testi».[16]

[13] *COMUNICATO STAMPA. Sanremo. I NEOBORBONICI INVIANO IL TESTO CORRETTO A GEOLIER e alla sua casa discografica. "Invitati anche a seguire un corso di lingua napoletana"*. https://www.facebook.com/groups/httpwww.neoborbonici.itportalindex.phpoption/permalink/10161156369206772/?app=fbl.

[14] Simonetta Ieppariello, *Sanremo, bufera sul testo di Geolier: "Non è napoletano segua un corso"*. https://www.ottopagine.it/na/attualita/347943/sanremo-bufera-sul-testo-di-geolier-non-e-napoletano-segua-un-corso.shtml

[15] Giuseppe Esposito, *Sanremo 2024, Geolier zittisce le critiche: "Lo faccio per i ragazzi"*. https://www.spazionapoli.it/2024/02/09/sanremo-2024-geolier-zittisce-le-critiche-lo-faccio-per-i-ragazzi/#:~:text=Geolier%20questa%20sera-,Sanremo%202024%2C%20critiche%20a%20Geolier%3A%20la%20risposta%20del%20rapper,pi%C3%B9%20vicina%20alle%20nuove%20generazioni.

[16] Ida Palisi, *Bufera sul napoletano di Geolier, lo studioso De Blasi: «Il testo va considerato soltanto sotto l'aspetto canoro. Anch'esso è dialetto»*. https://napoli.corriere.it/notizie/spettacoli/festival-sanremo/24_febbraio_01/bufera-sul-napoletano-di-geolier-lo-studioso-de-blasi-il-testo-va-considerato-soltanto-sotto-l-aspetto-canoro-anch-esso-e-vera-lingua-e264e2dc-b987-4615-8bba-fd816a2c9xlk.shtml.

In altri termini, la linguistica scientifica assume un atteggiamento di tipo descrittivo e non giudicante sui fatti linguistici così come essi si manifestano spontaneamente, ritenendo nel caso in questione che i due sistemi grafici concorrenti appaiano di fatto coesistere nei rispettivi ambiti di uso e che essi siano entrambi degli interessanti oggetti di studio nell'ambito di una dialettologia e di una sociolinguistica che sono, per la loro stessa natura fondativa, delle discipline descrittive e non prescrittive.

5. *Un confronto fra i testi*

Qui di seguito riportiamo – per economia di spazio – i soli primi sedici versi del testo, nella versione originale di Geolier (a sinistra nel riquadro) e in quella 'riformata' (a destra), proposta, come accennato sopra, da Gennaro De Crescenzo:

I p'me tu p'te	*I' pe mme, tu pe tte*
Nuij simm doije stell ca stann precipitann	Nuie simmo ddoie stelle ca stanno cadenno
T stai vestenn consapevole ca tia spuglia	Te staie vestenno pure sapenno ca t'hê 'a spuglià
Pur o'mal c fa ben insiem io e te	Pure 'o mmale ce fa bene nzieme io e tte
Ciamm sprat e sta p semp insiem io e te	Ce âmmo sperato 'e sta pe sempe nzieme io e tte
No no no comm s fa	No no no comme se fa
No no no a t scurda	No no no a te scurdà
P mo no, no pozz fa	Pe mò no, nun 'o pozzo fà
Si ng stiv t'era nvta	Si nun ce stive t'era nventà
A felicità quant cost si e sord na ponn accatta	'A felicità quanto costa si 'e sorde nun 'a ponno accattà
Agg sprecat tiemp a parla	Aggio sprecato tiempo a parlà
Nun less pnzat maij	Nun l'êssa penzato maie
Ca all'inizij ra storij er gia a fin ra storij p nuij	Ca a ll'inizio d' 'a storia era già 'a fine d' 'a storia pe nnuie
O ciel c sta uardann	'O cielo ce sta guardanno
E quant chiov e pcchè	E quanto chiove e pecché…
Se dispiaciut p me e p te	S' è dispiaciuto pe mme e pe tte
Piccio mo sta iniziann a chiovr	Pirciò mò sta accummincianno a chiovere[17]

[17] *Sanremo, i neoborbonici inviano il testo corretto della canzone di Geolier.* https://www.anteprima24.it/napoli/sanremo-neoborbonici-geolier/.

Esaminiamo brevemente alcuni fra i principali elementi di divergenza fra i due testi, che si differenziano in base a due aspetti principali, cioè quelli legati alla forma grafica – che costituiscono la stragrande maggioranza dei casi – e quelli, di gran lunga meno numerosi, di tipo lessicale:

1) aspetti relativi alla grafia:
   a) *resa delle vocali centralizzate*: è l'elemento più rilevante e appariscente di divergenza fra la tradizione e l'uso corrente e costituisce anche la critica più frequentemente mossa nei confronti delle nuove grafie. La vocale centrale (o *schwa*), frequentissima in napoletano sia in posizione finale atona, sia in sillaba atona pre- e postonica, viene quasi sistematicamente omessa nelle nuove grafie (o, eventualmente, indicata con un segno di apostrofo), mentre è sempre rappresentata con una vocale piena – per lo più *e, o, a* – in quelle della tradizione. Nelle sedici righe qui sopra riprodotte, sono numerosissimi gli esempi di tale divergenza, che chi legge può verificare anche a colpo d'occhio. L'omissione di ogni rappresentazione ortografica dello *schwa* in alcuni casi si presenta anche più di una volta nella stessa parola, come ad esempio in *sprat* vs. *sperato* 'sperato' (riga 4), *pnzat* vs. *penzato* 'pensato' (r. 11), *chiovr* vs. *chiovere* 'piovere' (r. 16).
   In alcuni casi, come accennato, la vocale centrale non sparisce del tutto, ma viene rappresentata da un apostrofo, come nella preposizione *p'* 'per', presente ben due volte nel titolo della canzone, che però all'interno del brano viene resa più volte soltanto con *p* (vs. *pe* nel testo emendato).
   b) *omissione di altri elementi fonici*: *uardann* vs. *guardanno* 'guardando', con l'omissione del grafema iniziale <g>, che foneticamente viene realizzato come fricativa velare sonora [ɣ] oppure con totale dileguo; *nvta* vs. *nventà* 'inventare', in cui non solo viene omessa la vocale centralizzata o schwa corrispondente al grafema <e>, ma anche la seconda consonante nasale <n>, forse per una banale distrazione e/o per la confusione indotta dalla precedente <n> iniziale; *piccio* vs. *pirciò* 'perciò' con resa grafica dell'assimilazione fra le consonanti etimologiche [r] e [tʃ].
   c) *raddoppiamenti sintattici*: così come in italiano standard, anche in napoletano è diffusamente presente il fenomeno del raddoppiamento sintattico (RS), benché in contesti spesso anche molto diversi. Su questo punto, per la verità, non c'è mai stata regolarità nemmeno nelle grafie tradizionali, che a volte lo rappresentano con una consonante doppia iniziale e a volte non lo riproducono nella grafia (come accade in italiano). Le nuove grafie tendono a non riportarlo, come si vede nel testo della canzone di Geolier, fin dal titolo, laddove invece il testo riformato

riporta il RS dopo la preposizione *pe*: *p'me, p'te* vs. *pe mme, pe tte* 'per me, per te'. Lo stesso accade al rigo 12 in *p nuij* vs. *pe nnuie* 'per noi', e al rigo 15, *p me e p te* vs. *pe mme e pe tte*. Al rigo 3, analogamente, dopo l'articolo neutro il RS è omesso da Geolier, mentre viene reso con la consonante doppia nel testo di De Crescenzo: *o'mal* vs. *'o mmale* 'il male';

d) uso di accenti e apostrofi: si tratta di un aspetto estremamente controverso e oscillante delle grafie del napoletano, perfino nelle forme tradizionali. Anche in questo caso la differenza fra i due testi appare evidente già a uno sguardo complessivo. Non ci è possibile esaminare in dettaglio in questa sede le numerosissime divergenze, ma ci limitiamo a segnalare, in particolare, la regolare omissione degli accenti sulle forme tronche di infinito nel testo di Geolier (p.es. *scurda, accatta, parla* vs. *scurdà, accattà, parlà* 'scordare, comprare, parlare'), così come la quasi totale scomparsa degli apostrofi, che invece ricorrono estremamente numerosi nel testo proposto dai suoi critici, come ad esempio nella preposizione articolata *ra* vs. *d' 'a*, dove tradizionalmente si indica con apostrofo sia l'elisione dell'elemento vocalico della preposizione *de,* sia l'aferesi della consonante iniziale etimologica dell'articolo *la*;

e) univerbazione: un fenomeno molto particolare che si verifica nelle nuove grafie è quello della fusione in un'unica parola grafica di due o più elementi grammaticali che invece restano naturalmente separati nella modalità di scrittura classica. Qui il fenomeno si osserva al rigo 2 in *tia* vs. *t'hê 'a* 'ti hai da, ti devi' e al 4 *ciamm* vs. *ce âmmo* 'ci abbiamo';

2) aspetti relativi al lessico: il testo rivisto sostituisce con parole di tradizione locale continua – sia nella porzione che qui stiamo analizzando, sia nel seguito del testo – quelli che evidentemente percepisce come dei (non graditi) prestiti dall'italiano, manifestando anche su questo piano un atteggiamento di tipo fortemente conservativo e idealizzante, mentre l'autore della canzone dal suo canto sceglie di esprimersi in una modalità decisamente più affine al *code-mixing*, cioè a quanto si verifica costantemente nel parlato mistilingue contemporaneo, con un atteggiamento che possiamo definire più realistico. Nelle sedici righe scelte qui come campione si osservano tre esempi di questo tipo di sostituzione:

precipitann	>	*cadenno*
consapevole	>	*pure sapenno*
iniziann	>	*accummincianno*

6. *Conclusioni*

Il 'caso' Geolier ha riportato a galla alcune questioni rilevanti riguardo alla grafia del dialetto napoletano e al suo utilizzo nella cultura cittadina odierna, ma soprattutto ha consentito di misurare la temperatura del confronto nonché lo straordinario interesse che la questione linguistica suscita nella città di Napoli e non solo.

Il tema della grafia è l'aspetto centrale di questo specifico episodio, ma altri temi caldi vengono continuamente sollevati nel discorso cittadino sulla lingua, come appunto la classificazione del napoletano come dialetto o lingua, le sue origini (spesso l'origine latina viene ignorata, mentre si sottolineano con vivo entusiasmo i legami col greco, col francese e con lo spagnolo), la sua distribuzione areale (come abbiamo segnalato si tende ad estendere il concetto di napoletano all'intera Campania quando non all'intero Mezzogiorno).

Riteniamo che sia necessario che la linguistica scientifica metta sempre in chiaro quale sia la realtà delle cose e quali invece i luoghi comuni privi di fondamento, ma ci sembra altresì di per sé estremamente interessante verificare e documentare quanto il ragionamento sul dialetto sia vivo, acceso e divisivo e coinvolga diversi interpreti della cultura cittadina contemporanea.

Investigating the 'Italy and the Mafia' Equation in Audiovisual Narratives

Flavia Cavaliere
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Abstract: In today's saturated media landscape, the cinematographic representations of minorities still play an important role in the construction of identity (Ross 2019). A case in point is the American cinema which, since its inception, has highly contributed to shaping society's (mis) perceptions of ethnic identities, particularly of Italian Americans who have long been one of the most important and influential groups represented onscreen (Erigha 2005). The varied representations of Italian (Americans) mobsters that since the 1906 American silent film 'The Black Hand: True Story of a Recent Occurrence in the Italian Quarter of New York' have proliferated on screens, have contributed to typecasting certain groups, and to generating and then reinforcing clichéd and inappropriate ethnic profiling (Mastro 2015). This paper investigates the resulting pervasiveness of stereotyped representations of Italianicity across media formats (Cavaliere 2010, 2012), with a major focus on Mafia screen representations, such as 'The Godfather' trilogy, TV series like 'Boardwalk Empire' and 'The Sopranos', and new portrayals of Camorra and its gangsters, as the one brought about in Gomorrah. More specifically, this study aims to highlight how Mafia and Camorra audiovisual narratives, by drawing upon different screen semiotic modes, interacted with, and contributed towards spreading historically archived stereotypes and socially-shared 'psychollages' (Kelly1991; Mancuso 2000).

In modern societies, entertainment media functions as a 'public textbook' on ethnicities and foreign cultures[1]. However, the media is not only instrumental in shaping and disseminating national identity, including its customs and ideals, but also perpetuates oversimplified views of other cultures and one-dimensional stereotypes[2].

[1] Carlos Cortés, *The history of ethnic images in film: The search for a methodology*, in: «MELUS», 11(3), 1984, pp. 63-77.

[2] Among many studies, see Srividya Ramasubramanian et al., *Race and ethnic stereotypes in the media*, in: *Oxford Research Encyclopedia of Communication*, edited by Federico Subervi-Vélez, Oxford University Press, Oxford 2023; Travis L. Dixon, *Media stereotypes: Content, effects, and theory*, in: *Media Effects: Advances in Theory and Research*, edited by Mary Beth Oliver et al., 4th ed., Routledge, New York 2019, pp. 243-257; Fabio Rossi, *Gli stereotipi filmici e pubblicitari dell'italiano all'estero*, in: *Le frontiere del Sud. Culture e lingue a contatto*, edited by Maria Bonaria Urban et al., CUEC, Cagliari 2011, 45-61.

More specifically, recent mass communication research – including the most well-known and influential cultivation theory, agenda-setting theory, social identity theory, priming, framing, social cognitive theory, exemplification, etc.[3] – demonstrates that regular exposure to biased media images/news can lead to «desensitization»[4], which, in turn, can heavily affect public perceptions of social reality[5]. In fact,

> Several experimental studies have examined the effects of mediated stereotypes on individual users' attitudes, beliefs, feelings, and behaviors [and] demonstrated that negative stereotypes shape majority audiences' real-world stereotypical perceptions, social judgments, intergroup emotions, and even public policy opinions[6].

In particular, given the growing salience of non-linguistic communication, especially visual forms[7], contemporary screen portrayals play a significant role in shaping our perceptions and understanding and the world around us. However, awareness of the power of visual language in influencing perceptions of reality can be traced back to one of the most famous treatises in political history,

[3] It was Walter Lippman who in 1922 first theorized that the mass media shapes public perception with images and laid the foundation for what has come to be known as agenda-setting, which highlights the very powerful influence of the press, which plays a more vital role in society than just reporting the news. By emphasizing certain stories over others, it tells audiences what information noteworthy, thus conditioning people's behaviours is. In the 1960s, George Gerbner and Larry Gross developed the cultivation theory that proposes that long-term exposure to television and media gradually 'cultivates' viewers' perceptions of reality. See also Bernard Cecil Cohen, *The Press and Foreign Policy*, Princeton University Press, Princeton 1963; Maxwell E. McCombs / Donald L. Shaw, *The agenda-setting function of the mass media*, in: «Public Opinion Quarterly», 36(2), 1972, pp. 176-187; Elizabeth G. Messina, *Psychological perspectives on the stigmatization of Italian Americans in the American media*, in: «The Psychotherapy Patient», 13(1-2), 2004, pp. 87-121; George Gerbner et al., *The Global Media Debate: Its Rise, Fall, and Renewal*, Apex Publications, Norwood 1993; George Gerbner, *Growing up with television: cultivation process*, in: *Media Effects: Advances in Theory and Research*, edited by Mary Beth Oliver et al., Lawrence Elbaum, Mahwah 2002, pp. 43-67; William Palmer, *Do movies shape your opinions?*, in: «USA Today Magazine», 123(2598), March 1995, pp. 6s.

[4] In psychology, desensitization is a treatment or process that diminishes emotional responsiveness to a negative, aversive, or positive stimulus after repeated exposure. Accordingly, viewers become less able to critically evaluate the information they consume. Gerald C. Davison, *Systematic desensitization as a counterconditioning process*, in: «Journal of Abnormal Psychology», 73(2), 1968, pp. 91-99.

[5] See, for instance, Nicholas L. Carnagey et al., *The effect of video game violence on physiological desensitization to real-life violence*, in: «Journal of Experimental Social Psychology», 43(3), 2007, pp. 489-496; Joshua R. Gubler et al., *Violence, aggression, and ethics: The link between exposure to human violence and unethical behavior*, in: «Journal of Business Ethics», 147, 2018, pp. 25-34.

[6] Ramasubramanian et al., *Race and ethnic stereotypes in the media*; *Media Effects: Advances in Theory and Research*, edited by Mary Beth Oliver et al., Lawrence Elbaum, Mahwah 2002. https://www.researchgate.net/publication/367615351_Race_and_Ethnic_Stereotypes_in_the_Media.

[7] In the 1990s, for instance, Mitchell' s call for a «pictorial turn» (philosophical attention in the humanities to imagination, imagery, and non-linguistic symbol systems) reflected the ever-growing awareness of the dominance of images in our hyper-visual world. William J. T. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1995, pp. 11-13. See also Gunther Kress / Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, London 2006.

Niccolò Machiavelli's *De Principatibus*. In chapter XVIII, Machiavelli states: «E li uomini in universali iudicano più alli occhi che alle mani; perché tocca a vedere a ognuno, a sentire a pochi. Ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se»[8]. Although meaning-making arises from the interplay of different modes, i.e. socially shaped semiotic resources (images, gestures, sounds, etc.), the dominant role historically attributed to verbal language, especially the mode of writing, has long overshadowed the communicative potential of other modes in communication. However, more recently, particularly owing to the rise of digital technologies, cultures have increasingly shifted from a monomodal approach, in which one mode was exalted at the expense of the others, to a multimodal approach[9], where the different means operate independently and also interdependently on different levels to transmit a more comprehensive message. In today's globalized communicative flow, the vast deposits of images and narratives provided by mediascapes[10] have proven extremely powerful in affecting public images of ethnic/minority groups and contributing to the construction and reinforcement of ethnic profiling. «Social and behavioural scientists have assessed the impact of ethnic portrayals in film and TV and demonstrated that they really do teach» and affect the way otherness is perceived[11].

A case in point is the screen portrayals of Italian Americans, which, for more than a century, have relied on a combination of speech patterns and symbolic imagery to construct characters who are collectively and immediately recognized as 'Italian', that is uneducated, lazy, manipulative and disloyal[12] individuals, perpetually devouring spaghetti[13] and struggling to assimilate

[8] Niccolò Machiavelli, *The Prince*, translated and introduced by Tim Parks, Penguin, London 2014, p. 71: «In general people judge more by appearances than first-hand experience, because everyone gets to see you but hardly anyone deals with you directly. Everyone sees what you seem to be, few have experience of who you really are».

[9] Carey Jewitt C, *Multimodality and new communication technologies*, in: *Discourse and Technology: Multimodal Discourse Analysis*, edited by Philip LeVine / Ron Scollon, Georgetown University Press, Washington DC 2004, pp. 198-195; Gunther Kress, *Literacy in the New Media Age*, Routledge, London 2003.

[10] The 'mediascape' refers to the range of electronic and print media in global cultural flows, the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television, films, etc.), and «the images of the world created by these media». Arjun Appadurai, *Disjuncture and difference in the global economy*, in: «Theory, Culture & Society», 7, 1990, pp. 295-310; Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

[11] Cortés, *The history of ethnic images in film*, p. 63.

[12] Carlos Cortés, *Italian-Americans in film: From immigrants to icons*, in: «MELUS», 14(3/4), 1987, pp. 107-126; *Cultural Diversity and the U.S. Media*, edited by Yahya R. Kamalipour / Theresa Carilli, State University of New York Press, Albany, NY 2008; Jonathan J. Cavallero / George Plasketes, *Gangsters, fessos, tricksters, and sopranos: The historical roots of Italian American stereotype anxiety*, in: «Journal of Popular Film and Television», 32(2), 2004, pp. 50-73.

[13] Elizabeth G. Messina, *Psychological perspectives on the stigmatization of Italian Americans in the American media*, in: «The Psychotherapy Patient», 13(1-2), 2004, pp. 87-121; Flavia Cavaliere, *Mafia on the US screen: Setting*

into American culture[14]. Historical and cultural factors[15] have also contributed to the emergence of another stereotype that has had a profoundly negative impact on popular culture and continues to shape perceptions of Italians: a deep-rooted association with the Mafia[16].

> The never-ending stream of films, written texts and multimodal representations of Italian-Americans belonging to the mafia underworld has enhanced long-shelved historical stereotypes of any Italian-Americans as being involved in illicit activity and therefore inherently criminal. […] [S]tereotyped re-presentations of Italian-American mob characters in US 'mediascapes' […] concurred to reinforce socially-shared 'psychollages' […] and […] give an ethnic connotation to organized crime[17].

These depictions rely on clichés that reduce all Italian Americans to a singular, negative stereotype[18] and reinforcing socially shared 'psychollages'[19]. The Hollywood industry, in particular, has reshaped, reinvented, and repackaged an entire ethnicity, focusing on stereotypical portrayals of Italian Americans as mobsters and by producing scripts that disregard the full diversity of Italian experiences, which span over two millennia of profound societal contributions.

But how did the Italian mafioso stereotype originate? The association between Italians and the Mafia gained traction in the early twentieth century when the United States witnessed the arrival of the so-called first 'Italian diaspora', nearly 15 million Italians primarily fleeing poverty and seeking better

the stereotype straight, in: *A Lifetime of English Studies. Essays in Honour of Carol Taylor Torsello*, edited by Fiona Dalziel et al., Il Poligrafo, Padua 2012, pp. 633-645; Flavia Cavaliere / Lucia Abbamonte, *Food, family and females: Southern Italy in U.S. advertising*, in: *Mediterranean Heritage in Transit: (Mis-)Representations via English*, edited by Flavia Cavaliere / Lucia Abbamonte, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, pp. 1-53.

[14] Kamalipour / Carilli, *Cultural Diversity and the U.S. Media*.

[15] Louis Corsino, *Revisiting the link between Italian Americans and organized crime: The Italian Americans and Polish Americans in the community context*, in: «Italian American Review», 6(1), 2016, pp. 88-110, Patriarca Silvana, *Italianità: La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Rome 2014.

[16] *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, edited by Manfred Beller / Joep Leerssen, Rodopi, Amsterdam 2007; Giuliana Benvenuti et al., *Global Italy: Transmedia Representations of Italianness*, in: «Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti», 9(18), 2020, pp. 1-6; Cristina Demaria / Roberta Sassatelli, *Introduction: Italianicity/Italianess*, in: «Studi Culturali», 3, 2015, pp. 311-316.

[17] Cavaliere, *Mafia on the US screen*, pp. 633-634.

[18] Stereotypes are standardized/generalized mental pictures/beliefs about individuals and/or a specific social group. More specifically, a national/ethnic stereotype is a phenomenon of 'diffusion': the same racial/national concepts and features are attributed to the same ethnic category. Walter Lippmann, *Public Opinion*, Harcourt Brace, New York 1922; Rachel E. Silverman, *Stereotypes*, in: *Encyclopedia of Gender in Media*, edited by Mary Kosut, Sage, Thousand Oaks, CA 2012, pp. 372-375.

[19] Human beings, as they develop, acquire a psychological system in which they can build internal representations of objects and events «by which they can categorize». James C. Mancuso, *Discussing non-conscious processes involved in autobiography*, in: *Considering Counter Narratives: Narrating, Resisting, Making Sense*, edited by Michael Bamberg / Molly Andrews, John Benjamins, Amsterdam 2004, p. 307.

opportunities[20]. Many came from Sicily, an island off the southern coast of Italy struggling with poverty and high crime rates, fuelled by the presence of the Sicilian Mafia. While these criminal elements were a small fraction of the overall Italian immigrant population, the newcomers, particularly Sicilians, were met with a flood of books, magazines and newspapers that bombarded Americans with images of Italians as uncivilized and racially inferior people, too obviously African to be part of Europe[21].

> They were described in the press as "swarthy", "kinky haired" members of yellow journalism linked the entire community to a criminal race and derided in the streets with epithets like "dago", "guinea" – a term of derision applied to enslaved Africans and their descendants – and more familiarly racist insults like "white nigger" and "nigger wop"[22].

However, it was from 1891 onward that Italians 'officially' became unfairly associated with the Mafia in popular culture. On 14 March of that year, a mob stormed a prison in New Orleans and lynched suspected Black Hand leaders who were being held while awaiting trial for the murder of a prominent police chief. This gruesome event marked a pivotal moment in American history: despite the absence of concrete evidence supporting any Mafia conspiracy to influence the trial's outcome, sensationalized media coverage of the lynching fuelled anti-Italian sentiment and the association between Italian Americans and the Mafia. The influence of yellow journalism was crucial in linking Italian immigrants with criminality. An editorial in *The New York Times*, for instance, described the victims as «desperate ruffians and murderers. These sneaking and cowardly Sicilians, the descendants of bandits and assassins […] are to us a pest without mitigations»[23]. However, it was the advent of sound film in the late 1920s[24], when colloquial dialogue and sound effects clearly

[20] Although large-scale Italian immigration would not begin for another two to three decades, the symbolic starting date of Italian emigration to the Americas is considered to be 28 June 1854, when the steamship Sicilia, flying the flag of the Kingdom of the Two Sicilies, arrived in New York City after a 26-day journey from Palermo. This was the first time a steamship representing a unified Italian state reached the shores of the United States, symbolizing a new era of large-scale Italian immigration to the Americas. See Alfredo Comandini, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX,* vol. III: *1850-1860*, Antonio Vallardi, Milano 1918.

[21] Matthew Jacobson, *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*, Harward University Press, Cambridge, Mass 1988.

[22] Jennifer Guglielmo / Salvatore Salerno, *Are Italians White? How Race is Made in America*, Routledge, New York 2004, p. 28.

[23] Cited in Erin Blakemore, *The grisly story of one of America's largest lynching*, in: «History», October 25, 2017, https://www.history.com/news/the-grisly-story-of-americas-largest-lynching.

[24] Before talking pictures, a few early films had featured Italian-American mafia themes: *The Black Hand* in 1906 was followed by *The Italian Blood* (1911) and *The Last of the Mafia* (1915).

helped to delineate the genre, that to the canonization of the Italian-American mobster mystique and its accompanying 'mystification'. More precisely, many critics date back the rise of the Italian-American mobster in popular culture to the 1930 pre-Code crime film *The Doorway to Hell*, «an innovative film [that] featured a lot of elements that would become standards in the gangster genre»[25], including tommy guns hidden in violin cases, violent shoot-outs, and intense rum-running rivalries[26]. However, the movie generally considered «the grandfather of the modern crime film» is *Little Caesar*[27]. Released in 1930, the film narrates the story of Caesar 'Rico' Bandello, a small-time criminal whose excessive ambition drives him to become a crime lord and supposedly modelled after the rise and fall of Al Capone, the notorious Italian-born gangster who dominated Chicago's underworld during Prohibition.

This portrayal, along with (too) many subsequent films featuring the romanticized gangster lifestyle or fictional Italian-American mobsters, fuelled the stereotype hat associates organized crime exclusively with Italian Americans in popular culture. Since the release of *Little Caesar*, for instance, the juxtaposition of family scenes with moments of stark bloodshed and brutality contributes to emphasizing the portrayal of Italian men as passionate and, at the same time, murderously violent. In one of the film's opening scenes, Bandello and his friend Joe Massara, after a bloody robbery at a gas station, go to a diner and order «spaghetti and coffee for two» – a culinary reference[28] which, together with their surnames[29], immediately signals their unmistakably Italian-American nationality to the audience. The somehow paradoxical link between the traditions and customs of Italian (patriarchal) system and the violence-ridden world of the Mafia was definitively institutionalized with *The Godfather* trilogy, the saga of the Corleones, a fictional Italian-American mafioso family. *The Godfather* is unmistakably embedded in its Italian heritage, and this is signalled from the opening scenes. Dialogues and the settings function not only as primary means of characterization but also immediate-

[25] *The Doorway to Hell*, in: «Barnes & Noble», n.d., https://www.barnesandnoble.com/w/dvd-the-doorway-to-hell-archie-mayo/3871440.

[26] Sandra Brennan, *The Doorway to Hell*, in: «The New York Times», November 1, 1930, https://web.archive.org/web/20121103060350/http://movies.nytimes.com/movie/89811/The-Doorway-to-Hell/overview.

[27] Little Caesar is a 1931 American pre-Code crime film directed by Mervyn LeRoy, https://www.britannica.com/topic/Little-Caesar.

[28] Simone Cimotto, *The Italian American Table: Food, Family, and Community in New York City*. University of Illinois Press, Urbana, IL 2013.

[29] Cavaliere, *Mafia on the US screen*, pp. 633-645.

ly provide the socio-cultural frame, primarily through language, gestures, music, and particularly food references, which are distinctly ethnic[30]. Kitchen cooking plays a significant role in the trilogy, which features more than eighty-seven food-centered scenes, reinforcing another common stereotype about Italians and their all-pervasive food fixation. In a short scene involving the unfortunate dispatch of one of the Family's heavies, the godfather's right-hand man Clemenza instructs his accomplice to "leave the gun, take the cannoli", a line which captures the importance of food in Italian culture and by extension in the close-knit family life of the mob. In another memorable food-related moment later in the film Clemenza takes time to explain how to prepare a classic Bolognese sauce while the crew plans their next move.

It is worth noting that the Italian typification of characters is particularly pronounced in scenes depicting members of Italian-American mafioso families during their domestic private lives, which include not only the wedding party but also a baptism, dinner, Christmas shopping, and so forth. *L'ordine della famiglia* is meant to (re)glorify a highly controlled and controlling hierarchical, patriarchal family system where women are relegated to the domestic sphere, supporting their men from behind the scenes. Dangerously,

> The Godfather's murders, betrayals and bloody tragedies were immediately understood to be a metaphor for Italian family life, especially by Italian-Americans. They, finally, were able to bask in the attention of mainstream America, while secretly enjoying a little thrill from the hint of fear accorded to anyone with an Italian name by the very thought of the mafia[31].

The Godfather not only established new benchmarks for American cinema, but also achieved cult status and permeated popular culture[32]. Many films are influential within Hollywood, yet few – save for *The Wizard of Oz* –, has

[30] In the opening scenes, among the most influential of the entire film, benevolent despot Don Vito Corleone is holding court in his study in his Long Island fortress, from which he presides over a vast underground empire, while on the lawns of his estate, guests eat, drink and dance to celebrate the wedding of his daughter Connie. The audience immediately gets a first real glimpse of an Italian (Mafia) family's culture and tradition. Don Vito and his guests, with unquestionably Italian-tainted accents, often code-mix/switch from English to Italian: *Bonasera, Bonasera* [Good-bye, Good-bye], *Grazie* [Thanks], *Prego* [You're welcome], *Benvenuti a casa nostra* [Welcome to our place], etc. The music played during the wedding is an Italian tarantella, some guests and Don Vito's wife sing a double entendre song in Italian, while one of Don Vito's henchmen triumphantly announces that he has «got a *gabacol, capocol, prosciut*», that is, he has managed to grab some *capocollo* (Italian salami made with pork neck) and *prosciutto* (ham). The pillars of this Family's *gemeinschaft* are immediately made clear: family loyalty and blood ties, the need to earn respect, the patriarchal legacy, and the far-reaching, corrupting influence of power.

[31] Allen Barra, *The Schlockfather*, in «Salon», July 20, 2000, https://www.salon.com/2000/07/20/puzo_2/.

[32] Lauren Leeneu, *Representation of the mafia in contemporary media: The influence of The Godfather*, in: I«talian Culture», April 27, 2023, https://nuitalian.org/2023/04/27/representation-of-the-mafia-in-contemporary-media-the-influence-of-the-godfather/.

entered the realms of social iconography, inspired as many imitations and tributes[33] and had such lasting effects on the worldwide everyday lexicon as *The Godfather*[34].

The Godfather trilogy set a template for authenticity in filmmaking, and some travel agencies still offer tours to villages in the Sicilian hinterland of the province of Palermo, celebrated as the home of the film's renowned Sicilian Mafia[35]. Not surprisingly, the most sought-after location is the small village of Corleone in the harsh, tawny hills of central Sicily, «most famous as the setting for many of the scenes in *The Godfather* movies»[36]. The Corleone saga has become an ageless mafia epic that has influenced everything made subsequently with its imagery and operatic scope and will probably never be entirely erased from prevailing mythology, even among many Americans of Italian heritage themselves:

> As an Italian-American, I've always romanticized the Mafia a bit. Here are the legends of my heritage, living lives of unparalleled excess and danger, where sex, violence and Academy Award-winning performances could break out suddenly at any given time[37].

The Godfather institutionalized or, perhaps even more problematically, glamourized Italian mob stereotypes, embedding them in American folklore. The influence extended beyond fiction: in an interview published in the *New York Times* (2 January 2000), the underboss of the Gambino crime family, Salvatore Gravano, was asked if *The Godfather* influenced the way he behaved. «It made our life seem honorable», he explained. «I would use lines in real life like "I'm gonna make you an offer you can't refuse" […] He [Puzo] influenced the life, absolutely»[38]. In a paradoxical feedback loop, the mass media portrays Mafia members, in turn, imitate the images propagated by mass media.

[33] Tom Eames, *12 hidden Godfather references in movies and TV shows: The Sopranos, Spectre, Star Wars and more*, in: «Digital Spy», March 24, 2016, https://www.digitalspy.com/movies/a787968/12-hidden-godfather-references-in-movies-and-tv-shows-the-sopranos-spectre-star-wars-and-more/.

[34] Don Vito Corleone's famous line, «I'm gonna make him an offer he can't refuse», was voted the second-most memorable line in cinema history in *AFI's 100 Years...100 Movie Quotes* by the American Film Institute, in 2014. See also Eric Deggans, *How 'The Godfather' used Italian culture to reinvent the mafia story*, in: «Everand», March 17, 2022, https://www.everand.com/article/565264488/How-The-Godfather-Used-Italian-Culture-To-Reinvent-The-Mafia-Story.

[35] See, among many, *Corleone tour: Beyond the Godfather*, in: «Viator», n.d., https://shorturl.at/56V9T; *The Godfather origins of mafia: Corleone & visit Monreale Duomo*, in: «Viator», n.d., https://shorturl.at/FMBpt.

[36] *Corleone tour: Beyond the Godfather.*

[37] William Bibbiani, *Video game review: Mafia II*, in «California Literary Review», February 27, 2024, https://calitreview.com/video-game-review-mafia-ii/.

[38] Jeffrey Goldberg, *The lives they lived: Mario Puzo, b. 1920; Sammy the Bull explains how the Mob got made*,

> When The Godfather was released in 1972 it changed the way actual mobsters in Italy started portraying themselves. If you look at photos or videos of trials in Italy in the 1970s, they were trying to style their hair to look like Marlon Brando as Don Vito Corleone. Hollywood's dominance at the Italian box office has caused this interplay with real-life mobsters mimicking what they see on the screen. Many modern Mafiosi love to go around quoting these films, and Tarantino and The Sopranos too[39].

One Italian mob boss, Walter Schiavone, even had a villa constructed to replicate to the one he had seen in *Scarface*. The villa in Casal di Principe, nicknamed the 'Scarface villa' for its resemblance to the mansion of the gangster Tony Montana in the 1983 film, stands as an emblematic representation of mafia power[40]. However, some high-profile Italian Americans, including former New York governor Mario Cuomo, whose «hate-hate relationship with "The Godfather" has been well documented, have openly censured the film»[41]. Cuomo argued that Italians were typically singled out for abuse in American movies and that those stereotypes

> fuel the hate. Italian Americans are not Mafia. They are not Mafia. Don't you dare liken my family to the family you saw in 'The Godfather' or 'The Sopranos'. His son Andrew Cuomo also explained: "My father wouldn't watch the movie because it was anti-Italian", said Monday. "The stereotype is anti-Italian. I can't tell you how many times people have come up to me and said, "In 'The Godfather', who are you? Which one are you? Which character are you?'"[42].

The 1990 movie *Goodfellas*, another genre-defining masterpiece, is also an example of pre-Instagram cinematic food porn, with most of its famous scenes taking place at the dining table or in the kitchen: «From epic pris-

in «New York Times», January 2, 2000, https://www.nytimes.com/2000/01/02/magazine/lives-they-lived-mario-puzo-b-1920-sammy-bull-explains-mob-got-made.html.

[39] Dana Renga, *Unfinished Business: Screening the Italian Mafia in the New Millennium*, University of Toronto Press, Toronto 2013, p. 28.

[40] The 700-square-metre villa was a tangible symbol of Mafia arrogance and power with its many rooms with luxurious furnishings, including a sumptuous ballroom, a cinema, a gym, a swimming pool and a huge garden. In 2008, the villa was taken away from the Mafia and destined to become a cultural and social centre, a place for coming together and promoting legality. See *Villa stile Scarface sottratta ai Casalesi diventa centro salute mentale*, in: «ANSA», January 25, 2017, https://www.ansa.it/campania/notizie/2017/01/25/villa-stile-scarface-sottratta-ai-casalesi-diventa-centro-salute-mentale_ec3b87fb-7220-466a-ba57-dd42f9635892.html.

[41] Cuomo reported that he declined an invitation in the early 1970s from then Mayor John Lindsay to a private screening of *The Godfather*, and for more than four decades, he refused to watch any of the movies or, presumably, to read Mario Puzo's book. Justin Wm. Moyer, *Why Mario Cuomo refused to see 'The Godfather' for years*, in: «The Washington Post», January 2, 2015, https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/01/02/why-mario-cuomo-refused-for-years-to-see-the-godfather/.

[42] Joseph Spector, *Cuomo: 'Don't you dare' liken his family to 'The Godfather' or 'Sopranos'*, in: «Democrat and Chronicle», August 19, 2019, https://eu.democratandchronicle.com/story/news/politics/albany/2019/08/19/cuomo-dont-you-dare-liken-his-family-godfather-sopranos/2050458001/.

on-made feasts to cocaine-fueled family get-togethers and post-mob hit midnight meals from mom»[43]. These culinary moments serve as a bridge between *The Godfather* and *The Sopranos*[44], the notorious American crime drama TV series revolving around the New Jersey-based Italian-American mobster Tony Soprano.

The survival of the Italian-American mafioso stereotype has been reinforced through clichéd depictions featured in popular TV series, which include, apart from *The Sopranos*, *The Untouchables*, *The FBI*, and *Boardwalk Empire*, which all resorted to Italian-American Mafia-themed scenarios and enjoyed worldwide popularity[45], despite being extremely controversial. *The Sopranos*, for example, was critically acclaimed by the *New Yorker*'s David Remnick as «the richest achievement in the history of television»[46], but on the other hand, it has been criticized as another stereotypically vulgar, violent and very aggressively marketed programme[47]. The American-Italian Defence Association (Aida) even sued HBO, the makers of the drama series, under the 'individual dignity'[48] clause of the Illinois Constitution, claiming the show offended the dignity of Italian Americans[49]. This long-running, award-winning[50] series *introduced* an innovative insight into the life of *a contemporary Italian-American mob by blending violence, family drama and black comedy.*

[43] Jake Emen, *The definitive ranking of every 'Goodfellas' food scene*, in: «Insidehook», August 25, 2022, https://www.insidehook.com/film/definitive-ranking-every-goodfellas-food-scene.

[44] Brian Phillips, *How 'Goodfellas' serves as the bridge between 'The Godfather' and 'The Sopranos'*, in: «The Ringer», September 17, 2020, https://www.theringer.com/movies/2020/9/17/21440866/goodfellas-martin-scorsese-the-godfather-the-sopranos.

[45] *Sopranos*' fans can enjoy guided sightseeing tours of Sopranos sites that depart from mid-town Manhattan and head through 'Sopranoland' in New Jersey and buy «The Sopranos family cookbook» celebrating time-honored traditional Italian recipes from the online store.

[46] David Remnick, *Family guy*, in: «New Yorker», June 4, 2007, https://www.newyorker.com/magazine/2007/06/04/family-guy.

[47] The Contrarian, *Can we finally admit The Sopranos wasn't that great?*, in: «Criminal Element», November 11, 2016, https://www.criminalelement.com/can-we-finally-admit-the-sopranos-wasnt-that-great/.

[48] The 'individual dignity' clause prohibits images that «incite violence, hatred, abuse or hostility» towards religious, racial or ethnic groups or portray them as criminals. Erin Daly, *Dignity in the Criminal Legal System: A Policy Guide for Advocacy and Reform*, Widener University Delaware Law School, Wilmington, DE 2024.

[49] The association claimed the series suggests «criminality is in the blood or in the genes of Italian-Americans and that Italians as early immigrants to this country had little opportunity other than to turn to crime». Theodore Grippo, chairman of Aida, said they were seeking «vindication» rather than compensation or to stop production, while the group's attorney Enrico Mirabelli said: «This is like no family I know. […] I don't know Italian mothers, ever, who try to have their son killed. That's not realistic». *Sopranos sued by Italian group*, in: «BBC News», April 6, 2001, http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/1264098.stm.

[50] In 2004, the series won the Emmy Award for Outstanding Drama Series, becoming the first and only cable series to win the award. 'The Sopranos was also awarded at least one Emmy Award for Acting every season and dominated the writing categories, receiving up to 17 nominations over five seasons and winning the award four times.

Part of the lure of the show is that it exploits the popular appeal of organized crime rooted in the banality of everyday life; it intertwines violent, uncomfortable stories with a familiar suburban backdrop and meticulous attention to realistic detail. As explained by the literary agent Eric Myers, «Stories like these give the frisson of knowing how close our lives could come to intersecting with those of organized crime figures, even if it rarely happens in reality»[51]. *Boardwalk Empire*, another very successful US TV series, introduced audiences to the lurid tale of life outside the law, «when alcohol was outlawed, and outlaws became kings»[52]. In the series, which features fictional characters and notorious real gangsters from the Prohibition era, such as Al Capone and Lucky Luciano, «the Italians, brutish and thick with their "old world" or Brooklyn accents, mostly did the grunt work (killings) to get ahead»[53].

> National ideologies and cultural borders are still with us, and indeed play a far more prominent role in contemporary "identity politics", exclusionism and xenophobia than avant-garde theorists and artists seem to realize. […] [T]hey are part of a heritage which is still an informing and self-replicating presence in our present-day cultural ambience. A sense of nationality and ethnicity, with its attendant stereotyping, still informs our daily lives, and remains an important criterion in categorizing human activity and cultural practices[54].

These characterizations and clichés of the Mafia myth in countless films, novels, and TV portrayals, nation-based stereotypes are re-fashioned through re-semiotization[55],i.e. an alteration/modification of multimodal meaning. In particular, stereotyped screen portrayals of the Italian mafioso, from Francis Ford Coppola's romanticized depictions of the Corleone family to the popular appeal of organized crime rooted in the banality of everyday life as shown in *The Sopranos*, have led to a harmful overgeneralization that continues to re-

[51] David Sterritt, *An offer Hollywood can't refuse*, in: «The Christian Science Monitor», March 4, 2005, https://www.csmonitor.com/2005/0304/p11s02-almo.html.

[52] Episodes, based on Nelson Johnson's 2001 non-fiction book *Boardwalk Empire: Birth, High Times, and Corruption of Atlantic City*, are set in 1920s Atlantic City during Prohibition when the sale, manufacture, transportation and consumption of alcohol were prohibited by the Eighteenth Amendment. As is well-known, many of the most powerful figures in American organized crime made their fortunes by smuggling liquor into the country.

[53] Chavalah, *Boardwalk Empire: Is it Bad for the Jews (and Italians)?*, in: «Chava's Footsteps», September 20, 2010, https://chavalah.wordpress.com/2010/09/20/boardwalk-empire-is-it-bad-for-the-jews-and-italians/.

[54] Peter Flynn et al., *On translated images, stereotypes and disciplines*, in: *Interconnecting Translation Studies and Imagology*, edited by Luc van Doorslaer et al., John Benjamins, Amsterdam 2016, p. 1.

[55] Rick Iedema, *Multimodality, resemiotization: Extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice*, in: «Visual Communication», 2(1), 2003, pp. 29-57. See also Kress / Van Leeuwen, *Reading Images*; Kay O'Halloran "Visual Semiosis in Film". In: Kay O' Halloran, *Multimodal Discourse Analysis: Systemic Functional Perspectives*. London-New York, Continuum, pp. 109-130, *Exploring Semiotic Remediation as Discourse Practice*, edited by Paul A. Prior / Julie A. Hengst, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.

verberate through both cinematic and popular culture, unfairly stigmatizing unfairly stigmatizes an entire ethnic group.

However, it should be noted that, more recently, the media have begun to move away from discriminatory depictions and increasingly celebrate Italian ethnicity[56]. Positive portrayals have started to emerge, like a very recent advertising campaign by Fiat, 'Italy in America', featuring the half-Italian Emmy-nominated actor Giancarlo Esposito, who shows legendary director Spike Lee how «Some of the best things in life are Italian»[57]. Other promotional videos by the same company are an «ode to Italian light-heartedness, a representation of the Italian *dolce vita*, celebrating Italian beauty with its joie de vivre, breathtaking landscapes, and its ingenious approach to art, music, and design»[58]. Unlike past advertising campaigns for Italian (or Italian-sounding) products, which often relied on trite (negative) clichés[59], the advertised goods are metaphorically associated here with positively framed values of Italianicity, whose lifestyle and attitudes are represented as charming and enticing. Hopefully, these advertisements are part of a broader, growing movement to redefine Italy's image[60], embrace its multifaceted identity, highlight its innovation alongside its rich history, and, more importantly, shed old stereotypes that have been lingering over time.

[56] Cavallero / Plasketes, *Gangsters, fessos, tricksters, and sopranos*.

[57] *The all-new FIAT 500e: Italy is now in America (ft. Spike Lee and Giancarlo Esposito)*, in: «YouTube», May 1, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=mZR_BEXgPV0.

[58] *The New 500 celebrates Italian beauty with the new 'Dolce Vita by Design' campaign*, in: «Stellantis», May 23, 2022, https://www.media.stellantis.com/em-en/fiat/press/the-new-500-celebrates-italian-beauty-with-the-new-dolce-vita-by-design-campaign.

[59] Cavaliere, *Mafia on the US screen*.

[60] See also *Be-Italy! Exploring the dynamics of Italy's international reputation*, in: «Ipsos», June 28, 2021, https://www.ipsos.com/en/be-italy-exploring-dynamics-italys-international-reputation.

Humanitarian Ads Targeting Potential Donors: A Case Study on Save The Children Promotional Strategies

Paolo Donadio, Martina Perrone
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Abstract: This paper explores the multimodal strategies employed in humanitarian advertisements, with a focus on Save The Children's campaigns addressing the Syrian civil war. The paper investigates how Syrian war victims and refugees are portrayed through verbal and visual elements and how these representations construct an idealized Western audience. By adopting a multimodal analytical framework, the study analyses the tension between real and constructed images of suffering, the persuasive function of guilt appeals, and the transformation of humanitarian ads into a sub-genre of commercial advertising. Through an analysis of selected images and video campaigns, we identify key narrative and visual strategies that are meant to shape audience perception and engagement. Findings show that Save The Children's ads rely on demanding imagery and strategic framing, so as to evoke empathy and prompt donations, ultimately positioning the viewer as a guilty bystander, and, at the same time, a potential agent of change.

Introduction

The object of investigation of this paper is focused on the so called humanitarian advertisements and their controversial textual/visual representation of victims in war-ravaged countries. In particular, after the outbreak of civil war in Syria (2011-), international bodies and NGOs periodically launch ad campaigns targeted to Western audiences to raise awareness about the tragedy of Syrian refugees trying to escape from destruction.

Our goal is based on two related issues:

- how are Syrian war victims and refugees portrayed by Save The Children through verbal and visual devices in ads targeted to Western audiences?
- what types of addressees are targeted in Save The Children humanitarian campaign on Syria?

* The authors discussed and conceived the article together. In particular, Martina Perrone is responsible for sections 1, 2, 3, and 4; Paolo Donadio for the Introduction and sections 5, 6, and 7.

The first question concerns the way in which humanitarian organisations produce their ad campaigns, that is to say the verbal/visual devices that are employed to raise Western audiences' awareness and persuade them to play an active role. We will adopt a multimodal[1] theoretical framework to make sense of the combination between words and images produced by the NGO Save The Children engaged in a specific warfare context.

The second question is about the clash between real and unreal, which is increased by the usage of shocking images that not only are meant to stir viewers' conscience and persuade them to act, but construct an ideal image of the Western viewer. The real world is replaced with images of it and someone else's pain is just one the many products sold in modern post-industrial cultures. In this sense, the humanitarian ad can be seen as a sub-genre of the main category of commercial ads. Both types of ads share a same goal: to construct an ideal 'hearer'[2] that can be potentially transformed into a customer.

1. *What are humanitarian advertisements?*

Humanitarian advertisements are a form of advertising whose main aim is to persuade people to donate a small amount of money by exploiting viewers' feelings of empathy and guilt. Actually, they are also known as *guilt appeals*, which can lead to several forms of prosocial behaviour such as the charitable donation[3].

Unlike traditional ads, humanitarian advertisements are a type of advertisements targeting addressees' psychological, social or symbolic needs: viewers are not persuaded to buy and consume a particular product or service, but to help less fortunate people. Therefore, humanitarian organizations are able to affect public knowledge about 'distant' issues, even if the humanitarian task is not easy, because organizations need to convince people to donate in order to help unknown victims. Not many people are ready to donate their money without being sure about how it is used, and that is why an individual is more likely to help the neighbour's child than the distant stranger[4].

[1] Gunther Kress / Theo van Leeuwen, *Reading Images: the Grammar of Visual Design*, Routledge, London, 2006.
[2] Guy Cook, *The Discourse of Advertising*, 2nd edition, Routledge, London 2001, pp. 201-202.
[3] Debra Basil et al., *Guilt appeals: The mediating effect of responsibility*, in: «Psychology & Marketing», 23, 2006, pp. 1035-1054.
[4] Dennis Kennedy, *Selling the Distant Other: Humanitarianism and Imagery – Ethical Dilemmas of Humanitarian Action*, in: «The Journal of Humanitarian Assistance», 28, 2009, pp. 1-25.

2. *Differences/similarities between product and humanitarian advertising*

Humanitarian advertisements are not used to sell products, but 'humanitarian projects', whose purpose can change according to different international bodies and NGOs. However, there are some strategies in common, such as the use of testimonials, which is, for instance, quite frequent in UNHCR (United Nation High Commission for Refugees) ads. Standard product advertisements use testimonials to create a sense of authentic experience that increases product detection and potential customers' brand recall, whereas humanitarian ads rely on testimonials to increase the credibility and relevance of the humanitarian mission.

Standard product advertisements, as a specific sub-genre of promotional genre[5], aim at persuading people to buy and tend to show the product as something essential for us – words like *new*, *fresh*, *delicious*, *special* are commonly used in this type of ads related to consumers good industry[6]. Humanitarian aid advertisements might be considered as a distinct sub-genre, as they do not mean to persuade people to buy a material product, but donate money by showing a 'humanitarian product' and using images and words that aim at raising awareness and bring about an emotional feedback.

Vestergaard[7] talks about two types of appeals, whose persuasive dimensions are different. One is labelled as 'incitement', and refers to a rational appeal which gives us factual and contextual information. This persuasion exposes events, causes, consequences, and possible remedies. The other type of appeal, which is crucial in our analysis, is a form of 'enticement', as it refers to the emotional dimension targeting potential donors to take action. Enticement, according to Vestergaard, is developed through agency and affinity.

In terms of genre classification, both notions define the communicative purpose of humanitarian ads and contribute to create genre specificity. Nonetheless, two more dimensions need to be considered in order to define such specificity: the a) informative purpose and b) the digital design and distribution.

The former is linked with the communicative purpose of the sense of responsibility, which stems from proper factual information about the real impact of wars and conflicts in countries and regions that are far from our safe

[5] Vijay K. Bhatia, *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*, Longman, London 1993.
[6] Angela Goddard, *The Language of Advertising: Written Texts*, Routledge, London 2002.
[7] Anne Vestergaard, *Humanitarian appeal and the paradox of power*, in: «Critical Discourse Studies», 10 (4), 2013, pp. 444–467.

homes. In this sense, the «breaking news rhetorics» contribute to create a final product that is based on a genre-embedding «by appropriating generic resources from a specific genre for the construction of another»[8], as humanitarian ads exploit the conventions of a genre that has different communicative purposes. We will see that this holds to be true especially in the selection of images and the magazine-like layout that is displayed on the screen of our PCs and mobile phones.

The latter increases and customizes the distribution of humanitarian advertising campaigns, thus reducing the geographic distance between viewers and victims and enhancing affinity. Thanks to the use of multimedia technologies, viewers are aware of and even witness remote events. In the global village, media technologies have enabled large-scale humanitarianism and brought it on our mobile phones.

3. *Reading images in humanitarian aid advertisements*

> the photographic image, even to the extent that it is a trace (not a construction made out of disparate photographic traces), cannot be simply a transparency of something that happened. It is always the image that someone chose; to photograph is to frame, and to frame is to exclude[9].

What is represented in pictures is always chosen carefully through frames. Photographs select what to 'capture' and what to leave aside. This means that images used in advertising campaigns do not represent exactly what is happening, but events *similar* to what is actually taking place. Through images of war, we do not get familiar with individual victims' stories, but with generic representations of war and destruction. Depicted victims have no identity, history, or family: they are just 'indexes' of real victims, as images in the ads 'mirror' both the identity of the victim and the action of humanitarian organizations.

Therefore, we might see images in humanitarian ads as if they were speech acts, whose perlocutionary function is to push viewers to react. Images represent both the pain of the victims and the organisation work. The persuasiveness of an emotional ad depends on the level of the message relevance to the 'consumer', as well as the level of emotional intensity displayed.

[8] Vijay K. Bhatia, *Worlds of Written Discourse. A Genre-Based View*, Bloomsbury, London-New York, 2004, p. 99.
[9] Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador / Ferrar Straus and Giroux, New York 2003, pp. 38-39.

In a multimodal text exploiting both images and writing, writing can carry a set of meanings that is enhanced through images. Photographs of war invoke the illusion of shared experiences[10]. Expressing something verbally, visually or in both ways makes a difference. By following a multimodal approach, visual images can be read as a 'text', and grammar is seen as a set of socially constructed resources for the construction of meaning.

Reading visual images in terms of victims' gaze through the codes of offer and demand allows us to identify mood. Sufferers' gaze establishes a direct connection between the represented participant and the interacting participant. This visual configuration is called a 'demand' if the ad producers want to affect viewers in order to generate an imaginary relationship with the represented participants. Another type of visual configuration is the 'offering' image: the represented participant addresses the viewer indirectly, in order to provide factual information.

'Reading' visual images in terms of vertical and horizontal angles can help us understand viewers' positioning and their point of view. Subjective images are those in which everything is arranged for the viewers, positioning them to adopt a particular stance. The vertical angle defins the nature of the power relations between the viewer and the image. If represented participants are depicted from a high vertical angle, the viewers are in a position of power. A low vertical angle, instead, empowers the represented participants in relation to viewers. If the vertical angle is straight, that is at eye level, there is no power difference and the point of view is one of equality[11].

Horizontal angles encode the involvement of the reader with the image through frontal and oblique points of view. If the participants in an image are depicted on the horizontal angle from the front, the connection between the represented participants and the viewer increases viewers' involvement. The ad producers, in these cases, want the target audience to know that the represented participant is part of our world. If subjects are depicted by means of an oblique angle, the viewer is positioned to adopt a detached point of view: the participants are not recognised as part of viewers' world.

Kress and van Leeuwen identify the functional role of a number of codes that operate in the layout of an image to produce meaning and create textual coherence. These codes include salience, vectors, and the compositional

[10] Ivi.

[11] Kress / van Leeuwen, *Reading Images: the Grammar of Visual Design*, p. 155.

axes of central and side spaces. Vectors guide the viewer from one element to another. They may take the form of lines, visible or not, generated by gaze, pointing fingers, or extended arms.

The left side usually represents 'given' knowledge: the elements of an image placed on the left side are known or understood by the viewers as familiar and are somehow taken for granted. By contrast, the right side is perceived as new. The elements placed on the right side are representations of what is not known yet, and, therefore, crucial for the analyst to detect the main point of the message.

The vertical axis, by contrast, creates an opposition between *ideal* and *real*: the elements of an image in the upper section are represented as ideal, those in the lower section as real. The ideal contains the most salient part of the image. The real is opposed to this, and usually presents more specific and factual information.

4. *Controversial reactions to humanitarian aid advertisements*

How the viewer feels while watching a humanitarian aid advertisement can change. Shock is one of the emotions associated with these ads. However, the resistance to shocking imagery reflects the critique of distance in the form of two pragmatic risks: bystander and boomerang effects. The former refers to people's indifference to act; the latter refers to people's indignation[12].

Therefore, images of suffering are often contested. Mass media and NGOs have been widely criticized for using images of human suffering to prompt emotional responses in readers and viewers, in order to capture attention, persuade and elicit donations. Images of suffering often can prompt emotional responses for passive suffering, rather than an active support to action.

> Shock could alter the conduct. Anyway shock can become familiar and in doing so can invite an active response. But shock can wear off because people have means to defend themselves against what is upsetting: this is adaptive. *As one can become habituated to horror in real life, one can become habituated to the horror of certain images*[13].

Surrounded by shocking images, viewers might lose their capacity to react. Cultural, religious, and political distance affects our involvement in events

[12] Lilie Chouliaraki, *Post-Humanitarianism: humanitarian communication beyond a politics of pity*, in: «International Journal of Cultural Studies», 13 (2), 2010, pp. 107-126.

[13] Sontag, *Regarding the Pain of Others*, p. 27.

taking place elsewhere in the world. Compassion, one of the feelings arisen by watching images that portray suffering people, should be translated into action. However, if people feel there is nothing they can do, they could get cynical and tired of seeing pains and suffering.

5. *Save The Children images about the Syrian war*

We selected eight Save The Children humanitarian aid images from Save The Children website[14] and one video (1 minute and 31 seconds), which was designed by the agency «Don't Panic» on behalf of Save The Children. The selection is limited to few images as we preferred to focus a) on a single event, that is the Syrian war, and b) on a single humanitarian organization. This allowed us to focus on a specific communicative context and avoid generalizations that may flatten the differences between different types of organizations and their respective promotional strategies.

All the images and the video were displayed on the web from 2012 onwards (the civil war broke out in 2011, even if a truce was called in 2020).

Fig. 1. Save the Children Report, 2012.

Fig. 2. Save The Children UK, 2013.

[14] https://www.savethechildren.org.

Fig. 3. Save The Children UK, 2012.

Fig. 4a-b. Save The Children US, 2015.

Fig. 5. Save The Children Report, 2014.

Fig. 6. Save the Children US, 2013.

Fig. 7. Save The Children US, 2016.

Fig. 8. Wish Campaign, Save The Children UK, 2014 (video).

For sake of brevity, we are going to analyse just three images (Figures 1, 2, 6) and the video (Fig. 8), as they can actually be considered as reliable samples of the same communication and promotional strategy. Hovewer, more references to all images will be provided during the analysis.

6. *Save The Children: a dialogue through gazes*

From Save The Children website[15], we learn that it is a charitable non-profit organization founded in England in 1919 by Eglantyne Jebb. Initially founded to aid children in war-ravaged central Europe, Save The Children works in more than 120 countries today. Its mission is to protect children's lives through fundraising campaigns and help them in emergencies, by ensuring education as a part of its supporting actions.

Shocking images of destruction, misfortune, and suffering are frequently displayed in Save The Children's humanitarian ads.

6.1. *Demanding images: the viewer is guilty*

In the analysis of a multimodal text such as the one in fig. 1, that is the cover of a report on the war in Syria, then re-used as an advertisement on other websites, visual communication and writing can be analysed in an integrated way in order to reveal its dialectical nature.

If we divide the image into 'imaginary' blocks, the picture of the child on the left is presented as given information, that is to say something real we are already aware of, which is the starting point for the interpretation of the text; the written words, instead, are presented on the top-right area as new elements of information.

The Save The Children logo is below the image and on the right, in order to be noticed as a new factor that can make a difference. In this image, words are written in different fonts and sizes. The first word we notice is CHILDHOOD, written in bold and capital letters. Save The Children generalizes the meaning of the image through an abstract rewording (-hood) that transforms a single victim into the symbol of an entire category of human beings. The word *children*, recalling the name of the organization and used as a label for a general category of victims, is repeated in all the images among the ones we selected (figg. 3, 4a, 4b, 5, 6, 7), except for n. 2.

[15] https://www.savethechildren.org/.

The choice of different font and styles is used to convey different messages and stimulate a special emotional response[16]. The almost universal focus on women and children in position of fragility reproduces particular social hierarchies. Children are innocent, unaware, undefended, and it is difficult to be indifferent to these images; women are often represented as vulnerable and helpless as well, and media have a preference for innocent sufferers[17]. In our corpus of images, however, men and women, along with fathers and mothers are absent, as Save The Children's main focus is on children who have been left alone. This is a crucial feature on which the identification of the addressee is based.

The sentence «The impact of two years of conflict in Syria» (also repeated in fig. n. 5) is used by the NGO to make sense of the image: the image shows the reason why this child is suffering, and the aid agency takes for granted that the educated addressee knows *something* about the war in Syria, but needs to know what is *really* going on over there. The outcome of some tragic events are sometimes less known than their causes.

The child is on the left and the words are on the right: the position of the elements points out the relationship between them. The child is the 'anchor' for the message. The gaze of the child is revealing: the child is standing up and staring at us. This image is a 'demanding' image in which the child's gaze demands something from the viewer through the organization, but, at the same time, judges the viewer for his/her resistance to act. All the images we selected, indeed, are demanding images, except for fig. 7, which displays a candid photograph in which the subject is not aware of being portrayed, and is considered the only 'offering image' providing factual information.

The girl in fig. 1 is not crying, and her gaze seems the strict gaze of a mother who tells off her children for their misbeahviour: standing up, closed lips, frowning, one hand taking the other as a mom would do with her child. She is an 'adult' young girl who wears a pink sweater, clearly for kids, which is dirty and stands for her lost innocence.

6.2. *Demanding images: the viewer as an agent*

'Reading' this second image implies a different task, as visual and verbal elements are inverted. Here we are given more information about the victim

[16] Jurate Banyte et al., *Features of shocking advertizing impact on consumers in commercial and social context*, in: «Innovative Marketing», 10 (2), 2014, pp. 35-46.

[17] Vestergaard, *Humanitarian appeal and the paradox of power*, pp. 444–467.

and her personal story: we know her name, that she lost her father because of the war, that her house is reduced to rubble, and that she is just three years old.

«She's one of thousands of Syrian children who've lost everything and have nowhere to go»: Sana, as we said before, is an index representing one of the many tragic cases faced by many Syrian families, and therefore, at the same time, she becomes representative of a social group or category.

The position of the visual elements plays a fundamental role here: differently from the previous image, here written words are placed on the left, while the child is positioned on the right. Written words are presented as given information, as part of a situation that well-informed viewers know quite well, that is the war in Syria; on the contrary, Sana's demanding gaze is introduced to viewers as a new element of information and interaction.

Sana's face is used in several images (figg. 2, 4a and 6) of our series, but, unlike the child in fig. 1, in this case an even younger child is staring at us with pleading eyes from a high vertical angle, which empowers potential donors and their agency. The exploited Western sterotype, in this case, is the request for charity from a young girl, sitting down on the pavement of a crowded street and begging for viewers' attention and a small amount of money, 3 pounds.

The pronoun 'You' is not placed on the left and repeated twice by chance, as it is used to bridge the distance between viewers and the victim and define viewers' duty. Again, differently from the previous image, where the effect was a sense of guilty, here the viewer is turned into a powerful agent of change and knows what she/he would do by donating money: providing Sana with a safe place to live.

By providing names, stories, details of what happened and by saying how money would be used, the ad increases its informative function and the reliability of the image. In small letters, the text tell us that «just £3 could help us»: «us» highlights the mediating role of the agency and viewers' trust is asked by pointing out the way in which money would be spent. The deictic «Tonight» creates an affinity between sufferers and viewers that overcomes time too: not only is it necessary to act in a far country, but it is necessary to do it now.

The last sentence «NO CHILD BORN TO DIE» places a further emphasis on a moral principle that is supposed to motivate and justify viewers' actions and project them in the future, even if it sounds like a slogan containing Save The Children logo. It is true that only adults are supposed to fight and die in a war, but it is true that wars can prevent children from living as well.

6.3. *Demanding images: the viewer as a helper*

As in the previous demanding images, the child in Fig. 5 is staring at us.

Written words and the child are both on the right, as new elements of information. Two different types of font and handwritings are used: «A DEVASTATING TOLL» is in capital letters and bigger than the other words, featuring also a different colour saturation. «High saturation may be positive, exuberant, adventurous, but also vulgar or garish; low saturation may be subtle and tender, but also cold and repressed»[18].

Both words and the represented participant are placed on the right, while on the left we can only see the hand of a man who was not probably able to protect this child in the best way. The man who is taking the child by his hand is presented as given information: it would be a very common thing to see a father who takes his son by his hand. However, in this case, the man is introduced to viewers as an agent who takes care of the young child, but, at the same time, as an agent who needs help to prevent his child from getting injured again.

Perspective is another meaningful element that has to be taken into account when analysing images, as it is another way of bridging the distance between depicted participants and viewers. This is a subjective image seen by viewers from a particular point of view. The quite close shot showing head and shoulders of the depicted subject signals a short distance between the child and viewers. The frontal angle highlights viewers' involvement. The child is turned towards the viewers and his left hand seems to create a distance between him and the viewer, but, at the same time, appears to be in search of a

[18] Kress / van Leeuwen, *Reading Images: the Grammar of Visual Design*, p. 233.

support or help too – another caring hand. We do not see the man who takes the child by his hand, but the child's gaze tells viewers that Syrian people cannot face the war alone, and need our moral and economic help.

6.4. *Motion images: the viewer as an eyewitness*

In the video designed by the ad agency «Don't Panic» for Save The Children UK, one minute and an half are enough to transform a happy child into a desperate human being. The video was particularly discussed at the time of its release, as it was meant to reduce the space gap between depicted sufferers and viewers. The video shows what would happen if a war broke out «here», in a safe country such as the United Kingdom, and having as a protagonist an ordinary young white girl.

Fig. 8, min 0:01-0:04.

Perspective is a meaningful element that has to be taken into account when analysing images, as it is another way of bridging the distance between subjects and viewers. In this video, the invariable frontal angle highlights viewers' involvement: the quite close shot constantly showing head and shoulders of the depicted subject signals a short distance between child and viewers. However, in this case, the foreground image of the girl is not a demanding one, as the viewer is being involved as a witness of the impact of war on children, not as a direct addressee involved through the child's gaze.

The depicted subject is a white young girl who makes a wish in her nice home when she turns 9 and, after one year, finds herself crying in the bed of a hospital camp, turning 10 and with her mother trying to cheer her up as she did in the past.

Fig. 8, min 1:09-1:17.

Unlike the previous images, we can see through our own eyes, and not thanks to the verbal mediation of someone's else report, the way a life changes when a war breaks out and radically changes life conditions and daily routines of a young and 'recognizable' white girl – not one of *them*, but one of *us*. The video starts with a birthday and ends with a birthday, even if the girl does not express a wish the second time, and does not blow out the only candle stump that is left. Over one year, her life has been changed forever, and it is impossible to make a wish.

This video is designed as an interplay between the fixed foregrounded subject – the young girl – and the fast changing background. The transition from happiness to sorrow and desperation on the girl's face depends on the fast changing events displayed behind her shoulders. Written words appear just at the end and are meant to provide the viewer with an interpreting key about the impact and the 'reality' of what happens in distant countries.

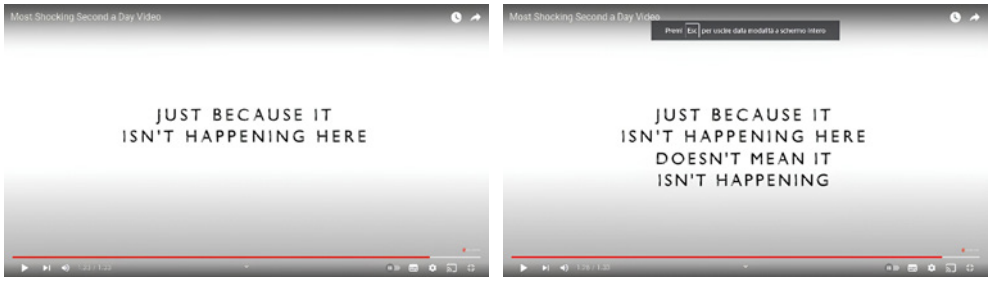


Fig. 8, min 1:23- 1:26

Words, in this case, do not add any factual information, as the deictic elements IT, HERE are now directly addresssed to the viewer, who is invited to dismiss his/her role as eyewitness in order to think over his/her own reaction when a war breaks out in distant countries. The war is not named, but shown for more than one minute, which becomes the measure of one year of a child's life spent in a war-ravaged country.

7. *Final remarks*

Through the selection of a corpus of images and a video, we tried to analyse some elements of a humanitarian campaign by using the tools provided by multimodal theory. These tools help us understand both the visual and verbal resources exploited to represent sufferers and the way in which these resources position the adreessee and construct a virtual promotional target.

By observing humanitarian images/ads, viewers may experience feelings of empathy, guilt, and compassion for the victims. As a matter of fact, the main strategies exploited by Save The Children to reduce the distance between viewers and the victims are based on some features that are quite distinctive:

- the image perspective creates a contact that involves represented participants and viewers in a dialogue that changes according to the framing angle;
- the usage of pronouns increases viewers' involvement and highlights the relationship between viewers and children;
- all still images, except for fig. n. 7, can be defined as demanding images[19], as children demand *something* from viewers: action, money, and care.

The sufferers' images are, of course, intrinsically narrative, as the final video shows. Pain comes from past events, which are nonetheless displayed on the screen as factual ones, and not as the ultimate result of political and economic contrasts. The customer/donor is appealed to intervene on the future and prevent the past from happening again.

However, guilt appeals vary from a picture to another: viewers are accused of being culturally responsible for the causes of the conflicts that plague so many countries, often former colonies, as it happens in fig. 1 and in the video; however, guilt appeals can highlight viewers' agency and position them

[19] Kress / van Leeuwen, *Reading Images: the Grammar of Visual Design*, p. 120.

as having somehow the possibility to help who is in danger (fig. 2: «you can't bring Sana's dad back, but you can give her a safe place to sleep tonight»).

The ultimate image of the virtual donor constructed and targeted by Save The Children is that of the missing parent. Syrian children «under fire» are alone in the pics and their demanding gaze is not simply asking for protection by means of a financial support. Who can take care of children if not their mother? The Western cultural stereotype of the careless (Fig. 5) father is exploited to underline the target identity of a Western, educated, middle-classs, woman-mother as main addressee of Save The Children ads. The mother is the only one who stands by her daughter in the video of the Wish campaign. In this sense, children's pain displayed by Save The Children is the worst fear for every Western mother: children who are left alone and uprotected in a hostile environment.

Inwiefern ist ‚Nationalsprache' ein antinationalistischer Begriff?

Giancarmine Bongo
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

To what extent is 'National Language' an Anti-nationalist Term?
Abstract: Today's national languages are no longer simply what they have long been: they are generally still the languages of modern *Sprachnationen*, but they are also the languages of today's migrant societies. Certainly, they are always the languages of a state; but in the case of contemporary migrant societies they can only be so if they are, so to speak, the languages of a state project, 'participatory languages' for an (increasingly) multilingual society, and by no means the original, pre-given, nationalistically determined languages of an (ethnic) community.
One could even argue that 'national language' in today's circumstances is not simply an anti-nationalist concept: the fact that in contemporary migration societies the national language is anti-nationalist is also the only way in which a national language (which is at the same time the 'old', inherited individual language with its own tradition and culture) can exist at all.

1. *Einführung*

Der Titel dieses Beitrags mag inkohärent oder schlicht provokativ erscheinen. Wie kann eine Kategorie wie ‚Nationalsprache' im antinationalistischen Sinne gedeutet werden? Ziel des Beitrags ist es jedoch zu zeigen, dass unter den heutigen Bedingungen der Konstitution und Funktion von Nationalsprachen dieses Paradoxon nur ein scheinbares ist, dass es im Gegenteil auf die positive Rolle von Einzelsprachen (d.h. von Sprachen, die keine internationalen bzw. globalisierten Verkehrssprachen sind) verweist und sogar ein Gegenmittel gegen alte und neue nationalistische ‚Rückfälle' darstellen kann.

Dieser Versuch über die Nationalsprache aus sprachwissenschaftlicher Sicht ist eine Hommage an Bernhard Arnold Kruse und seine intensive Beschäftigung mit dem Thema Nationalismus (vor allem in der Literatur), die sich in mehreren scharfsinnigen und anregenden Publikationen niedergeschlagen hat[1].

[1] Vgl. u.a. Bernhard Arnold Kruse, *Wider den Nationalismus oder von den Schwierigkeiten des interkulturellen*

2. *Dreimal ein Paradoxon?*

Das Paradoxon einer antinationalistischen Nationalsprache – darin besteht des Weiteren die Annahme – lässt sich gerade dann als scheinbar entlarven, wenn man es mit dem traditionellen Begriff des Nationalstaates in Verbindung bringt – also mit genau jener Kategorie bzw. jenem historischen Phänomen, das dem modernen und zeitgenössischen Nationalismus zugrunde liegt und ihn überhaupt erst ermöglicht hat.

Stellt man aber diese Verbindung her, so scheint das Paradoxon nicht überwunden, sondern sogar verdoppelt zu sein: Eine antinationalistische Nationalsprache, die auf dem den Nationalismus stiftenden Konstrukt des Nationalstaates gründet?

Und schließlich kommt noch der Begriff der ‚Nationalsprache' selbst hinzu, d.h. die Koppelung von Nation und Sprache, um das Paradoxon noch zu verschärfen. Unter ‚Nationalsprache' wird nämlich »[z]umeist […] die Gesamtheit der in einer Nation (im Sinne der Sprachnation, J. G. Herder[2]) gesprochenen und geschriebenen Varietäten«[3] verstanden. Damit weist ‚Nationalsprache' konstitutiv auf eine komplexe gegenseitige Abhängigkeit der Herausbildung und Bestimmung von ‚Sprache' und ‚Nation' hin, die es im folgenden § 3 genauer zu fassen gilt. Es steht aber bereits fest, dass auch ‚Nationalsprache' ein mit dem Nationalismus durchaus kompatibles Konstrukt ist und historisch mit dem Nationalismus tatsächlich aufs Innigste verflochten war (in Deutschland mehrfach und in unterschiedlicher Weise, bis hin zum extremen Beispiel der nationalsozialistischen Zeit[4]).

Es stellt sich somit ein *dreifaches Paradoxon* heraus: Erstens durch die Annahme selbst einer antinationalistischen Nationalsprache, zweitens durch die Annahme, dass sie auf dem den Nationalismus stiftenden Konstrukt des Na-

Lebens: Zu den Südtirol-Romanen von Joseph Zoderer, Aisthesis, Bielefeld 2012; Bernhard Arnold Kruse, *Wie der Nationalismus die Heimat besetzte. Hermann Burtes „Wiltfeber, der ewige Deutsche. Geschichte eines Heimatsuchers"*, in: »Annali – Istituto Universitario Orientale. Sezione Germanica«, 2, 2013, S. 13-52; *Nazionalismo, letteratura e plurilinguismo*, hrsg. von Bernhard Arnold Kruse, Pacini, Pisa 2012.

[2] Vgl. z.B. das „Dritte Naturgesetz" in der *Abhandlung*: »Drittes Naturgesetz. So wie das ganze menschliche Geschlecht unmöglich eine Heerde bleiben konnte: so konnte es auch nicht Eine Sprache behalten. Es wird also eine Bildung verschiedner Nationalsprachen« (Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Voß, Berlin 1772, S. 187) [Anmerkung G.B.].

[3] *Metzler Lexikon Sprache*, 6., aktualisierte und überarbeitete Auflage, hrsg. von Helmut Glück / Michael Rödel, Metzler, Berlin 2024, S. 434.

[4] Vgl. z.B. Andreas Gardt, *Sprachnationalismus zwischen 1850 und 1945*, in: *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von ders., de Gruyter, Berlin / New York 2000, S. 247-271.

tionalstaates gründet, drittend durch die Annahme, dass sie gerade als Nationalsprache – d.h. aufgrund eines spezifischen Verhältnisses zwischen Sprache und Nation – als antinationalistisch gelten kann.

3. *Schritte aus dem Paradoxon heraus*

3.1. *Vertiefung des Verhältnisses Sprache-Nation: Die Zusammengehörigkeit von Sprache und Nation bis hin zum Nationalismus und wieder zurück*

Versucht man nun, einen Ausweg aus diesem mehrfachen Paradoxon zu finden, so besteht die erste Voraussetzung für die Konzeptualisierung einer ‚antinationalistischen Nationalsprache' darin, das Verhältnis zwischen Sprache und Nation, das dem Konstrukt der ‚Nationalsprache' zugrunde liegt, zu reflektieren.

Dieses Verhältnis, so wie es sich seit der Neuzeit entwickelt hat, lässt sich in seiner Grundstruktur wie folgt beschreiben: Sprache spielt »bei der Bestimmung ethnischer, kultureller und politischer Identität gesellschaftlicher Gruppen oder ganzer Gesellschaften […] stets eine hervorgehobene Rolle«[5]. Diese allgemeine Behauptung bzw. Feststellung verlangt nach einer nuancierten Interpretation. Sie kann zwar unmittelbar auf eine nationalistische Perspektive verweisen, bei näherer Betrachtung aber auch auf eine ihr sogar entgegengesetzte.

Um dies zu erläutern, bedarf es einiger Einsichten in die geschichtliche Entstehung und Entwicklung des Nationalismus und seines Verständnisses der Beziehung zwischen Nation und Sprache. Die wichtigsten Einsichten in den modernen Nationalismus verdanken wir insbesondere den Arbeiten großer Historiker wie Benedict Anderson und Eric Hobsbawm; es handelt sich dabei zum Teil um inzwischen etablierte Erkenntnisse, die hier nur kurz dargestellt und direkt auf den in unserem Kontext relevanten Punkt bezogen werden.

Es ist bekannt, dass sowohl der moderne Begriff von ‚Nation' als auch der Nationalismus moderne Erscheinungen sind, die vor 1780 kaum vorstellbar waren. »The 'nation' is a historically novel construct, characteristic of the period since the late eighteenth century«[6]. In Bezug auf Sprache ist bei der He-

[5] Andreas Gardt, Nation *und* Sprache. *Aufriß des Themas*, in: *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, S. 1.

[6] Eric Hobsbawm, *On Nationalism. Edited by Donald Sassoon with an introduction*, Little / Brown, London 2021, S. 150.

rausbildung dieses Konstruktes die Tatsache wesentlich, dass »[…] language has undergone a major and unnoticed political transformation. It has ceased to be simply what people speak, or more emotionally loaded, their 'mother tongue', and has become an attribute of 'the nation'«[7], und zwar nicht lediglich der Nation als (neuer) politischer Entität, als Staat, sondern auch der Nation als Volk oder ursprünglicher ethnischer Entität, als »hinsichtlich Abstammung […] bestehende Gemeinschaft«[8], die ggf. eine politische Entität bildet: »Die Natiōn, plur. die -en, aus dem Latein. Natio, die eingebornen Einwohner eines Landes, so fern sie einen gemeinschaftlichen Ursprung haben, und eine gemeinschaftliche Sprache reden […] Ehe dieses Wort aus dem Latein. entlehnet wurde, gebrauchte man Volk für Nation«[9]; »Was ist ein Volk? […] ein Volk ist der Inbegriff von Menschen, welche dieselbe Sprache reden«[10].

Wird nun die Sprache zu einem »Attribut« der Nation, d.h. zum Element, das die ‚Nation' bestimmen kann, so lässt sich das Konstrukt ‚Nationalsprache' in sprachwissenschaftlicher Hinsicht genauer als Modifikator eines weiteren Kompositums verstehen: ‚Nationalsprachnation' oder kurz ‚Sprachnation' – was bei der Entstehung des modernen Begriffs von ‚Nation' auch tatsächlich der Fall war (vgl. z. B.: »Doch immerhin stützt sich Fichtes Begriff der „Nation" ganz auf den der Sprache als Nationalsprache. Nation bedeutet ihm wesentlich Sprachnation«[11]). Die Erfindung der Nation stellt sich als gleichzeitige Erfindung der Sprach- und Volksnation dar, die aufs Innigste miteinander verflochten sind.

Ein kurzer Vergleich mit der ‚vornationalistischen' Situation kann die Charakteristika der modernen Nationalsprachen als Attribute der Nation noch besser verdeutlichen. In Anlehnung an Anderson kann man insbesondere auf den Fall Englands zwischen dem 11. und dem 14. Jahrhundert hinweisen:

> The case of 'England' […] Prior to the Norman Conquest, the language of the court, literary and administrative, was Anglo-Saxon. For the next century and a half virtually all royal docu-

[7] Ebd., S. 195.

[8] Stichwort ‚Nation', in: Wolfgang Pfeifer u.a., *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/national>, abgerufen am 08.09.2024.

[9] Stichwort ‚Nation', in: Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801), <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Adelung&lemid=N00589>, abgerufen am 08.09.2024.

[10] Jacob Grimm, *Verhandlungen der Germanisten zu Frankfurt am Main am 24., 25. und 26. September 1846*, Frankfurt a. M. 1847, S. 11.

[11] Johannes Heinrichs, *Nationalsprache und Sprachnation. Zur Gegenwartsbedeutung von Fichtes* Reden an die deutsche Nation, in: »Fichte-Studien«, 2, 1990, S. 51-73, hier S. 51.

> ments were composed in Latin. Between about 1200 and 1350 this state-Latin was superseded by Norman French. In the meantime, a slow fusion between this language of a foreign ruling class and the Anglo-Saxon of the subject population produced Early English. […] It is essential to bear in mind that this sequence was a series of 'state', not 'national', languages. […] In every instance, the 'choice' of language appears as a gradual, unselfconscious, pragmatic, not to say haphazard development […] the old administrative languages were *just that*: languages used by and for officialdoms for their own inner convenience. […] As the stately succession of Anglo-Saxon, Latin, Norman, and Early English in London from the eleventh through the fourteenth centuries demonstrates, *any* written language could, in principle, serve this function – provided it was given monopoly rights[12].

Wird die Sprache aber zum Attribut der Nation, so ist ihre ‚Wahl' zur Amts- bzw. offiziellen Sprache nicht mehr bis zu einem gewissen Grad willkürlich, sondern gleichsam von vornherein vorgegeben. Damit erhält die eingangs angeführte allgemeine Feststellung, dass Sprache »bei der Bestimmung ethnischer, kultureller und politischer Identität gesellschaftlicher Gruppen oder ganzer Gesellschaften […] stets eine hervorgehobene Rolle« spielt, eine spezifische und in diesem Zusammenhang gewichtige Bedeutung: Die moderne Nation entscheidet sich nicht für eine Sprache, sondern gründet auf einer Sprache. Eine jeweilige Sprache kann wiederum bei der Bestimmung der Identität gesellschaftlicher Gebilde wie der Nation insofern eine hervorgehobene Rolle spielen, als ein bestimmtes Volk eine solche Sprache bereits spricht. Sprachnationen erkennen also als bestimmend für ihre Identität das an, was das Bestehen ihrer Gemeinschaft bereits bestimmt bzw. mit ihr ontogenetisch zusammenhängt. Die Sprache wird für die Nation bestimmend, indem sie diese bereits bestimmt und indem die Sprache selbst bereits bestimmt ist. Die Sprache ist bei der Bestimmung der Nation ein mit dem von ihr Bestimmten Mitgegebenes.

Diese Charakterisierung des Verhältnisses zwischen Sprache und Nation stellt eine grundlegende Beziehung her, die in diesem Zusammenhang hervorzuheben ist: Die Nation und ihre jeweilige Sprache sind bereits – sozusagen schicksalhaft – mitgegeben, danach kommt nur die Bestimmung der Identität der Nation mit dem Verweis auf die Sprache – und dieser nachträgliche Verweis ist auch eigentlich alles, was nicht gegeben ist, was das Verhältnis zwischen Sprache und Nation in einem spezifischen Sinne perspektiviert.

Nimmt man diese Perspektive auf das Verhältnis von Sprache und Nation konsequent ein, so lässt sich ‚Nationalsprache' als ein Konstrukt verstehen,

[12] Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised Edition*, Verso, London / New York 2006, S. 41-42, 56.

das auf die untrennbare Zusammengehörigkeit von einer Nation und ihrer jeweiligen Sprache verweist. Die Bildung des Konstrukts ‚Nationalsprache' besteht dabei – so könnte man sagen – gerade in der Annahme eines Mitgegebenseins. Gerade das Mitgegebensein von Sprache und Nation eröffnet die Möglichkeit des Nationalismus oder besser einer nationalistischen Ausdeutung des Konstrukts ‚Nationalsprache': Es entspricht nämlich dem »grundlegende[n] Homogenitätsprinzip, auf das der Nationalismus baut«[13]. Nation und Sprache, als bereits gegeben, schließen zugleich entweder ein oder aus. Als Implikation gilt zudem, dass es das Verhältnis zwischen Sprache und Nation nicht außerhalb des Bezugs der Sprache auf die ursprüngliche, bereits gegebene (wenn auch – im Sinne Andersons – nur »erfundene«) Nation gibt, dass es ‚Nationalsprache' außerhalb dieses Bezugs schlicht nicht geben kann.

Es gibt aber auch eine weitere Lesart der oben angeführten allgemeinen Feststellung von Gardt im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Nation und Sprache: Die Sprache wird bestimmend, indem die Nation nicht auf dem Gegebensein der Sprache, sondern auf ihrer Möglichkeit gründet. ‚Nationalsprache' wird dadurch zu einem Konstrukt, das nicht auf die Vergangenheit bzw. sogar auf den Ursprung einer Sprachgemeinschaft, sondern auf deren Zukunft hinweist: Sie lässt sich nicht einfach als ein Erbe (was sie zweifellos auch ist), sondern hauptsächlich als eine Aufgabe auffassen, und dadurch öffnet sich eigentlich auch die Möglichkeit, das Paradoxon einer ‚antinationalistischen Nationalsprache' zu konzeptualisieren.

3.2. *Nationalsprache und Migrationsgesellschaft*

3.2.1. Was ist eine ‚Migrationsgesellschaft'?

Damit dieses alternative Verständnis und das Paradoxon einer ‚antinationalistischen Nationalsprache' konzeptualisiert werden können, soll das Konstrukt ‚Nationalsprache' nicht in seiner neuzeitlichen, sondern in seiner gegenwärtigen Dimension, im Kontext der aktuellen *Migrationsgesellschaften*, verortet werden.

»Allgemein gesprochen ist eine Migrationsgesellschaft eine Gesellschaft, für die die Zuwanderung von Menschen konstitutiv ist und die dies auch anerkennt«[14], wie es heute – mehr oder weniger bereitwillig – in Deutschland

[13] Bernhard Arnold Kruse, *Jenseits des Nationalismus. Die Südtirolromane von Joseph Zoderer*, in: »TEXT +KRITIK«, vol. X/10, 2010, S. 45-61 (hier S. 45).

[14] Jannis Panagiotidis, *Migrationsgesellschaft Deutschland*, in: »Informationen zur politischen Bildung«, 340, 2019, S. 12-15, hier S. 12.

und vielen anderen Ländern, darunter den meisten europäischen Staaten, der Fall ist. Dass die Migration für eine Gesellschaft »konstitutiv« ist und deshalb von einer Migrationsgesellschaft gesprochen werden kann, bedeutet, dass »[d]ie mit Migration einhergehenden Wandlungsprozesse […] nicht allein spezifische gesellschaftliche Bereiche, sondern vielmehr Strukturen und Prozesse der Gesellschaft im Ganzen«[15] berühren, die sich also insgesamt modifiziert. Der Begriff der ‚Migrationsgesellschaft' unterscheidet sich somit vom Begriff des ‚Einwanderungslandes', indem er eine weitere und umfassendere Phase oder Entwicklung bezeichnet, für die – so könnte man sagen – nicht nur oder nicht in erster Linie die Einwanderung selbst, sondern die mit langfristiger Migration verbundenen Phänomene den relevantesten Aspekt darstellen.

Mit Blick auf Deutschland verweist diese Kategorie auf die neuere und jüngste Entwicklung der Migrationsprozesse, die zum Teil bereits mit der ‚Gastarbeiterära' der 1950/1960er Jahre einsetzte, sich aber vor allem in den letzten drei Jahrzehnten voll entfaltet hat und sich heute (insbesondere nach 2015, dem Jahr der großen »europäischen Flüchtlingskrise«[16]) in einer komplexen und für Deutschland insgesamt neuartigen Konstellation darstellt.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, hierauf im Detail einzugehen[17]. Hervorgehoben werden soll nur die Tatsache, dass eine Migrationsgesellschaft grundsätzlich durch eine hohe sprachliche Vielfalt gekennzeichnet ist, die der Vielfalt der Migranten und ihrer Herkunft entspricht und die zumindest auch die nachfolgende Generation betrifft (d.h. all die verschiedenen Personengruppen, die i.w.S. von Migration betroffen sind und für die in Deutschland seit Ende der 1990er Jahre wissenschaftlich und seit 2005 statistisch/amtlich die Kategorie ‚Personen mit Migrationshintergrund' eingeführt wurde[18], die

[15] Paul Mecheril, *Migrationsgesellschaft*, in: *Medien und Minderheiten*, hrsg. von Andreas Kriwak / Günther Pallaver, Innsbruck University Press, Innsbruck 2012, S. 15-35, hier S. 15.

[16] Vgl. Julian Lehmann, *Flucht in die Krise – Ein Rückblick auf die EU-„Flüchtlingskrise" 2015*, in: »Aus Politik und Zeitgeschichte«, 52/2015, S. 7-11.

[17] Für eine synthetische Rekonstruktion der Migrationsphänomene im zeitgenössischen Deutschland (nach 1945) und für eine Schilderung des Gesamtbildes der gegenwärtigen deutschen Migrationsgesellschaft vgl. Giancarmine Bongo, *Lingua per integrare, lingua per integrarsi. L'accoglienza linguistica dei migranti adulti e il tedesco come "lingua per l'integrazione" in Germania*, Mimesis, Milano (Kap. 1, i. Dr.).

[18] Vgl. Bernhard Perchinig / Tobias Troger, *Migrationshintergrund als Differenzkategorie. Vom notwendigen Konflikt zwischen Theorie und Empirie in der Migrationsforschung*, in: *Zukunft. Werte. Europa. Die europäische Wertestudie 1990–2010. Österreich im Vergleich*, hrsg. von Regina Polak, Wien, Böhlau 2011, S. 283-319 (S. 297); zur letzten amtlichen/statistischen Formulierung der Kategorie ‚Personen mit Migrationshintergrund' vgl. Statistisches Bundesamt, *Fachserie 1 Reihe 2.2, 2021: Bevölkerung und Erwerbstätigkeit – Bevölkerung mit Migrationshintergrund – Ergebnisse des Mikrozensus 2021 (Endergebnisse).*

wiederum in jüngster Zeit – und teilweise noch unmerklich – durch die neue Kategorie ‚Eingewanderte und ihre (direkten) Nachkommen'[19] ersetzt wurde).

3.2.2. Viele Sprachen vs. eine Sprache

Konstitutiv für eine Migrationsgesellschaft ist also – nicht nur, aber wesentlich – eine Situation konkreter und unausweichlicher Mehrsprachigkeit, die sich auf verschiedenen Ebenen zeigt, und zwar sowohl als Multilingualismus, d.h. als Nebeneinander und Kontakt mehrerer ‚alter' und ‚neuer' Sprachen im deutschen Sprachraum, als auch als Plurilingualismus, d.h. als (funktional differenzierter) Gebrauch mehrerer Sprachen (typischerweise des Deutschen und mindestens einer Herkunftssprache) auf individueller Ebene[20]. In Deutschland lassen sich beispielsweise derzeit 87 nicht indigene Sprachen verzeichnen, die mit Migration verbunden sind, und die zu 20 indigenen Sprachen (der deutschen Standardsprache, aber auch z.B. Alemannisch, Bayerisch, Friesisch, Sorbisch usw.) und 8 nicht indigenen, jedoch ‚etablierten' (»established«) Sprachen (darunter Englisch, Polnisch und Türkisch) hinzukommen[21]. Migrationsgesellschaft bedeutet also sowohl auf gesellschaftlicher als auch auf individueller Ebene grundsätzlich immer ‚mehr als eine Sprache' (wobei die Bedingungen des Verhältnisses zwischen den jeweiligen Sprachen sehr unterschiedlich sein können und immer wieder zu bestimmen sind).

Gleichzeitig ist eine Migrationsgesellschaft in der Regel wesentlich auch durch eine einzige Sprache gekennzeichnet. Dies liegt daran, dass sich gegenwärtige Migrationsgesellschaften im Rahmen bereits bestehender Staaten strukturieren bzw. eine Migrationsgesellschaft zugleich einem bereits beste-

[19] Vgl. den 2020 erschienen Bericht der Fachkommission der Bundesregierung zu den Rahmenbedingungen der Integrationsfähigkeit, *Gemeinsam die Einwanderungsgesellschaft gestalten*, <https://www.fachkommission-integrationsfaehigkeit.de/fk-int/dokumente/bericht-der-fachkommission-integrationsfaehigkeit-1880150>, abgerufen am 14.01.2025. Auf die neue Kategorie greift seit 2023 auch das Statistische Bundesamt zurück.

[20] Zur Ausdifferenzierung von ‚Mehrsprachigkeit' war der im Gemeinsamen Referenzrahmen für Sprachen vertretener Unterschied entscheidend (vgl. *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*, Strasbourg, Council of Europe 2001, S. 4, <https://rm.coe.int/1680459f97>, abgerufen am 17.10.2024, und *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume*, Strasbourg, Council of Europe 2020, S. 30 ff. <https://rm.coe.int/common-european-framework-of-reference-for-languages-learning-teaching/16809ea0d4>, abgerufen am 17.10.2024. Die terminologische Unterscheidung zwischen Multilingualismus und Plurilingualismus könnte auf Deutsch auch durch das Begriffspaar ‚Vielsprachigkeit/Mehrsprachigkeit' ausgedrückt werden, indem ‚Mehrsprachigkeit' genauer terminologisiert und auf die ‚plurilinguale' Seite der Sprachenvielfalt bezogen wird.

[21] Vgl. *Ethnologue: Languages of Germany. Twenty-eighth edition*, hrsg. von David M. Eberhard / Gary F. Simons / Charles D. Fennig, Dallas, SIL International 2025, insb. S. 4, 6, 54, <http://www.ethnologue.com>, abgerufen am 28.02.2025.

henden Staat entspricht. Staaten sind und bleiben »die elementaren Bezugsgrößen unserer politischen Welt«[22]. Staaten sind aber auch die modernen politischen Gebilde, in denen sich der Zusammenhang von Sprache und Nation hat verwirklichen und durchsetzen können. Staaten sind oft als Nationalstaaten entstanden, was auf vornehmliche Weise im Europa des 19. und des 20. Jahrhunderts ‚Sprachnationalstaaten' bedeutete. Es gilt also zugleich: Zahlreiche Nationalstaaten (darunter Deutschland) konfigurieren sich gegenwärtig als Migrationsgesellschaften mit ihrer konstitutiven Mehrsprachigkeit; die gegenwärtigen Migrationsgesellschaften mit ihrer konstitutiven Mehrsprachigkeit entsprechen jeweils einem Nationalstaat und seiner herkömmlichen (üblicherweise einzigen) Nationalsprache.

Wie lassen sich diese beiden prinzipiell (und oft auch in der konkreten Funktionsweise der jeweiligen Nationalstaaten) schwer miteinander zu vereinbarenden Sachverhalte zusammenbringen? Man kann es zunächst mit einer schlagwortartigen Umkehrung versuchen, die im Folgenden deutlicher werden soll: Sprachnationalstaaten werden als Migrationsgesellschaften zu Nationalsprachenstaaten.

3.3. *Vom ‚Sprachnationalstaat' zum ‚Nationalsprachenstaat'*

Ausgangspunkt ist dabei die Beobachtung, dass in der gegenwärtigen Situation die neuzeitliche Identifikation zwischen Nation und Staat tendenziell durch einen weniger ideologischen und zum Teil auch nicht beabsichtigten Zusammenhang zwischen Migrationsgesellschaft und Staat abgelöst wird. Das, was man immer noch als ‚Nation' bezeichnen könnte, ist dabei tendenziell immer mehr im Gegensatz zum neuzeitlichen Konzept von Nation (und damit auch von Nationalstaat) zu verstehen.

Jedoch braucht natürlich auch der neuartige Staat, der nicht mehr nur auf einer ursprünglichen (Sprach-)Nation gründet, eine Sprache, derer er sich bedient, um funktionieren zu können. Vom neuzeitlichen Nationalstaat bleibt also immer noch die Nationalsprache übrig. Sie ist sogar umso wichtiger, weil die (Sprach-)Nation an sich nicht mehr einfach selbstverständlich ist, und weil es sich folglich nicht mehr um ‚Sprachnationalstaaten' handelt. Was ist aber heute in den ‚postmodernen' Migrationsgesellschaftsstaaten die ‚Nationalsprache'?

[22] Hagen Schulze, *Staat und Nation in der europäischen Geschichte*, München, Beck 1994 (Buchklappe).

3.3.1. Begriff von Nationalsprache bei Maas/Mehlem (2003)

Wie die gegenwärtigen Nationalsprachen, die sich als grundsätzlich antinationalistisch erweisen können, in sprachwissenschaftlicher Hinsicht vorstellbar sind, zeichnet sich ansatzweise in Anlehnung an einen Beitrag von Utz Maas und Ulrich Mehlem aus dem Jahre 2003 ab[23]. Es handelt sich um ein Gutachten, das die beiden Autoren im Auftrag des deutschen Bundesinnenministeriums als einen »Beitrag aus sprachwissenschaftlicher Sicht zur Klärung einiger grundsätzlicher Fragen« erstellt haben, die »den Rahmen und die Zielvorgaben der Sprachfördermaßnahmen« für erwachsene Zuwanderer betreffen[24].

Im Rahmen ihres Versuchs, einen dazu angemessenen begrifflichen Hintergrund zu skizzieren, wird auch eine Definition von ‚Nationalsprache' vorgelegt:

> […] was erst durch staatliche Veranstaltungen im gesellschaftlichen Raum geschaffen wird, und in dem sich die gesellschaftliche staatliche Identität ausdrückt: die *Nationalsprache*[25].

Hervorzuheben und zu beachten sind dabei unterschiedliche Aspekte:

- dass die Nationalsprache »geschaffen« wird (sie ist also nicht einfach ‚vorgegeben', sie entspricht nicht automatisch einer jeweiligen Mehrheitssprache, auch wenn es eine solche gibt);
- dass sie »im gesellschaftlichen Raum« geschaffen wird (d.h., als Möglichkeit und Ergebnis der Teilhabe der Individuen am gesellschaftlichen Leben);
- dass die Rolle des staatlichen Handelns entscheidend ist (d.h., dass die Nationalsprache dem staatlichen Projekt entspricht und nicht einfach der Tatsache, dass sich ein Staat einmal konstituiert hat).

Diese Definition – und insbesondere dieser letzte Aspekt – wird dadurch präzisiert, dass die so aufgefasste Nationalsprache »auf einen formalen gesellschaftlichen Bereich« bezogen ist, »insbesondere den der Rechtsetzung und Rechtsprechung, der Verwaltung und dergleichen, für den die normierte

[23] Utz Maas / Ulrich Mehlem, *Qualitätsanforderungen für die Sprachförderung im Rahmen der Integration von Zuwanderern*, IMIS-Beiträge, Heft 21, Osnabrück, Institut für Migrationsforschung und Interkulturelle Studien 2003.

[24] Ebd., S. 7.

[25] Ebd., S. 24 (Hervorhebung im Original).

deutsche Schriftsprache verbindlich ist«, und zugleich, dass sie »bei fortgeschrittenen modernen Gesellschaften wie der deutschen primär eine Schriftsprache, die denn auch im gesellschaftlich allgemeinen Sinne erst mit der allgemeinen Schulpflicht vermittelt wird«[26]. Sowohl die ‚Schriftsprachlichkeit' der Nationalsprache, die mit einer prinzipiellen Kultivierungs- bzw. Ausbaumöglichkeit der Sprache im Sinne Kloss'[27] zusammenhängt, als auch ihre Verankerung in der Schulpflicht – die eine typische Manifestation staatlichen Handelns darstellt – weisen darauf hin, dass die Nationalsprache vor allem als das stets zu erarbeitende Instrument der Projektion einer ‚nationalen' (staatlichen) Gemeinschaft in ihre eigene Gegenwart und Zukunft und in ihr gesellschaftliches Leben aufgefasst werden könnte.

Die Nationalsprache unterscheidet sich somit sowohl von anderen Erscheinungsformen einer jeweiligen Landessprache – wie in erster Linie der ‚vorgegebenen' Volks- bzw. Mehrheitssprache – als auch von anderen sprachlichen Dimensionen, die das Individuum betreffen, wie in erster Linie der jeweiligen Muttersprache. Sie ist vielmehr grundsätzlich die Sprache des Staates und betrifft den Staat als politisches Gebilde, d.h. die Bestimmung und Abgrenzung des staatlichen Regelungsbereichs der (standardisierten Schrift-)Sprache – man könnte auch sagen: die Nationalsprache bildet den sprachlichen Handlungs- und Regelungsraum des Staates – sowie die Rolle der Sprache in dem von einem Staat definierten gesellschaftlichen Raum. Mit Blick auf die Verfassungsrechte weisen Maas und Mehlem in diesem Zusammenhang auf »eine konstitutive Differenz im Verständnis von Sprache« hin, aufgrund derer sich die Nationalsprache definiert, und zwar auf die Differenz zwischen den »Rechtsgüter[n] […], die der einzelne hat, im Unterschied zu den Formen, die im gesellschaftlichen Verkehr praktiziert werden«. In diesem Sinne ist die Nationalsprache keine Sprache, auf die der Einzelne ein Grundrecht hat (wie seine Mutter- bzw. Erstsprache), sondern die Sprache, »woran er partizipieren soll«[28], um am gesellschaftlichen Leben teilhaben zu können, d.h. die Sprache, auf die der Einzelne ein Recht hat, um am gesellschaftlichen Leben teilhaben zu können.

[26] Ebd., S. 24.

[27] Heinz Kloss, *Die Entwicklung neuer germanischer Kultursprachen seit 1800*, Düsseldorf, Schwann 1978² (vgl. insbesondere S. 25).

[28] Utz Maas / Ulrich Mehlem, *Qualitätsanforderungen für die Sprachförderung im Rahmen der Integration von Zuwanderern*, S. 21.

3.3.2. Nationalsprache als Aufgabe

Ist nun die Nationalsprache

1. ein Attribut des Staates (und nicht der Nation, so wie diese traditionell verstanden wird),
2. ein Gut, worauf der Einzelne ein Recht hat, um am gesellschaftlichen Leben teilhaben zu können,
3. und ein Gut, das als Recht vom Staat selbst zu garantieren ist (insbesondere durch die Schulpflicht, die deshalb in der Bestimmung der Nationalsprache selbst zentral wird),

so lässt sich die Nationalsprache in Bezug auf ihre Aufgabe konkreter konzeptualisieren. Die Nationalsprache definiert sich heute erst aufgrund der Aufgaben, die sie für den Staat erfüllen soll und wodurch es zu einer Re-Konstitution der Nation kommt, die nicht mehr von vornherein eine Sprach-Nation ist. Man könnte auch sagen: In der gegenwärtigen Situation definiert sich die Nationalsprache als die Inanspruchnahme von sprachlichen Aufgaben von Seiten einer Einzelsprache bzw. herkömmlicher Nationalsprache für die Nationen-Rekonstitution – eine Rekonstitution, die in Staaten, die migrationsgesellschaftlich geprägt sind, aktuell oder tendenziell erforderlich ist. Das scheint die im Hinblick auf die gegenwärtige Beschaffenheit der nationalen Migrationsgesellschaften angemessenere Perspektive zu sein.

In solchen Gesellschaften konstituiert sich die ‚Nation' (das neuartige ‚Volk') als Ergebnis der Teilhabe einzelner ‚superdiverser'[29] Individuen an einem gemeinsamen gesellschaftlichen Leben – nicht also auf der Grundlage prinzipiell homogen angenommener Gruppen, die mit einer gemeinsamen herkömmlichen Sprache assoziiert werden.

Die nationale Sprachgemeinschaft ist also im Gegensatz zu traditionellen Auffassungen wie beispielsweise der von Weisgerber, der die Sprachgemeinschaft als die Gesamtheit der »Menschen, die durch das Weltbild der gleichen Muttersprache zusammengeschlossen sind«, begriff[30], zu verstehen. Migrationsgesellschaften sind Sprachgemeinschaften, die nicht durch eine gemeinsame Muttersprache (und deren Weltbild) zusammengeschlossen sind, sondern Sprachgemeinschaften, bei denen es zwar eine gemeinsame Sprache gibt, die aber eine ‚Nationalsprache' im Sinne von Mehlem und Maas und insofern zu-

[29] Zur ‚Superdiversität' als Merkmal der gegenwärtigen Migrationsgesellschaften vgl. z.B. Steven Vertovec, *Super-diversity and its implications*, in: »Ethnic and Racial Studies«, 30/6, 2007, S. 1024-1054.

[30] Leo Weisgerber, *Die Entdeckung der Muttersprache im europäischen Denken*, Lüneburg 1948 (Schriften der Gesellschaft für deutsche Sprache, H. 1), S. 135.

gleich eine Aufgabe der Sprachgemeinschaft ist, d.h. der am gesellschaftlichen und staatlichen Leben teilhabenden Individuen.

Die Nationalsprache als Aufgabe ist somit Möglichkeit und Bedingung einer neuen ‚Nation', die eigentlich auch die alte retten kann (es sei denn, man träumt von einer unrealistischen Rückkehr zu einem völlig ‚vormigrantischen' Zustand). Auf diese Weise ist es auch möglich, sich auf herkömmliche Identitäten zu berufen und sie sogar zurückzufordern, ohne in Nationalismus zurückzufallen.

4. *Abschließende Bemerkungen*

Hat sich nun das Paradoxon einer antinationalistischen Nationalsprache aufgelöst?

Die heutigen Nationalsprachen sind nicht mehr einfach das, was sie lange Zeit gewesen sind: Sie sind zum einen in der Regel immer noch die Sprachen der modernen Sprachnationen, zum anderen aber zugleich die Sprachen der heutigen Migrationsgesellschaften. Jedenfalls sind sie Sprachen eines Staates; im Falle der gegenwärtigen Migrationsgesellschaften können sie dies aber erst dadurch sein, dass sie sozusagen Sprachen eines staatlichen Projektes, ‚Partizipationssprachen' einer zunehmend mehrsprachigen Gesellschaft sind, und keineswegs dadurch, dass sie die ursprünglichen, vorgegebenen, nationalistisch bestimmten Sprachen einer (ethnischen) Gemeinschaft sind. Mehr noch: Sollte man versuchen, herkömmliche Nationalsprachen immer noch nur als solche, als herkömmliche Sprachen, nationalistisch zu verteidigen bzw. durchzusetzen, so würde man den heutigen Bedingungen der Nationalsprachen schlicht nicht gerecht werden, ihren eigenen Raum in der Gegenwart verkennen oder sogar versperren. In ihrer gegenwärtigen Konfiguration stellen nämlich die Nationalsprachen in erster Linie eine konstitutive Aufgabe für Migrationsgesellschaften dar: Gegenwärtige Nationalsprachen gründen nicht auf einer Sprachnation, sondern sind für gegenwärtige ‚Sprachnationen' (die staatlich konstituierten Migrationsgesellschaften) grundlegend. Migrationsgesellschaften – so könnte man etwas zugespitzt auch sagen – sind neuartige Sprachnationen, die wesentlich auf einer Nationalsprache als Aufgabe gründen.

Anhand der heutigen Migrationsgesellschaften zeigt sich, dass die drei Elemente ‚Sprache', ‚Nation' und ‚Staat' (die im 19. und 20. Jahrhundert einen charakteristischen Verbund eingegangen sind, aus dem heraus der moderne

Nationalismus entstanden ist) Teilkombinationen zulassen, die den Nationalismus außer Kraft setzen können. Insbesondere handelt es sich um die Möglichkeit, die nationalistische Ausdeutung von ‚Nationalsprache' außer Kraft zu setzen.

In den Teilkombinationen, die in den gegenwärtigen Migrationsgesellschaften vorstellbar sind, kann nämlich die staatliche Dimension – die unumgänglich ist – jeweils im Zusammenhang mit ‚Sprache' (d.h. der herkömmlichen Nationalsprache) oder mit ‚Nation' eine spezifische Verbindung herstellen, ohne dass die beiden letztgenannten Dimensionen notwendigerweise zusammen vorkommen müssen. Staat und Nationalsprache ohne Nation (wenn diese herkömmlicherweise hinsichtlich Abstammung verstanden wird, als eine Kategorie, die von vornherein schon immer ein- oder ausschließt) ist wohl möglich. Im Prinzip ist aber auch die Teilkombination Staat und Nation (wenn diese einfach als die Bevölkerung eines politischen Gebildes verstanden wird, die an einem gemeinsamen gesellschaftlichen Leben teilnimmt) ohne eine herkömmliche Nationalsprache möglich, obwohl es sich derzeit um eine viel abstraktere Möglichkeit handelt. Die Nationalsprache ist nämlich nicht mehr an ein Volk gebunden, das sie ursprünglich gesprochen hat, sondern an einen Staat, der sie gegenwärtig verwendet und verwaltet; das bedeutet, dass eine fortschreitende sprachliche Superdiversität der Bevölkerung dazu führen könnte, dass es angemessen erscheinen würde, eine herkömmliche, sprachnational motivierte Nationalsprache zugunsten einer internationalen Verkehrssprache aufzugeben.

Was insbesondere die Teilkombination zwischen Staat und Nationalsprache (ohne Nation) betrifft, so kann man hervorheben, dass sie grundsätzlich erst durch die Entkoppelung von Nationalsprache und Nation möglich wird – d.h. dadurch, dass die Nationalsprache grundsätzlich im antinationalistischen Sinne konzeptualisiert wird. Das bedeutet aber zugleich, dass diejenige Sprache, die historisch deshalb zur Nationalsprache geworden ist, weil sie als originäre Sprache einer erfundenen Gemeinschaft bestimmt wurde, nicht mehr aufgrund ihrer Vergangenheit, sondern aufgrund ihrer Aufgabe zur Nationalsprache wird. Und das bedeutet abschließend auch, dass durch die Kombination zwischen einem Staat und einer antinationalistisch orientierten Nationalsprache ein spezifischer, eigentümlicher Raum entsteht, in dem ein Zusammenhang zwischen einer bestimmten – zum Teil natürlich auch historisch bestimmten – Sprachgemeinschaft und einer für sie spezifischen Einzelsprache möglich ist: eine Möglichkeit, die durch den Rückgriff auf eine internationale, globalisierte Verkehrssprache nicht gegeben ist. Nationalspra-

che erweist sich dabei als etwas mehr als eine gemeinsame Sprache und etwas mehr als eine Verkehrssprache, eben indem sie auf eine Aufgabe verweist.

Zusammenfassend ergibt sich der Schluss, dass ‚Nationalsprache' unter den heutigen Umständen nicht einfach ein antinationalistischer Begriff ist: Die Tatsache, dass die Nationalsprache in gegenwärtigen Migrationsgesellschaften antinationalistisch ist, ist auch die einzige Möglichkeit, dass es überhaupt eine Nationalsprache (die zugleich eine ‚alte', herkömmliche Einzelsprache samt ihrer Tradition und ihrer Kultur ist) geben kann.

Übersetzen als interkulturelle Kommunikation am Beispiel von ‚Turkish Turn'-Autoren ins Italienische

Nicoletta Gagliardi
Università degli Studi di Salerno

Translation as Intercultural Communication through the Example of 'Turkish Turn' Authors into Italian
Abstract: Translation is a cultural process of a special kind, in other words a peculiar socio-cultural practice that can enable or hinder intercultural communication. Juliane House (1997-2015) distinguishes between two types of translation, which she calls overt and covert translation. The choice between overt and covert translation depends on several factors. Based on empirical contrastive research, my contribution analyses some examples from the few translations of 'Turkish Turn' novels into Italian. The interaction between the two factors of intralinguistic instructions (lexical, semantic and stylistic) and extralinguistic determinants (pragmatic and cultural components) and their management by the translators as well as the preservation of aesthetic value (Reiß 1971) play a crucial role in the analysis. In some cases, the translators of these novels enhance intercultural communication by preserving the foreignness of the source language in the target text through a faithful translation and the use of some words or idioms and unusual lexical or syntactical constructions. On the other hand, if the translators consistently opt for an overt translation – especially when culture-bound elements are different from those in the target language – the stylistic devices and pragmatic perspectives of the source text show a foreign character for Italian-speaking readers.

Einleitung

Meine Untersuchung konzentriert sich auf einige kulturspezifische Elemente[1] im Originaltext und in der italienischen Übersetzung der Werke berühmter Chamisso-Preisträger: Emine S. Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu. Sie wendet prinzipiell das Modell von Juliane House zur Bewertung der Qualität der Übersetzung an, das als *Translation Quality Assessment* bekannt ist. Das von der Wissenschaftlerin House mehrfach an-

[1] Im Allgemeinen handelt es sich um Elemente des Alltags, der Geschichte, der Kultur, der Politik eines Volkes, eines Ortes, einer Nation, die identitätstragend sind, und die in einen anderen soziokulturellen Kontext zu übersetzen sind.

gewandte interdisziplinäre Modell (1977, 1997, 2015, 2016) untersucht, was Übersetzung in ihrem Wesen ist: ein sprachlicher Akt und gleichzeitig ein Akt der Kommunikation zwischen verschiedenen Kulturen, ohne die Kontextualisierung des Ausgangstextes und seine Rekontextualisierung in der Übersetzung aus den Augen zu verlieren. Der Zweck der Übersetzung ist nach wie vor der effektive Dialog zwischen Muttersprachlern verschiedener Sprachen und Kulturen.

Es ist nicht möglich, eine klare Grenze zwischen den sprachlichen Elementen zu ziehen, die als kulturspezifische oder realistische Elemente (*Realia*) betrachtet werden können, und denjenigen, die es nicht sind. Um die Relevanz dieser Elemente in einem bestimmten Text zu bewerten, sollten Kontext, Textart und Empfänger des Zieltextes berücksichtigt werden. Damit sie in den Zieltext aufgenommen werden können, ist es wichtig, dass die gleichen Erfahrungen geteilt werden, die auch sprachliche, pragmatische und soziokulturelle Kompetenzen umfassen. Daher wird ein kontrastiver Ansatz zwischen Ausgangs- und Zieltext favorisiert, wie er in der Theorie der kommunikativen Übersetzung von Juliane House vorgeschlagen wird, der ich hier nicht viel Raum geben kann[2].

1. *Houses* TQA *und die Übersetzung von* ‚Turkish Turn'*-Romanen*

Seit der Entwicklung ihres ersten Modells unterscheidet Juliane House zwei Übersetzungsarten: die offene (*overt*) und verdeckte (*covert*) Übersetzung, die sich auf Schleiermachers Unterschied zwischen *verfremdenden* und *einbürgernden Übersetzungen* (1813) bezieht[3]. Im Laufe der Jahre führt die Über-

[2] Siehe Nicoletta Gagliardi, *Tra lingue e culture. Gli autori turco-tedeschi in Germania e in Italia*, Carocci editore, Roma 2024.

[3] House zufolge ist die offene Übersetzung als ideal für die Übersetzung von Literatur zu betrachten, da es leicht ist, die Bemühungen des Übersetzers zu erkennen, den Ton der Sprache ‚fremd' zu erhalten. Nach der Sprachwissenschaftlerin erfolgt daher in einer offenen Übersetzung die gleichzeitige Präsenz der Ausgangs- und Zielsprache, insbesondere wenn der Text räumliche und zeitliche Besonderheiten aufweist und eine sprachliche, geographische oder soziale Vielfalt beinhaltet. Die verdeckte Übersetzung hingegen ist eine Art Täuschung, denn die Übersetzung scheint ein ‚zweites Original' zu sein. Eine versteckte Übersetzung, so reibungslos und unmittelbar wie ein Original, wird von vielen Übersetzungswissenschaftlern jedoch als ideal angesehen, auch für literarische Texte. Um diese ‚zweite Originalität' im Zieltext zu erreichen, wenden die Übersetzer einen kulturellen Filter (oder besser einen sprachlich-kulturellen Filter) zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext an, der auf jeder Ebene (semantisch und pragmatisch) wirkt und das Original durch die Linse der Ankunftskultur der Empfänger betrachtet.

prüfung des House-Modells die Definition von *Genre* ein, die in Bezug auf Gebräuchlichkeit, Quelle und Kommunikationszwecke die textuelle *Funktion* (die sie veranschaulicht) mit dem *Register* (das sie implementiert) verbindet. Wichtig sind auch die Konzepte von *Field*/ *Feld* und *Tenor*, die aus M.A.K. Halliday (1985/1989) übernommen werden: Das *Feld* umfasst den Zweck der Nachricht, ihren Inhalt, die Teilnehmer und ihr geteiltes oder nicht geteiltes Wissen; der *Tenor* gibt das Verhältnis zwischen Emittent und Empfänger in Bezug auf Teilnahme und/oder soziale Distanz des Autors und den *Ton* der Kommunikation an. Diese Kategorie umfasst die zeitliche, geographische und soziale Herkunft sowie die emotionale und intellektuelle Position der Teilnehmer; schließlich zeigt der *Modus* die Elemente des ‚Funktionierens' der Kommunikation zwischen Emittent und Empfänger in Bezug auf die Situation, wie z.B. die Mittel (schriftlich/mündlich) und die Teilnahme (potentiell/real) an dem Kommunikationsvorgang und an der daraus resultierenden Kommunikationsveranstaltung.

Houses *Translation Quality Assessment* ist interessant wegen des interdisziplinären Charakters, den die Wissenschaftlerin bei der Anwendung ihres Modells und der Reflexion über die Funktion des Textes im ursprünglichen Kontext und in seiner Rekontextualisierung in der Übersetzung erwartet. Mit anderen Worten: House versteht das Wesen der Übersetzung als den Versuch, die ‚Bedeutung' einer sprachlichen Einheit möglichst ‚äquivalent' in eine andere Sprache zu übertragen. Bedeutung bestehe aus drei Komponenten: einer semantischen, einer pragmatischen und einer textuellen. House definiert Übersetzen folglich als »das Ersetzen eines in einer Ausgangssprache gegebenen Textes durch einen semantischen, pragmatisch und textuell äquivalenten Text in der Zielsprache«[4].

Die gewählten Beispiele sind aus drei verschiedenen Romanen und zwar aus dem Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) – *Il ponte del Corno d'Oro* (2010) von E.S. Özdamar, dann aus dem Roman *Der Erottomane. Ein Findelbuch* (1999) – *L'Erottomano. Un libro bastardo* (2000) von Z. Şenocak und schließlich aus dem Roman *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun* (1997) – *Schiuma. Il romanzo della feccia turca* (1999) von F. Zaimoğlu. Diese drei bekannten Autoren gehören zu der zweiten Generation der türkischstämmigen Schriftsteller in Deutschland, die Deutsch als ihre literari-

[4] Juliane House, *Offene und verdeckte Übersetzung. Zwei Arten, in einer anderen Sprache ›das Gleiche‹ zu sagen*, in: »Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, 35, 2005, S. 76-101, hier S. 78.

sche Sprache gewählt haben. Die drei o.e. Werke sind die ersten, die in italienischer Übersetzung veröffentlicht worden sind. Gemeinsam in den drei Romanen ist die Ich-Erzählperspektive und die Oralität. Es handelt sich um eine 'fingierte Mündlichkeit'[5], eine Art Nachahmung der Oralität durch Strategien der Reoralisierung. Diese Autoren nutzen kulturspezifische Elemente sowohl der deutschen als auch der türkischen Sprache, die aber ins Italienische nicht immer mit semantischen, pragmatischen oder textuellen Äquivalenten übersetzt werden. Im Folgenden werden Beispiele betrachtet, in denen die Wahl der Übersetzenden nicht immer die interkulturelle Kommunikation zwischen Autoren und Zielleser fördert.

1.1. *Beispiele von verschiedenen kulturspezifischen Elementen in italienischer Übersetzung*

In den Übersetzungen dieser Romane gilt nicht immer die Explikation (*Explicitation*) bei Laut- und Wort-Spielen, wie z.B. in folgenden Passagen aus dem Roman von E.S. Özdamar, in denen der italienische Übersetzer die deutschen Wörter erklärt für diejenigen, die die deutsche Sprache nicht kennen.

Im Bsp. 1. fügt der Übersetzer »pronunciando così il tedesco Wohnheim« (‚indem man das deutsche Wort Wohnheim aussprach') ein:

1.
Ich lebte mit vielen Frauen in einem Frauenwohnheim, Wonaym sagten wir.[6]

Vivevo con molte donne in un convitto femminile. Wonaym lo chiamavamo, pronunciando così il tedesco Wohnheim.[7]

Im Bsp. 2. wird Folgendes erläutert: »Herscher che in tedesco vuol dire tiranno« (‚Herscher der auf Deutsch Tyrann bedeutet'):

[5] Vgl. Paul Goetsch, *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*, in: »Poetica«, 17, 1985, S. 202-218; Anne Betten, *Sprachstile literarischer Texte*, in: *Variation im heutigen Deutsch: Perspektiven für den Unterricht*, hrsg. von E. Neuland, Peter Lang, Frankfurt a. M. u.a. 2006, S. 335-348; Martina Nicklaus, *Fingierte Mündlichkeit in literarischer Übersetzung. Die Rolle der Informationsstruktur*, in: *Die deutsche Sprache im Gespräch und simulierter Mündlichkeit*, hrsg. von Nicoletta Gagliardi, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler 2015, S. 195-211; Michaela Reinhardt, *Fingierte Mündlichkeit und poetische Sprache in Theatertexten*, in: *Handbuch Sprache in der Literatur*, hrsg. von A. Betten / U. Fix / B. Wanning, Reihe Handbücher Sprachwissen (HSW 17), De Gruyter, Berlin-Boston 2017, S. 462-483.

[6] Emine Sevgi Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Kiepenheuer &Witsch, Köln, 2005², S. 16.

[7] Dies., *Il ponte del Corno d'oro*, übers. v. Umberto Gandini, Ponte alle Grazie (Adriano Salani Editore), Milano 2010, S. 13.

2.
Der Fabrikchef hieß Herr Schering, Sherin sagten die Frauen, Sher sagten sie auch. Dann klebten sie Herr an Sher, so hieß er in manchen Frauenmündern Herschering oder Herscher.[8]

Il capo della fabbrica si chiamava Herr Schering. Sherin dicevano le donne. Anche Sher dicevano. Poi appiccicavano l'Herr allo Sher, e così su certe bocche di donna quello diventava Herschering o Herscher che in tedesco vuol dire tiranno.[9]

Auch im Bsp. 3. heißt Herr Schering auf Italienisch direkt »il tiranno« und nicht »Herscher«, nach der Aussprache der Arbeiterinnen:

3.
Wir sahen den Herscher nie. Die türkische Dolmetscherin trug seine deutschen Wörter als türkische Wörter zu uns: „Herscher hat gesagt, daß ihr euch…". Weil ich diesen Herscher nie sah, suchte ich ihn im Gesicht der türkischen Dolmetscherin. Sie kam, ihr Schatten fiel über die kleinen Radiolampen, die wir vor uns hatten.[10]

Non vedevamo mai il tiranno. L'interprete turca ci portava le sue parole tedesche come parole turche: «Il tiranno ha detto che voi…». Poiché quel tiranno non lo vedevo mai, lo cercavo sulla faccia dell'interprete turca. Quella veniva e la sua ombra cadeva sulle piccole radiolampade che avevamo davanti.[11]

In der folgenden Passage – Bsp. 4. – wird die Ironie der Autorin gegenüber der deutschen Sprache und ihrem Erlernen bzw. Erwerb von italophonen Leser nicht unbedingt verstanden: man sollte tatsächlich wissen, dass sich die DaF-Lernende-Protagonistin immer ‚entschuldigt' am Anfang jedes Satzes, indem sie die fixen Modellen der damaligen (Siebziger-Jahre-)DaF-Lehrwerken nachahmt:

4.
Meine ersten Sätze waren »Entschuldigung, kann ich was sagen«, »Entschuldigen Sie bitte, wie spät ist es« e »Entschuldigen Sie bitte, kann ich noch eine Kartoffel bekommen«. Nur am Wochenende entschuldigte ich mich nicht.[12]

Le mie prime frasi tedesche sono state «Scusi, posso dire una cosa», «Scusi, che ore sono» e «Scusi, posso avere un'altra patata». Solo nei fine settimana non mi scusavo.[13]

An anderen Stellen werden direkte Übersetzungen von Özdamar aus der türkischen Umgangsprache (»Istanbul, Mistanbul«), die wie Wortspiele wir-

[8] Dies., *Die Brücke vom Goldenen Horn*, S. 16.
[9] Dies., *Il ponte del Corno d'oro*, S. 13f.
[10] Dies., *Die Brücke vom Goldenen Horn*, S. 17.
[11] Dies., *Il ponte del Corno d'oro*, S. 14.
[12] Dies., *Die Brücke vom Goldenen Horn*, S. 108.
[13] Dies., *Il ponte del Corno d'oro*, S. 96.

ken, anders rezipiert, wie z.B. im Bsp. 5., wobei die Übersetzung eine Erklärung, eine Explikation nach der Interpretation des Übersetzers versucht[14]:

5.
»Istanbul, Istanbul?« – »Istanbul, Istanbul«, sagte ich. Als die vier jungen Männer zum Dritten Mal »Istanbul, Istanbul« sagten, rief Ataman ihnen über die Tische hinweg zu: »Achtung, Jungfrau.« Dann sagte er zu mir: »Istanbul, Mistanbul, Diamant wird zum Miamant«.[15]

«Istanbul, Istanbul?» – «Istanbul, Istanbul» ho detto io. Quando i quattro giovanotti hanno detto per la terza volta «Istanbul, Istanbul», Ataman ha gridato loro al di là dei tavoli: «Attenzione, vergine!». E poi ha detto a me: «Aggiungi una m a Istanbul e avrai Mistanbul, ma se metti una m davanti a Diamant avrai Miamant».[16]

Wenn die Onomatopöien diesselben bleiben, sowohl in der Originalfassung als auch in der italienischen Übersetzung, zielen sie auf denselben gewollten Verfremdungseffekt der Autorin und weisen auf ein kleines Theaterspiel hin, wie im Bsp. 6.: während *Gak* die Übertragung des deutschen Hennelauts (*Gack*) ist, sind die anderen Onomatopöien von der Autorin selbst erfunden. Was den Laut ‚*Schak Schak*' betrifft, den die Arbeiterinnen sagen, um nach Zucker zu fragen, weist der sehr wahrscheinlich auf den türkischen Ausdruck *şıkır şıkır* (und nicht auf das Wort *şeker* = Zucker) auf, der von den Türken benutzt wird, um das Klingen des Zuckerlöffelchens in der Tee-oder Kaffeetasse oder auch in dem Tee- oder Kaffeegläschen anzudeuten.

6.
Wir waren drei Mädchen, wollten bei Hertie Zucker, Salz, Eier, Toilettenpapier und Zahnpasta kaufen. Wir kannten die Wörter nicht. Zucker, Salz. Um Zucker zu beschreiben, machten wir vor einer Verkäuferin Kaffeetrinken nach, dann sagten wir »Schak Schak«. Um Salz zu beschreiben, spuckten wir auf Herties Boden, streckten unsere Zungen raus und sagten »eeeee«. Um Eier zu beschreiben, drehten wir unsere Rücken zu der Verkäuferin, wackelten mit unseren Hintern und sagten: »Gak gak gak.« Wir bekamen Zucker, Salz und Eier, bei Zahnpasta klappte es aber nicht. Wir bekamen Kachelputzmittel. So waren meine ersten deutschen Wörter Schak, Schak, eeee, gak gak gak.[17]

[14] Im zweiten Beispiel gibt es ein Wortspiel, das der italienische Übersetzer explizit zu machen versucht, weil es sonst kaum verständlich ist: Istanbul-Mistanbul (wörtlich: ‚weder Istanbul noch eine andere Stadt'), ein typisches Phänomen der türkischen Sprache. Im Deutschen ist das Wortspiel noch wirkungsvoller, denn die Vorsilbe Mis(t)- verweist auf etwas Verlorenes, etwas Fehlendes. So unterstreicht Atamans Wortspiel Diamant-Miamant (wörtlich: ‚weder Diamant noch etwas anderes') die Gefahr des Verlusts des ‚Diamanten' des jungen türkischen Mädchens, das den Jungen antwortet, »mi-amant« zu werden.

[15] Dies., *Die Brücke vom Goldenen Horn*, S. 75.

[16] Dies., *Il ponte del Corno d'oro*, S. 67.

[17] Dies., *Die Brücke vom Goldenen Horn*, S. 18f.

Eravamo tre ragazze, volevamo comperare <…>[18] zucchero, sale, uova, carta igienica e dentifricio. Ma non conoscevamo le parole. Zucchero, sale… Per descrivere lo zucchero abbiamo imitato davanti alla commessa l'atto di bere il caffè e poi detto shak shak. Per descrivere il sale abbiamo sputato sul pavimento di Hertie, tirato fuori la lingua e detto «eeeee». Per descrivere le uova, abbiamo voltato le spalle alla commessa, agitato il didietro e detto: «Gak gak gak». Così siamo riuscite ad avere lo zucchero, il sale e le uova. Col dentifricio non ha funzionato. Ci ha dato un detersivo per piastrelle. E quindi le mie prime parole tedesche sono state: shak shak, eeeee, gak, gak, gak.[19]

Wenn aber geographische Orte unübersetzt bleiben, lassen diese an etwas Anderes denken, wie im Bsp. 7.:

7.
Sie war damals ein junges Mädchen mit langen dunklen Haaren und Augen, von denen die Leute meinten, sie würden glänzen wie Bernsteine aus Artheroum.[20]

Allora era una ragazzina con lunghi capelli scuri e occhi che, a detta della gente, brillavano come ambra di Artheroum.[21]

Tatsächlich handelt es sich an ein nicht selbstverständliches Gleichnis, da für die deutsche bzw. italienische Kultur die Bernsteine aus dem Ostsee-Bereich mit ihren gelben Farben bekannter sind, als die aus dem türkischen Bereich, die auch schwarz sein können, wie die aus Artheroum[22].

An anderen Stellen scheinen Auslassungen in der italienischen Fassung von deutschen oder türkischen geographischen Orten willkürlich zu sein, besonders wenn diese dabei helfen, besser das Ambiente der Protagonisten der Romane (alle in der Ich-Erzähl-Perspektive) zu verstehen:

– Der Kieler Stadtteil Gaarden – wo Ertan Ongun wohnt – wird nicht erwähnt, wie im Bsp. 8. (‚devo mettermi al sicuro' = ich muss in Sicherheit sein):

8.
Ich sag: Paßt auf, Jungs, checkt die Lage, ihr müßt uns mitnehmen nach Gaarden.[23]

Occhio ragazzi, li avverto, controllate la situazione, devo mettermi al sicuro![24]

– Auch Kasımpaşa, ein Vorort von Istanbul, wo Zigeuner wohnen, wird im Bsp. 9. nicht erwähnt.

[18] Dies., *Die Brücke vom Goldenen Horn*, S. 18f.
[19] Von nun an kennzeichnet das Symbol <…> die Auslassungen in der italienischen Übersetzung.
[20] Özdamar, *Il ponte del Corno d'oro*, S. 16.
[21] Zafer Şenocak, *Der Erottomane. Ein Findelbuch*, Babel Verlag, München 1999, S. 75.
[22] Ders., *L'Erottomano. Un libro bastardo*, übers. von Elsa Luttazzi, Voland, Roma 2000 (2003), S. 66f.
[23] Es handelt sich um Gagat aus der Stadt Erzurum in der heutigen Osttürkei.
[24] Feridun Zaimoğlu, *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, Rotbuch Verlag, Hamburg 1997, S. 15.

9.
Ethem isn oberdrogensüchtiger Zigeuner aus der Türkei, Türk çingenesi, Kasımpaşa, belalı, und Fatih aus Konya is mein Freund.[25]

Ethem è uno zingaro, tossico perso <…>[26] e Fatih è un mio amico di Konya.[27]

Die Vertrautheit mit der deutschen Sprache lässt den Schriftstellern freien Lauf bei der Nutzung der Komposition der deutschen Wortbildung, diese aber findet keine Äquivalenz in der italienischen Übersetzung, wie im Bsp. 10. (»Wonaymtür« = ‚[la] porta del wonaym' = ‚[die] Tür des wonaym'):

10.
Die ersten Wochen lebten wir zwischen Wonaymtür, Hertietür, Bustür, Radiolampenfabriktür, Fabriktoilettentür, Wonaymzimmertisch und Fabrikgrüneisentisch.[28]

Le prime settimane siamo vissute fra porta del wonaym, porta di Hertie, porta del bus, porta della fabbrica di radiolampade, porta del bagno in fabbrica, tavolo della stanza nel wonaym e tavolo di metallo verde in fabbrica.[29]

Im Bsp. 11. sind Paraphrasen auf Italienisch zu beobachten: besonders interessant ist auf Deutsch die Alliteration bei der Wahl der Liebe-Komposita und das okkasionelle Kompositum *Fersenliebe* (ins Italienische mit »l'amore-ossessione« = ‚Besessenheit, die obsessive Liebe' übersetzt), das auf ein Wortspiel hinweist, das die deutsche Redewendung *Fersengeld geben* (= fliehen, wegrennen, abhauen, davonlaufen) nutzt, indem man die Ironie über die Liebe betont:

11.
Wo bleibt die Liebe? Die Nächstenliebe, die Fernstenliebe, die Fersenliebe, die Liebe aus dem Fernsehen.[30]

Dov'è l'amore? L'amore per chi ti sta più vicino, l'amore per chi ti sta più lontano, l'amore-ossessione, l'amore in televisione.[31]

Bei deutschen Wörtern, die auf kulturspezifische Vorgänge hinweisen, finden die Übersetzer andere Lösungen, nach dem Verfahren der Verallgemeine-

[25] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, übers. von Alessandra Orsi, Einaudi, Stile libero, Torino 1999, S. 10.
[26] Ders., *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, S. 98.
[27] Hier fehlt die italienische Übersetzung aus dem Türkischen: »Zingaro turco, Kasımpaşa, combinaguai (problematico)«.
[28] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 83.
[29] Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, S. 27.
[30] Dies., *Il ponte del Corno d'oro*, S. 24.
[31] Şenocak, *Der Erottomane. Ein Findelbuch*, S. 71.

rung wie im Folgenden (im Bsp. 12. ‚vor der Prüfung' statt Staatsexamen; im Bsp. 13. ‚die übliche Brauerei' statt Stammkneipe):

12.
Ich hatte einige Semester Rechtswissenschaft studiert. Ich brach das Studium vor dem ersten Staatsexamen ab.[32]

Avevo studiato giurisprudenza per qualche semestre. Interruppi gli studi poco prima dell'esame […].[33]

13.
Wortlos hatte er mir den Text übergeben, als wir uns in unserer Stammkneipe am Winterfeldtplatz trafen, um über die Ermittlungen zu sprechen.[34]

Mi aveva consegnato il testo senza dire una parola, nella nostra solita birreria in piazza Winterfeldt, dove ci eravamo incontrati per parlare delle indagini.[35]

Auch beim bekannten Tatort-Kommissar Schimanski im Bsp. 14. wird auf Italienisch nicht den Namen Schimanski erwähnt, sondern mit »telefilm«, d.h. Fernsehfilme, Fernsehserien ersetzt:

14.
Na ja, jedesmal, wenn es geklingelt hat, sind die Bullen aufgestanden, gleich die Knarre genommen, gleich durchgeladen, voll ein auf Rambo gemacht, zuviel Schimanski gekuckt, du kennst die Deutschen.[36]

Ogni volta che suonava il citofono i poliziotti scattavano in piedi, impugnavano la pistola e si piazzavano come tanti Rambo nella stanza. Hanno guardato troppi telefilm, sai come sono i tedeschi.[37]

Weitere Auslassungen in den italienischen Übersetzungen sind zu betonen, die willkürlich zu sein scheinen, wie z.B. in der Redewiedergabe des Kanaken Ertan Ongun, oft mit Kommentaren (im Bsp. 15.), Wiederholungen auch auf Türkisch (als redundant betrachtet), Gemischtsprechen (im Bsp. 16. und im Bsp. 17.), Anredeformen (im Bsp. 18. und im Bsp. 19.):

[32] Ders., *L'Erottomano. Un libro bastardo*, S. 64.
[33] Ders. *Der Erottomane. Ein Findelbuch*, S. 8.
[34] Ders., *L'Erottomano. Un libro bastardo*, S. 9.
[35] Ders. *Der Erottomane. Ein Findelbuch*, S. 9.
[36] Ders., *L'Erottomano. Un libro bastardo*, S. 9.
[37] Zaimoğlu, *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, S. 151.

15.
Die Jungs und ich sitzen im Flohmarkt, wo denn sonst, Mann? Wo sollen wir sitzen unter uns, und wo sollen wir abhängen? Ein Abend wie der andere, […].[38]

Sono insieme ai ragazzi al Flohmarkt, dove se no? <…> Una serata dopo l'altra, […].[39]

Auslassungen des Türkischen in der Redewiedergabe sind viele im übersetzten Text von Zaimoğlu, so dass die Ironie bzw. die Wirkung der Kanak Sprak gemildert wird:

16.
Ich und Kemal, wir sind im Flohmarkt, her Allahin günü flohmarkttayız. Wir stehen da rum, sind beide voll bekifft […].[40]

Io e Kemal siamo al Flohmarkt,<…>[41] siamo stonati di fumo […].[42] (Zaimoğlu, S. 105)

17.
[…] schön gemacht, Herr Müller, amina koyduğumun, amını siktiğimin pis polisi.[43]

[…] ben fatto, Herr Müller, amına koyum,<…>.[44]

18.
Ne anlatayım moruk ya, dur bi düşüneym, okay moruk sikerim, bin heut schlecht darauf, ich hab mich heut mit dir getroffen und wollte heute H rauchen oder meine letzte Story erzählen, dir, Alter, und dem Scheißgerät.[45]

Senti amico[46], oggi sono di pessimo umore, mi sono incontrato con te, volevo farmi una fumata di eroina e raccontarti la mia ultima storia, raccontarla a te <…>[47] e a quel cazzo di registratore.[48]

[38] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 130.
[39] Ders., *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, S. 43.
[40] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 33.
[41] Ders., *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, S. 123.
[42] Hier fehlt die italienische Übersetzung aus dem Türkischen: »siamo al Flohmarkt tutti i giorni«. Die Übersetzerin wählt das deutsche Wort Flohmarkt statt das italienische 'mercato delle pulci'. Interessant ist hier das Wortkompositum *flohmarkttayız* (auf Türkisch: Flohmarkt'tayız oder Flohmarkt'dayız) als Beispiel für Hybridbildung.
[43] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 105.
[44] Ders., *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, S. 149.
[45] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 128. Hier fehlt die komplette italienische Übersetzung aus dem Türkischen, d.h. ‚fottuto poliziotto corrotto', und wird nur das Schimpfwort *amına koyum*, das als bekannt gilt.
[46] Ders., *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, S. 178.
[47] Hier fehlt die italienische Übersetzung aus dem Türkischen: » Cosa devo dirti, vecchio? Fammi pensare, ok, vecchio, fanculo«.
[48] Hier fehlt – wie auch in folgenden Beispielen – die Übersetzung der Allukution ‚Alter'.

19.
Ich dachte, der is tot, der is am Ende. Ich dachte, der is gekillt. Alter, scheiße: Mord und so.[49]

Quello è morto, finito, ho pensato. L'abbiamo fatto secco, <…> cazzo, è omicidio.[50]

Die Ersetzung im Bsp. 20. variiert aber die Struktur bzw. den Sinn des Satzes, in dem die Anredeform »Alter« durch den skurrilen Ausruf »cazzo« (‚scheiße') ersetzt wird – als Kompensation für die Auslassungen in anderen Textstellen:

20.
Aber sie habens nicht geschafft, n paar haben sie drangekriegt, mich aber nicht, Alter.[51]

Ma non ci sono riusciti. Un paio li hanno presi, ma non me, cazzo.[52]

Die Kanak Sprak ist so reich an *Code-Switching* und *-Mixing* und auch an Zitaten, aber diese scheinen nicht in der italienischen Fassung durch. Im Bsp. 21. werden *Foreigner Talk* (»Hey Kollege, du albanisch, ich türkisch«) und der deutsche politische Slogan in der Zeit der Wende (»wir sind ein Volk«) verwendet:

21.
Hey Kollege, du albanisch, ich türkisch, wir von derselben Baustelle, alles klar, wir sind ein Volk, alles klar, kein Problem, komm und so.[53]

Ehi amico, tu sei albanese e io turco ma veniamo dallo stesso cantiere, capisci, facciamo parte della stessa gente, chiaro? E allora non ci sono problemi, seguimi.[54]

Im Bsp. 22. werden nur beim Zitat »Raus, raus, du Ausländer« von der italienischen Übersetzerin als Kompensation, oder auch *Addition*, die Worte »tipo slogan, hai presente« (‚eine Art Motto, weisst du' eingefügt – in Bezug auf ‚Ausländer raus!'):

22.
Er halt mich so fest, aber lächelt dabei und sagt: Raus, raus, du Ausländer. Das warn Pole oder so. […] Nix raus, du raus, sag ich. […] Und er immer wieder: Nein, du raus, du raus.[55]

Mi prende per una manica ghignando e mi fa: fuori gli stranieri! Tipo slogan, hai presente. Era un polacco, o qualcosa del genere. […] Fuori un corno, fuori tu, dico. E lui ripete: no, fuori, subito.[56]

[49] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 156.
[50] Ders., *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, S. 15.
[51] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 9.
[52] Ders., *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, S. 18.
[53] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 12.
[54] Ders., *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, S. 130.
[55] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 112.
[56] Ders., *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, S. 8.

Schlussfolgerungen

Mit den ausgewählten Textpassagen möchte ich zeigen, dass auch wenn die Übersetzung im Grunde genommen auf ein schnelles und effektives Verständnis für die Ziellesenden abzielt, und eine Reihe von Details verloren gehen zugunsten der gleichen Wirkung, die das Original auf die Lesenden der Ausgangssprache ausübt, sind kulturgebundene Elemente funktional für die Aneignung bzw. Deutung dieser literarischen Texte auch in der Übersetzung. Daher sind die Ersetzungen und Auslassungen nicht immer wünschenswert.

Obwohl es sich um meistens *offene Übersetzungen* nach Houses linguistisch-pragmatischem Ansatz handelt, die den sprachlichen und stilistischen Elementen der Originalfassung nachzukommen versuchen und die mit den subjektiven Erfahrungen jeweiliger Autoren verbunden sind, die sich in einem spezifischen sprachkulturellen Rahmen bewegen, sind aber einige Passagen nicht (funktions)äquivalent übersetzt. Das wird in verschiedenen Fällen beobachtet: 1. Wenn sich die Übersetzenden konsequent für eine offene Übersetzung entscheiden, besonders wenn kulturgebundene Elemente anders sind als in der Zielsprache, haben die Stilmittel und die pragmatischen Perspektiven des Ausgangstextes für italienischsprachige Lesenden einen fremden Charakter; 2. Wenn sich die Übersetzenden an den Kriterien der Ersetzung oder der Auslassung orientieren, aber Elemente von dem soziokulturellen Ambiente und der soziolinguistichen Identität der Protagonisten der Romanen verloren gehen.

Die Forderung nach Äquivalenz beim Übersetzen bedeutet u.a. auch, dass die in der Übersetzung verwendeten sprachlichen Zeichen die gleiche Gebräuchlichkeit in einer bestimmten Situation besitzen sollten, sodass man auf bestimmte gewollte Effekte schließen kann. So reicht auch heute noch die Kenntnis der deutschen Sprache allein nicht aus, um den literarischen Text zu verstehen, denn es ist unmöglich, die Bedeutung der vorhandenen kulturspezifischen Elemente auf ganzheitliche Weise oder mit Genauigkeit und Präzision in die Zielkultursprache zu übertragen. Darüber hinaus trägt die Art der Kommunikation zwischen den deutschen Ausgangstexten und den italienischen Zieltexten, insbesondere in den oben erwähnten Fällen, in den Regel dazu bei, bestimmte Übersetzungsstrategien in der Zielkultursprache anzuwenden, die auf der Perspektive und den Präferenzen (und dem Geschmack) des Lesepublikums basieren sollten. Die gewählten Übersetzungen ins Italienische der Chamisso-Literatur sind aus der Mitte und dem Ende der 90er Jahren und somit abhängig von den Übersetzenden, ihrer Kompetenz,

dem Arbeitskontext, den Besonderheiten ihrer Aufgabe und ihrer Ressourcen sowie ihrer Sensibilität. Weitere Übersetzungen der Chamisso-Literatur (1985-2017) in Italien wären wünschenswert mit Erläuterungen, die bei einem veränderten Zielpublikum die Aktualität und das Engagement der Autoren darstellen könnte und darüber hinaus, die Kluft zwischen den verschiedenen Generationen dieser Autoren im Hinblick auf die Ursprünge, die Sprache(n) und deren Medialisierung schließen könnte.

Selbstverständnis in der Entwicklung des Fremdverstehens. Vorschlag für einen fächerübergreifenden Ansatz im Unterricht

Elena Bellavia
Sapienza Università di Roma

Self-understanding in the Development of the Understanding of Others. Proposal for an Interdisciplinary Approach in Teaching
Abstract: This contribution is prompted by the intention to reflect again on the current meaning of 'intercultural learning'. What is the contemporary meaning of the term 'interculturality' that informs research and teaching? Does the discourse on interculturality in the classroom still have a relationship with the philosophical discourse on otherness? The concept of 'Fremdverstehen' has represented a fundamental core for Germanistics since the 1990s, serving as a lens through which to reflect on the identity shifts of a Europe that was to become increasingly multicultural in character. It is therefore essential that this debate be resumed, with a view to identifying potential avenues for research and teaching. This will enable us to continue a discourse that is central to our work, but which, in the context of the constant emergencies of the present day, risks being lost in the void.

1. *Vorwort*

Der vorliegende Beitrag ist aus dem Bedürfnis entstanden, einige Fragen zu beantworten, die gegenwärtig eine hohe Relevanz aufweisen. Dies betrifft insbesondere Fragestellungen wie: »Was bedeutet es, an einem Ort als Fremder zu leben?« und »Was bedeutet es, zu leben und sich selbst und andere als Fremde, als Andere als sich selbst wahrzunehmen?«.

Im akademischen Jahr 2001/2002 begann meine Lehrtätigkeit an der *Università degli Studi della Basilicata*, nach meiner Auswanderung nach Deutschland Ende 1995; somit konnte ich über mehrere Jahre hinweg Erfahrungen mit dem Gefühl der Fremdheit sammeln. Angesichts der negativen Erfahrungen einiger am Erasmus-Programm teilnehmender Studierender, die den Kulturschock in der Fremde nicht verkraften konnten, hielt ich es für erforderlich, mehr als die Vermittlung von Landeskunde zu leisten und ein Bewusstsein für ‚Alterität' zu fördern. In diesem Sinne begann ich, das Thema ‚Fremdverstehen' im Rahmen des interkulturellen Lernens weiter zu erforschen.

2. *Ausländer in Deutschland und die interkulturellen Kompetenzen*

In verschiedenen Texten zur interkulturellen Kommunikation[1] wird betont, dass die Entwicklung interkultureller Kompetenzen nicht nur in der Aneignung von Wissen über die Sprache und die Kultur des Gastlandes besteht, sondern dass das 'Wissen, was' mit dem ‚Wissen, wie' einhergehen soll. In diesem Kontext verweisen Balboni / Caon[2] auf das Beispiel interkultureller Interaktionen zwischen Chinesen und Westlern und stellen fest, dass es für einen Chinesen von Bedeutung ist, zu wissen, dass man Westlern zur Begrüßung die Hand schüttelt. Allerdings muss er oder sie auch darüber informiert sein, dass Amerikaner nur bei feierlichen Anlässen die Hand schütteln, während Latinos dies viel häufiger tun. Des Weiteren ist es erforderlich, dass er oder sie die Fähigkeit erwirbt, die Intensität des Schüttelns zu regulieren, da ein Westler es als unangenehm schwach empfindet.

Die Betrachtung interkultureller Kompetenz als adäquate Umsetzung neuer Verhaltensregeln, betrifft jedoch weiterhin die Dimension des Wissens. In den vergangenen Jahren hat sich deshalb zunehmend die Notwendigkeit herausgestellt, die interkulturelle Kompetenz um weitere, eher ‚subjektive' Dimensionen zu erweitern. Dazu zählt beispielsweise die Fähigkeit, alles, was wir für selbstverständlich halten, zu hinterfragen[3]. Diese Eigenschaft betrifft das Individuum auf eine tiefere Art und Weise als die mentale Dimension des Wissens, da sie unsere Fähigkeit betrifft, die der Selbsterkenntnis zugrundeliegende Alteritätserfahrung zu verarbeiten.

Die Vorbereitung auf das Leben in der Fremde kann nämlich nicht nur als Aneignung neuer Spielregeln verstanden werden, denn die Reduktion auf das Erlernen neuer Verhaltensstrategien birgt die Gefahr, dass Individuen von außen auf Repräsentanten der eigenen, national oder ethnisch definierten ‚Standardkultur' reduziert und festgelegt werden.

In diesem Kontext wies Altmayer[4] auf die potenzielle Gefahr hin, dass das ursprüngliche Gefühl der Fremdheit durch ein gestreutes, globales Wissen ersetzt werden könnte. Diese Form des Wissens kann zwar Vertrauen oder Wissen simulieren, ist jedoch wenig geeignet, um das Verstehen des Anderen und sich selbst in der Begegnung mit dem Anderen zu fördern. Aus den

[1] Vgl. z.B.: *La comunicazione interculturale*, hrsg. von Paolo E. Balboni / Fabio Caon, Marsilio, Venezia 2007, S. 33.
[2] Ebd.
[3] Ida Castiglioni, *La comunicazione interculturale: competenze e pratiche*, Carocci, Roma 2012, S. 10.
[4] Klaus Altmayer, *Kultur als Hypertext,* Iudicium, München 2004, S. 74.

genannten Gründen erachte ich es als erforderlich, die interkulturelle Kompetenz durch eine bewusste affektive oder ‚sensible' Dimension zu ergänzen; erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Konzept interkultureller Sensibilität auch auf europäischer Ebene diskutiert wird. Doch was genau ist darunter zu verstehen?

Ein wesentlicher Aspekt in der Erforschung interkultureller Begegnungen ist das Empathiegefühl, denn das Zusammentreffen verschiedener Kulturen entwickelt sich in der Praxis häufig – trotz Verkündigung von Frieden und Harmonie – zu einem Konflikt. Tatsächlich werden an interkulturelle Begegnungen hohe Anforderungen an die individuelle Persönlichkeit gestellt, da die Identität jedes Einzelnen maßgeblich durch seine eigene kulturelle Herkunft geprägt ist. Des Weiteren erfolgt die Verarbeitung kultureller Einflüsse individuell unterschiedlich.

Die Begegnung mit dem Fremden resultiert folglich in einer kontinuierlichen Neubestimmung der eigenen Identität. Dies kann zu einer Diskrepanz zwischen dem menschlichen Streben nach einem möglichst einheitlichen Selbstgefühl und der unheimlichen Empfindung, in mehreren Teilen zersplittert zu sein, führen. Die bewusste Erfahrung der Alterität kann jedoch auch als Neuselbstdefinition dienen, welche die Grundlage für eine ‚Fürsorge' für sich selbst mit anderen bildet.

2.1. *Die Fremdheitserfahrung in seiner Ambivalenz*

Freud – wie Erdheim anmerkt[5] – hat einmal vom Unbewussten als dem «inneren Ausland» gesprochen. Die Verwendung dieser Metapher ermöglicht es ihm, das Gefühl der Selbstentfremdung, welches sich beim Erforschen des eigenen Inneren einstellt, zu dämpfen und es sogar als ‚attraktiv' darzustellen.

Die Erfahrung des Fremden oder des Fremdseins ist tatsächlich von einer tiefgreifenden Ambivalenz geprägt, die sich zwischen den Polen von Faszination und Angst bewegt: Das Bekannte und Wiederholte vermittelt uns Vertrauen, während das Neue und Unerwartete unser Misstrauen weckt. Allerdings entspricht die Veränderung oft einer Neuerung, die uns aus unseren Gewohnheiten ausbrechen lässt; dies kann durchaus als erfreulich empfunden werden. Darüber hinaus sind das Unbekannte und das Bekannte – wie

[5] Mario Erdheim, *Verzerrungen des Fremden in der psychoanalytischen Perspektive*, in: »Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse«, Königshausen & Neumann, Würzburg, 21, 2002, S. 21-45.

Erdheim[6] ausführt – keine absoluten Werte, denn das Spiel zwischen Bekanntem und Unbekanntem ist vielmehr durch Kontinuität und Veränderung gekennzeichnet. Im Rahmen dieses Prozesses erfolgt eine Transformation von Elementen, die zunächst als fremd wahrgenommen werden, zu Elementen des Bekannten und umgekehrt. Diese Dynamik ist nach Erdheim eine lebensnotwendige Kraft, die eine Spannung erzeugt, welche den Menschen in einem vitalen Zustand hält.

Jedoch sei darauf verwiesen, dass jede Form der Spannung, die nicht adäquat bewältigt wird, ein gewisses Gefahrenpotenzial in sich birgt. Es kann ohne Umschweife festgestellt werden, dass Menschen, die bereits Erfahrungen mit Migration gemacht haben, eine solche Situation nicht als ideale, positive Fügung des Schicksals betrachten. Die Spannung zwischen dem Vertrauten und dem Unbekannten, die in einer fremden Umgebung erlebt wird, kann zu akuten Identitätskrisen führen, die es zu überwinden gilt. Interkulturelle Begegnungen können sich als Chance für das Wachstum und die Entwicklung der Persönlichkeit erweisen, sofern die betreffende Person in der Lage ist, eine eventuell auftretende Persönlichkeitskrise zu bewältigen. In Anbetracht der gegenwärtigen Situation, die durch eine ‚große Migration'[7] gekennzeichnet ist, erscheint es erforderlich, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, welche Bedeutung dem Phänomen des interkulturellen Schocks in diesem Kontext zukommt.

2.2. *Die ‚ideale' Stresskurve im interkulturellen Schock*

Bei der Entscheidung, die eigenen Kinder für ein oder mehrere Jahre zum Studium ins Ausland zu schicken oder das eigene Land für immer zu verlassen, wird das Phänomen des ‚Kulturschocks' selten berücksichtigt. Dieser Angstzustand ist charakterisiert durch den Verlust aller vertrauten Symbole, die bei der Ausübung alltäglicher Tätigkeiten eine Rolle spielen. Er geht mit einer Vielzahl psychophysischer Symptome einher, darunter das Gefühl, verlassen zu sein und sich auf niemanden verlassen zu können, Reizbarkeit und Wut, glasige Augen, Angst, ein Gefühl der Frustration, Paranoia, Einsamkeit und Desorientierung[8].

Der psychische Prozess, den das Individuum im Falle eines Kulturschocks durchläuft, lässt sich anhand des Bildes der ‚Stresskurve' veranschaulichen:

[6] Ebd.

[7] Der Begriff stammt aus dem Buch von Raffaele Simone, *L'ospite e il nemico. La grande migrazione e l'Europa*, Garzanti, Milano 2018.

[8] Castiglioni, *La comunicazione interculturale*, S. 111.

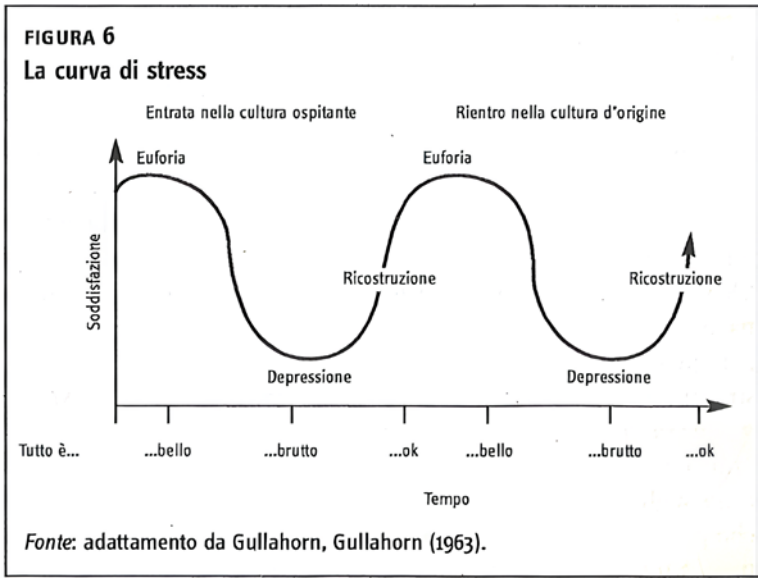


Abb. 1: Die ‚Stresskurve'[9]

Die Anpassungskurve stellt den psychologischen Prozess der Begegnung mit der fremden Kultur dar. Die Stadien verlaufen von links nach rechts und werden wie folgt zitiert[10]:

i) Im ‚Stadium der hohen Erwartungen' («*Euforia*» in Abb. 1) plant der Mensch den Eintritt in die neue Kultur. Die Planung und Entwicklung der Reise sowie die damit verbundenen Ziele erzeugen bei der betreffenden Person eine ambivalente Gefühlssituation, die von Aufregung und Vorsicht geprägt ist. In jedem Fall blickt er optimistisch in die Zukunft und setzt die Planung fort.

ii) In der ‚Alles ist schön-Phase' («*tutto è bello*» in Abb. 1) ist die Person, wenn auch wahrscheinlich unter vielen Schwierigkeiten, in der neuen Kultur angekommen und verspürt ein Gefühl der Aufregung. In dieser Phase wird die neue Umgebung als außerordentlich positiv wahrgenommen. Obgleich die Person die genannten Symptome verspürt, überwiegen Enthusiasmus und Neugierde, sodass diese Unannehmlichkeiten für sie lediglich geringfügig sind.

[9] Zit.: Ebd., S. 114.
[10] Ebd., S. 111-114.

iii) Dann manifestiert sich die ‚Alles ist schlecht-Phase' («*tutto è brutto*» in Abb. 1), in der die Umstände zunehmend herausfordernder werden: Beim Betroffenen manifestieren sich Ängste, Unruhe, Ungeduld und Reue. In dieser Phase, die durch eine allgemeine Unzufriedenheit gekennzeichnet ist, besteht das Gefühl, sämtliche Handlungen seien inkorrekt ausgeführt worden. Diese Phase des Kulturschocks ist gekennzeichnet durch den Verlust sozialer Bindungen zu den Einheimischen sowie durch eine Phase der Depression, die in ihrer Intensität und Dauer möglicherweise zuvor noch nie erlebt wurde. Die ohnehin bestehende Verwirrung wird durch eine Vielzahl an ungewohnten Reizen, wie Gerüchen, Geräuschen, Speisen sowie kulturellen Bräuchen, zusätzlich verstärkt. Psychosomatische Symptome sowie Gefühle von Einsamkeit und Angst können in diesem Stadium auftreten.
Die Reaktionen auf derartige Gefühle und Symptome sind von Individuum zu Individuum unterschiedlich. Castiglioni[11] führt hierzu aus, dass diese Reaktionen in vier Kategorien eingeteilt werden können: (i) Konflikt (ii) Flucht (iii) Filterung und (iv) Flexibilität.
Die Entscheidung für diese letzte Art des Seins (Flexibilität) impliziert die Beobachtung des eigenen Selbst, das Experimentieren mit Erfahrungen sowie das Reflektieren über diese. Ziel ist es, sich selbst und andere besser zu verstehen. In der Konsequenz dessen erfolgt ein Aufstieg zur letzten Stufe der «*Ricostruzione*» (vgl. Abb. 1)[12].

iv) Am Ende sollte das Stadium ankommen, in dem alles – oder nahezu alles – in Ordnung ist. Nach einer initialen Adaptionsphase sollte die betreffende Person schließlich in der Lage sein, Menschen und Situationen sowohl positiv als auch negativ in ausgewogener Weise zu bewerten. Dies resultiert in einer Akzeptanz der eigenen Person sowie anderer Individuen.

[11] Ebd., S. 113.

[12] In der traditionellen Literatur zur interkulturellen Kompetenz wird diese Stufe als Prozess der ‚Akkulturation' bezeichnet, der das Hineinwachsen in die fremde Kultur beschreibt. Demgegenüber steht die ‚Enkulturation', welche das Hineinwachsen in die Herkunftskultur bezeichnet (vgl. Jürgen Bolten, *Interkulturelle Kompetenz,* hrsg. von der Landeszentrale für politische Bildung, Erfurt 2003, S. 64). In diesem Kontext werden beide Begriffe als Prozesse des Erwerbs grundlegender menschlicher ‚Fertigkeiten' im sozialen Bereich definiert; die Frage der Identität der Person im Prozess der Akkulturation, welche die Dimensionen jenseits der mental-kognitiven einschließt, scheint somit zu einem ‚voluntaristischen' Thema zu werden. Die Verwendung des Modalverbs ‚müssen' im Kontext der Fragestellungen, ob man die eigene kulturelle (Herkunfts-)Identität erhalten will oder ob man positive interkulturelle Beziehungen zur Aufnahmegesellschaft herstellen will (z. B. John W. Berry, *Psychology of Acculturation. Understanding Individuals Moving between Cultures,* zit. in: *Interkulturelle Kompetenzen*, hrsg. von Astrid Erll / Marion Gymnich, Klett, Stuttgart 2007, S. 69), lässt sich als symptomatisch für die ‚behavioristische' Perspektive interpretieren, mit der die Person betrachtet wird.

Der dargestellte Prozess ist subjektiv und wird durch eine zunehmende Desillusionierung gegenüber den Erwartungen, die die Person zur Auswanderung veranlasst hatten, sowie bestenfalls durch eine allmähliche Rekonstruktion des Subjekts in der neuen Umgebung gekennzeichnet.

Die genannten Phasen – von (i) bis (iv) – können im Rahmen des »Dynamischen Modells interkultureller Sensibilität« von Milton Bennett[13] betrachtet werden, das auf soziologischer Ebene im Kontext der Migration angewandt wird:

Abb. 2: Das Dynamische Modell interkultureller Sensibilität von Milton J. Bennett[14]

In seiner Untersuchung zur Entwicklung interkultureller Sensibilität geht Bennett davon aus, dass die Fähigkeit für interkulturelle Beziehungen nicht angeboren ist, sondern sich im Laufe der persönlichen Entwicklung entwickelt. Das Modell identifiziert die verschiedenen Grade der Komplexität, mit denen Individuen kulturelle Unterschiede erkennen und bewerten. Diese reichen vom Extrem der völligen Verleugnung (Ethnozentrismus) bis zum Extrem der maximalen Anerkennung (Ethnorelativismus). Der Ansatz ist phänomenologisch ausgerichtet und beschreibt das subjektive Erleben des Einzelnen in Kontakt mit einer anderen Kultur.

Die ethnozentrischen Phasen (*Negazione*, *Difesa*, *Minimizzazione*, vgl. Abb. 2), die den oben erwähnten Reaktionen von Konflikt und Flucht (vgl. oben Phase (iii)) entsprechen, stellen die ersten Reaktionen auf den Kultur-

[13] Milton J. Bennett, *Towards Ethnorelativism: A Developmental Model of Intercultural Sensitivity*, in: *Education for the Intercultural Experience,* hrsg. von M. Paige, Intercultural Press, Yarmouth (ME) 1993.
[14] Castiglioni (Ebd., S. 14).

schock dar. Das Trauma durchläuft bei den Betroffenen unterschiedliche Phasen, die von der Verleugnung und Verdrängung (Flucht) über die Verteidigung (Feindseligkeit, Überlegenheit) bis zur umgekehrten Verteidigung (die eigene Kultur wird zugunsten einer anderen Kultur verunglimpft) und schließlich in der Verharmlosung (missverstandener Universalismus) reichen.

Der Prozess des Eintritts in eine Gastkultur ist demnach durch Höhen und Tiefen gekennzeichnet. Der Kontakt mit einer völlig neuen Umgebung sowie der Verlust von vertrauten Elementen lösen bei den Menschen eine Krise aus, die auf unterschiedliche Weise bewältigt wird. Es kann angenommen werden, dass lediglich ein geringer Anteil der Menschen, die ihr Land verlassen, um in ein anderes zu ziehen, tatsächlich über die Fähigkeiten verfügt, die Krise bestmöglich zu bewältigen und in einen vitalen und konstruktiven Antrieb zu verwandeln.

In Anbetracht der bisherigen Ausführungen ist zu diskutieren, ob im Rahmen der Unterrichtsgestaltung Instrumente zur Sensibilisierung von Studierenden auf die Fremdheitserfahrung entwickelt werden können, damit ihnen die transformativen Auswirkungen der Migration auf die ganze Person bewusst werden.

Im Folgenden soll anhand ausgewählter Beispiele erörtert werden, wie die Lektüre eines literarischen Textes im Lichte der bisherigen Thesen zum Kulturschock[15] und im Dialog mit Studierenden erfolgen kann.

3. *Überlegungen zum Roman* Vivere altrove

Als exemplarisches Werk kann der autobiografische Roman *Vivere altrove* der 2021 verstorbenen Marisa Fenoglio (2014[1997]) herangezogen werden, in dem die Autorin ihre Migration nach Deutschland gegen Ende der 1950er Jahre, also in der unmittelbaren Nachkriegszeit, schildert.

Das angeführte Beispiel stellt einen Auszug aus einer umfassenderen Analyse dar, welche seit 2014 durchgeführt wird. Im Rahmen des Projekts erfolgt eine Beobachtung über einen breiten Zeitraum der unterschiedlichen Textanalysen von Studierenden aus einer Perspektive, in der Fremdverstehen und

[15] Stefan Nienhaus, unser kürzlich verstorbener Kollege von der *Università degli Studi di Foggia*, hatte ebenfalls die Notwendigkeit eines größeren Bewusstseins für die Dynamik der interkulturellen Sensibilität betont, um den ‚Kulturschock' zu bewältigen. Vgl. Stefan Nienhaus, *Comprensioni e malintesi nella comunicazione interculturale. Un esempio dell'incontro tra tedeschi e italiani,* in: »Studi di Glottodidattica«, 2, 2008, S. 86-100.

Selbstverstehen in Wechselwirkung miteinander stehen. Der bisher analysierte Korpus umfasst die Arbeiten von Studierenden mit unterschiedlichem Hintergrund:

i) Studierende der Romanistik an der Georg-August-Universität Göttingen (2014);
ii) Studierende der Germanistik an der *Università degli Studi della Basilicata* (2014-2022);
iii) Studierende der Politikwissenschaft und der internationalen Beziehungen an der *Sapienza Università Roma* (2022-2025 …).

Aus Platzgründen erfolgt an dieser Stelle nur eine exemplarische Darstellung der bisherigen Datenanalyse. Es werden drei Auszüge aus dem mündlichen Interview mit Mattia, Student der Politikwissenschaft, präsentiert, das im Studienjahr 2023/2024 aufgezeichnet wurde.

Zur Erläuterung der Aussagen des Studenten wird hier zunächst die Textstelle aus dem Roman zitiert, die die Selbstreflexion der Protagonistin am Ende des Buches beschreibt (2014[1997]: 195), gefolgt von den drei Auszügen aus dem Interview mit Mattia, die kurz kommentiert werden. Im Folgenden den Ausschnitt aus dem Roman (Ebd.):

> Mai avevo percepito la mia appartenenza alla Germania così profonda, così legittima e naturale. L'estero non sarebbe più stato estero, pensavo. Invece quei giorni se ne andarono, semplicemente […]. L'estero era la mia normalità. Sarei rimasta sempre un'italiana trapiantata in Germania, e il pendolo del mio cuore avrebbe continuato ad oscillare per tutta la vita, mantenendomi in quella condizione di stabile instabilità, di doppio coinvolgimento, di tormentata spaccatura, che io così ben conosco.

Die Protagonistin, die mittlerweile mehr als vierzig Jahre im fremden Land lebt, reflektiert über ihre Integration in Deutschland. Das permanente Pendeln zwischen dem Herkunftsland und dem fremden Land führt, selbst wenn die Integration in das neue Umfeld gelungen ist, stets zu einer emotionalen Instabilität. Die Autorin beschreibt ein Schwanken («*pendolo del cuore*») zwischen dem Eindruck, sich auf dem Gastland niedergelassen zu haben («*stabile instabilità, doppio coinvolgimento*»), und dem Gefühl der seelischen Zerrissenheit («*tormentata spaccatura*»).

Es folgen nun die Transkriptionen der drei Auszüge aus dem Gesamtinterview. Der Student hatte die Möglichkeit, seine Gedanken über den Roman und die Art und Weise, wie er mit der Interpretation des Werks umgegangen ist, frei darzulegen. Dabei konnte er auch das zuvor dargestellte Wissen über den interkulturellen Schock nutzen (vgl. Abschn. 2.2). Die folgende Passage

entstammt einer Gesprächssituation, in der Mattia seine Einschätzung zum Gefühl der ‚Integration' der Protagonistin äußert[16]:

(1) «[…] Non mi convince quando la protagonista parla della sua integrazione, non so se abbia veramente un'identità biculturale, perché lei comunque fa riferimento a un'identità sdoppiata, a una scissione – che comunque non va bene – , riesce a metterle in relazione, ma comunque nonostante questo io sinceramente, leggendo il libro, non l'ho sentito, magari sarà pure integrata ma […]. In quello che è un percorso d'integrazione, inteso come acquisizione di un individuo, una persona, l'aspetto sociologico funziona[17], mantiene l'oggetto del suo studio, la società, ma poi c'è il piano psicologico della persona, già l'essere umano è complesso preso così a sé, anche solo nella sua fisiologia, il corpo… per carità esiste la modellistica la riduzione, ovviamente sono modelli ma sono ingegneristici, è una ingegnerizzazione. […] Ma quello che a me fa anche un po' sorridere è la facilità con cui questo modello porta a una categorizzazione così astratta. È troppo in funzione del contesto in cui la persona è inserita, due stesse persone, anche a parità di contesto … anche in questa prima fase ci sono dei passaggi che sono troppo schematizzati … […] io la vedo molto più fluida, anche la protagonista del romanzo, io ho cercato di tradurre il romanzo all'interno del modello, però si fatica, la vera difficoltà è che a un certo punto diventa quasi impossibile, io sono riuscito a trovare dei momenti, ma non delle fasi della vita, dei momenti, che s'intrecciano anche tra loro …» .

Mattia äußert erhebliche Bedenken gegenüber der Verwendung eines schematischen Modells zur Identitätsanalyse von Menschen, die eine so tiefgreifende und einschneidende Veränderung wie die Migration in ein anderes Land erleben.

In einer späteren Passage führt Mattia das Element ‚Macht' als signifikantes Motiv in der Emanzipation der Protagonistin ein:

(2) «eh, io per esempio faccio l'esempio del potere e dico che la protagonista entra nella fase di minimizzazione quando si accorge, quando capisce di essere soggettivata dal potere[18], che in questo caso è il potere del marito, di stampo patriarcale ecc. … Però allo stesso tempo anche qui … mi faccia pensare perché in realtà, mi vengono in mente tante cose, perché poi lei in realtà non è soltanto soggetta al potere patriarcale, e qui mi viene in aiuto la letteratura marxista, eehhmm… la donna che è soggetta al potere del marito ma al tempo stesso, dentro la casa, è una riproduzione del potere che il marito esercita in fabbrica e che viene reimportato.»

In diesem Ausschnitt greift Mattia auf eine Reihe von Kenntnissen zurück, die er sich während seines Studiums angeeignet hat, wie zum Beispiel die Thesen von Foucault. Auf diese Weise gelingt es ihm die Erfahrung der Protagonistin in den historisch-sozialen Kontext einzuordnen.

[16] Die vorliegende Transkription des Textes erfolgt in einfacher Form, wobei keine spezifische Methode angewandt wird. Prosodische Merkmale sowie Registerwechsel werden durch einen entsprechenden Kommentar kenntlich gemacht.

[17] Der Student bezieht sich auf die Interpretation des autobiographischen Textes im Lichte des oben besprochenen Modells von Milton Bennett (siehe Abb. 2).

[18] In seiner Argumentation verwendet Mattia einen Begriff aus den Thesen von Foucault.

Das Thema ‚sozialer Unterwerfung' als Bestimmungsfaktor der Emanzipation des Subjekts ist der entscheidende Schlüssel zu Mattias Analyse, die wie folgt fortgesetzt wird:

(3) «Da questo punto di vista è anche importante un altro momento, io avrei voluto dedicargli più righe più spazio quando parla dei Gastarbeiter, in realtà io avrei voluto dedicare un intero capitolo su quella parte lì, perché lei inizia e li descrive come dei personaggi che vengono trattati come dei barboni quando prendono il thè, no, che vengono alla stazione con la valigia di cartone, lei proprio lo scrive: io non sarò mai trattata, vista come loro. Paradossalmente la cosa incredibile è l'intreccio delle lotte per il riconoscimento che rappresenta la protagonista alla fine … da un lato c'è il peso del potere che lei ammette, che rappresenta, che è il benessere economico della sua famiglia, lei lo ammette che sarà sempre la moglie dello chef, ma nonostante questo lei nel confronto con un altro tipo di subalternità – e questo è il motivo per cui ho scelto Foucault … a un certo punto faccio il confronto tra la sua visione privilegiata … […] ma le pesa di più il discorso del riconoscimento di genere: è il momento in cui la lotta per il riconoscimento individuale [*di genere – n.d.r.*] ha un peso più importante della lotta di classe, pesa di più su quello da straniera, io penso che questo sia il core del romanzo, che se uno volesse veramente dargli un taglio marxista, questi sono Gastarbeiter che arrivano in Germania, come è possibile che questi siano più contenti di lei?[19] – scusi se adesso mi esprimo in dialetto[20] – Che fanno una vita anche proprio individualmente che se uno dovesse leggere le cose in modo ortodosso … […] ché quelli stanno dall'altra parte della barricata, mentre invece … Paradossalmente la condizione di partenza da cui emigrano … se uno va a guardare in quegli anni, per dire: al paese di mia nonna che non è un paesino, nun ce stava il bagno, nun ce so' state le fogne fino a pochi anni fa, cioè fino agli anni Ottanta, non tutti c'avevano il bagno, qualcuno si meraviglia del fatto che alcuni servizi non esistessero proprio, e uno poi se lo dimentica no? Perché noi degli anni '80, '90 il mito dell… ahh, vabbè diciamo del boom del progresso e benessere, abbiamo completamente dimenticato da dov'è che venivamo. Io per esempio, è una cosa che … di questo ne parlo spesso, il modo in cui abbiamo, no non che abbiamo, più che altro … io avrei voluto dedicare un intero capitolo solo alla parte in cui … il modo in cui la generazione boomer ha completamente operato una sorta di auto-obliamento, come si dice? [*cerca il termine 'rimozione' in psicologia – n.d.r.*] come se cancellasse autonomamente da sola una parte della vita che ha vissuto, secondo me è una cosa che ha tanto a che vedere con le persone nate in quegli anni, che sono venute a contatto con… cioè so' stati per una vita a contatto con la diversità [*intende materiale economica – n.d.r.*], che vabbè non è quella [*intende il Gender – n.d.r.*] , ma comunque è una diversità con cui vieni a contatto nel tuo stesso paese, e che è quella di uno che sta talmente bene che tu non riesci … io ne conosco tantissime di persone, a quell'epoca, che di punto in bianco da quando hanno trovato lavoro, hanno acceso un mutuo, hanno messo su famiglia … è come se l'avessero rinnegata [*intende la precedente povertà – n.d.r.*]. Io per esempio vedo mia zia, si vergognavano, non ha mai

[19] In einer Episode des Romans reflektiert die Protagonistin über ihr mangelndes Gefühl der Integration und stellt überrascht fest, dass die Arbeiter, die als Gastarbeiter in das Land gekommen sind, in der Fremde glücklicher zu sein scheinen als sie selbst.

[20] In dem Moment, in dem das Thema den Studenten persönlich und emotional anspricht, kommt es zu einem plötzlichen Registerwechsel. Im Vergleich zu vorher drückt sich Mattia nun lebhaft und hitzig aus: Der regionale Akzent übernimmt, die Syntax erscheint gebrochen, Körpergesten und Mimik werden ausdrucksstark, die Stimme variiert in Ton und Lautstärke.

avuto il coraggio di dire al marito che quando i genitori vennero a Roma andarono ad abitare al borghetto prenestino, che era quello che stava alla stazione Prenestina, perché non voleva assolutamente […]».

In dieser letzten Passage gelingt es Mattia, sein Wissen und seine Erfahrung mit einer sehr klugen Intuition einzubringen, die es ihm ermöglicht, die Geschichte von Marisa Fenoglio spontan im Lichte seiner eigenen Familienerinnerungen zu interpretieren. Diese wiederum werden zu einem kollektiven, sozialen und historischen ‚Gedächtnis', das die Beziehungen zwischen den Generationen beeinflusst: Durch das Fremdverstehen eröffnet sich die Möglichkeit der Selbsterkenntnis auf transgenerationeller Ebene.

4. *Schluß*

Der Prozess der Entwicklung einer integrierten Identität betrifft jeden Menschen, der eine transformative Krise, wie beispielsweise die Migration, durchläuft. Auf gesellschaftlicher Bildungsebene besteht die Notwendigkeit, an sozialen Emotionen zu arbeiten. Hierbei gilt es, starke Emotionen wie Angst, Wut, Trauer oder Scham als verdrängte ‚Treiber' der öffentlichen Meinung und des politischen Verhaltens zu erkennen. Der Akt des Fremdverstehens ist weder ein kolonialistischer Akt noch erfolgt er durch Selbstverleugnung, sondern kann durch einen neutralen Akt der Anerkennung – weder kalt noch distanziert – gegenüber sich selbst und der eigenen Vergangenheit erfolgen. In dieser Perspektive darf das Gefühl der Entfremdung lediglich als Moment betrachtet werden, der die Rückkehr zu sich selbst einleitet.

In dieser Hinsicht ist es m. E. notwendig, erneut von einem Konzept des ‚Identitätsgefühls' als Eigenschaft des Ichs auszugehen, das seine eigene Gleichheit und Kontinuität im Laufe der Zeit als Zentrum des Feldes des eigenen Bewusstseins empfindet. Denn die Identität einer Person ist eins, auch wenn sie aus mehreren Facetten besteht und sich im Laufe des Lebens entwickelt. Und wir leben sie als Ganzes. In diesem Kontext kann die eben gezeigte Arbeit als ein möglicher Ansatz betrachtet werden, der den Dialog über Fremdverstehen in einen Akt des Selbstverstehens überführt.

Metaphors We Remember By. Von psychologischen Gedächtnismetaphern zu Identitäts- und Heimatskonzepten

Alessandra Zurolo
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Metaphors We Remember By. From psychological memory metaphors to concepts of identity and Heimat in the press
Abstract: Drawing on linguistic-cognitive theory, this study analyses metaphorical schemes used in the German press to depict memory and its role in forming identity and the concept of *Heimat*. The aim is to highlight possible intersections between these concepts at the level of linguistic metaphor. Despite being a pilot study, the results already demonstrate how traditions of thought surrounding the concept of memory have crystallised into certain recurring metaphorical patterns and should guide future research. While these metaphors may have a cognitive-experiential basis, they are also subject to creative, functionally determined variations not only in the press, but in every communicative field, including literature. As a contextual phenomenon, the metaphor can reveal genuine linguistic mechanisms of collective identity formation in different communication contexts. In this sense, the study should pave the way for further research into the role of metaphors in shaping shared memory, particularly within the discourse of migration, where these concepts gain specific cultural and political significance and directly impact behavioural patterns and attitudes.

1. *Einleitung*

Der vorliegende Beitrag skizziert eine durch Metaphern bestimmte bzw. strukturierte konzeptionelle Interaktion zwischen den Begriffen *Gedächtnis*, *Identität* und *Heimat*. Die Ausführung gründet auf der linguistisch-kognitiven Auffassung von Metapher. Im Rahmen der gegenwärtigen linguistischen Analyse hat dieses Konzept nämlich eine von seiner rhetorisch-literarischen Tradition abweichende Bedeutung erworben. Der Titel dieses Beitrags ist diesbezüglich eine Anspielung auf das bekannte Werk von Lakoff und Johnson, das eine solche linguistische Forschungstradition besonders stark geprägt hat: *Metaphors We Live By*. Im zweiten Abschnitt wird ein solcher Ansatz erörtert und die Grundannahmen der kognitiven Metapherntheorie werden skizziert. Aufgrund ihres hohen Abstraktionsgrads, ihrer vielseitigen Verwendungskontexte und der jeweiligen, oft deutlich konnotativ geprägten Bedeutungsaspekte zeichnen sich

die Konzepte *Heimat* und *Identität* durch eine ausgeprägte Vieldeutigkeit aus. Die in diesem Beitrag präsentierten Daten, die aus Lehrbüchern und Zeitschriftenartikeln stammen, legen nahe, dass die jeweiligen Bedeutungsaspekte in signifikanter Weise mit spezifischen metaphorischen Traditionen verknüpft sind, die das Konzept *Gedächtnis* betreffen. Festzuhalten ist, dass das Gedächtnis die Art und Weise bestimmt, wie dem Leben ein Sinn verliehen wird, und somit die Identität des Individuums konstituiert. Derlei Identitäten sind demnach das Resultat von Narrationen, die sich teilweise historischen, soziokulturellen und literarischen Kontexten zuordnen lassen. Narrative Wissensformen können als deklarativ organisierte und tradierte Formen des Wissens verstanden werden. Die Erläuterung ihrer Relevanz als Bestandteil unseres Gedächtnisses kann auf vielfältige Weise erfolgen. Werden sie im individuellen sowie kollektiven Gedächtnis *behalten*, *aufgeschrieben* und ggf. *gespeichert*? Im dritten Abschnitt wird dargelegt, dass die Entscheidung für eines der ausgewählten Verben nicht lediglich eine stilistische Frage ist, sondern eine sprachliche Entscheidung, die eine wichtige kognitive Perspektive eröffnet. Diese Perspektive manifestiert sich in den mit dem Gedächtnis assoziierten Konzepten, zu denen auch *Heimat* und *Identität* zählen. Die Frage, wie das Konzept des Gedächtnisses selbst erfasst wird, leitet nämlich auch die Auffassung der anderen Konzepte und ihrer Interaktionen ein. Ausgehend von der Analyse der verschiedenen Gedächtniskonzepte, die in diesem Beitrag anhand von Hochschullehrbüchern aus den Bereichen Psychologie und Psychotherapie sowie aus populärwissenschaftlichen Texten verdeutlicht werden, lassen sich Rückschlüsse auf die Art und Weise ziehen, wie Identität und Heimat im Hinblick auf solche Schemata konzeptuell erarbeitet werden (können). Bei der Versprachlichung von Identitäts- und Heimatbegriffen werden implizit oder explizit auch die Konzepte *Erinnerung* und *Gedächtnis* angesprochen, ebenso ihre verschiedenen metaphorischen Formen. Der vierte Abschnitt widmet sich der Erörterung dieser Konzepte und ihrer Interaktion mit Gedächtnismetaphern. Die aus den gesammelten Daten gewonnenen Erkenntnisse sowie die dadurch aufgeworfenen Fragestellungen werden schließlich im fünften Abschnitt skizziert.

2. *Theoretische Grundlagen*

2.1. *Die linguistische Untersuchung von Metaphern*

Die Analyse von Metaphern war zumindest bis zur Herausbildung der Textlinguistik ein traditioneller Bestandteil der literaturwissenschaftlichen

Forschung. In der von der lateinischen Rhetorik geprägten Gedankentradition wurde die Metapher als verkürzter Vergleich bzw. als Stilmittel aufgefasst und außerhalb des Spektrums sprachwissenschaftlicher Analysen gesetzt, die in erster Linie nach Regelmäßigkeiten bzw. systematisch auftretenden Phänomenen in der Sprache suchen, wie es vor allem die strukturalistisch orientierte Forschung tat. Eine für das Ziel der vorliegenden Arbeit bedeutsame Neuorientierung innerhalb der linguistischen Forschung wurde im Rahmen textanalytischer Forschung dargelegt, nämlich von Harald Weinrich. In seiner semantischen Theorie der Metapher geht er davon aus, dass die Metapher als rein stilistisches Mittel ihrem linguistischen Wesen nicht gerecht wird[1]. Die Grundzüge einer Semantik der Metapher lassen sich nur als (kon)textuelles Phänomen umreißen:

> Eine semantische Definition der Metapher ist nur in einer Textsemantik möglich. Ein Wort in einem Text setzt eine bestimmte Kontexterwartung, die von dem tatsächlichen Kontext enttäuscht werden kann. Die Metapher ist definierbar als ein Wort in einem konterdeterminierenden Kontext. Jedenfalls ist die Metapher ein Stück Text.[2]

Im Rahmen der Metaphernforschung unterscheidet Kurz[3] zwischen zwei Richtungen: der sogenannten *Substitutionstheorie*, die in der traditionellen Rhetoriktradition aristotelischen Ursprungs verwurzelt ist, und der *Interaktionstheorie*. Nach der Substitutionstheorie sind Metaphern uneigentliche Alternativen zur eigentlichen Verwendung eines Wortes bzw. Substitutionsmöglichkeiten aufgrund einer Ähnlichkeitsrelation. Die Möglichkeit selbst der Ersetzbarkeit sowie die Unterscheidung zwischen eigentlichen und uneigentlichen Gebrauchsformen werden in der Interaktionstheorie hingegen infrage gestellt. Demzufolge basiert die metaphorische Bedeutung auf einer Inkongruenz zwischen Wort und Kontext sowie deren wechselseitigen Interpretationsbestrebungen. Letztgenannte Tradition kann aus unserer Sicht den Weg für eine neue textlinguistisch orientierte Analyse von Metaphern ebnen, die auch die jüngsten Entwicklungen im Bereich der kognitiven Linguistik und Diskursanalyse berücksichtigt, die gezielter auf kognitive und pragmatisch-kommunikative Bedingungen des Metapherngebrauchs eingehen. In der von Quintilian begründeten lateinischen Rhetoriktradition, die am aris-

[1] Vgl. Harald Weinrich, *Semantik der Metapher*, in: «Folia Linguistica», 1 (1-2), 1967, S. 3-17 und Ders., *Sprache in Texten*, Klett, Stuttgart 1976.

[2] Roland Harweg / Heinz Heckhausen / Clemens Heselhaus / Ulrich Suerbaum / Harald Weinrich, *Die Metapher*, in: »Poetica«, 2, 1968. S. 100–130, hier S. 100.

[3] Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2004, S. 5f.

totelischen Gedankengut fußt, wurden nämlich vor allem die kognitiven Aspekte des Gebrauchs von Metaphern lange Zeit ausgeblendet[4]. Gerade solche kognitiven Aspekte stellen demgegenüber die Grundlage ihrer gegenwärtigen linguistischen Analyse dar: Der oben erwähnte Ansatz Lakoffs und Johnsons demonstriert anhand einer Vielzahl von sprachlichen Beispielen aus der englischen Alltagssprache die ubiquitäre Präsenz metaphorischer Assoziationen, die sich hinter dem alltäglichen Sprachgebrauch verbergen[5]. Demnach werden Metaphern als sprachliche Reflexe zugrunde liegender kognitiver Assoziationen interpretiert. Die in allen kommunikativen Bereichen weit verbreitete Auffassung des LEBENS (oder verallgemeinert der PROZESSUALITÄT) als REISE erfährt in einem solchen Ansatz eine Neubewertung. So wird der relativ konkretere bzw. erfahrungsnähere Herkunftsbereich REISE zur Darstellung des viel abstrakteren Zielbereichs LEBEN verwendet. Aus dieser Perspektive wird eine kognitive Begründung für diese Verwendung angeführt. Eine solche Gleichstellung manifestiert sich demnach aus der kognitiv verkörperten Erfahrung aller Menschen, deren grundlegende Erfahrungen sich auf die Prozessualität räumlicher Bewegungen stützen. Die weitverbreitete Reisemetaphorik, die auch in dieser Studie festgestellt wurde, könnte daraus abgeleitet werden. Ausgehend von ähnlichen Grundannahmen fokussieren sich Lakoff und Turner in ihrem Werk *More Than Cool Reason* auf *poetische Metaphern*. Nach ihrem Ansatz haben diese denselben kognitiven Ursprung wie alle anderen metaphorischen Schemata, auch die alltäglichen. Metaphern, die in literarischen Schaffensformen, insbesondere in der Dichtkunst, eine signifikante Rolle einnehmen, können in dieser Hinsicht als spezifische Fallstudien im Rahmen der allgemeinen kognitiven Metaphern-theorie betrachtet werden. Die zugrunde liegende Annahme ihrer Metaphern-Theorie besteht nämlich darin, dass das menschliche Begriffssystem – sowohl in alltäglichen als auch in wissenschaftlichen Konzepten – grundsätzlich metaphorisch ist. *Poetische Metaphern* bauen demnach auch auf den alltäglichen, oft unbemerkten begrifflichen Metaphern auf. Lakoff und Turner analysieren die Verwendung von metaphorischer Sprache in ausgewählten Texten der Dichtkunst und plädieren dafür, dass sich diese nicht von unserem grundlegenden Verständnis der Welt trennen lässt, sondern beide auf ein gemeinsames Repertoire an metaphorische Schemata zurückgreifen eine primäre Art und

[4] Vgl. ebd. sowie Michele Prandi, *Retorica. Una disciplina da riformare*, Il Mulino, Bologna 2023, S. 193–211

[5] George Lakoff / Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago 1980.

Weise unserer Konzeption und Interaktion mit der Welt darstellt. Eine frühere und aus unserer Sicht entscheidende Auseinandersetzung mit den genuin linguistischen Aspekten des Wesens und Gebrauchs einer Metapher wurde jedoch, wie schon erwähnt, von Harald Weinrich formuliert. Sein Beitrag ist in zweifacher Hinsicht von Bedeutung für die vorliegende Arbeit. Einerseits, weil die Wurzeln seiner semantischen Analyse der Metapher, wie bereits angedeutet, notwendigerweise in der Textdimension liegen müssen. Andererseits verwendet er zur Erläuterung seiner Theorie das Konzept des Gedächtnisses und definiert es auf Basis seiner historisch tradierten metaphorischen Schemata, nämlich die „Magazin"- und die „Wachstafelmetapher":

> Die Memoria-Lehre Augustins ist ganz aus der Magazinmetaphorik heraus entwickelt. […] In diesem Gedächtnismagazin lagern die *rerum imagines*, die, sofern sie nicht ganz greifbar liegen, durch einen Denkakt hervorgezwungen werden müssen. […] In ihre kritische Phase gerät die Magazinmetaphorik mit dem Versuch der positivistischen Psychologie, das Gedächtnismagazin nun auch tatsächlich im Gehirn räumlich nachzuweisen. […] Ein anderes Bildfeld bot seine Dienste als Denkmodell an. Platon hat es bekanntgemacht: er läßt Sokrates sagen: „Nimm also zum Zweck unserer Untersuchung an, in unserer Seele befinde sich eine wächserne Tafel, bei dem einen größer, bei dem anderen kleiner, bei dem einen aus reinerem Wachs, bei dem anderen aus schmutzigerem, hier aus härterem, bei an derenwieder aus weicherem, bei einigen auch aus regelrecht passendem...„Diese Tafel ist ein Geschenk der Mnemosyne, der Mutter der Musen. […]. Racine variiert es, was besonders naheliegt, als Buch der Memoria Bergson als Photoapparat […]. Auch in unserm alltäglichen Sprachgebrauch ist es in Wendungen wie „sich etwas einprägen", „einen tiefen Eindruck hinterlassen", „eine plastische Erinnerung" ständig gegenwärtig. Seit der Antike also liegen beide Bildfelder nebeneinander und konkurrieren miteinander um die Gunst der Denker[6].

Die in diesem Beitrag präsentierten Daten lassen sich mit den beiden Metaphern-Traditionen in Verbindung bringen: der „Magazin"- bzw. Raum- und Behälter-Metaphorik und der „Wachstafel"-Metaphorik bzw. Buch-, Schrift- und Kommunikationsmetaphorik. Es wird ersichtlich, dass sprachliche Routinen und tiefgreifende Gedankentraditionen oftmals auf derselben metaphorischen Grundlage basieren. Schemata dieser Art bilden nämlich die Grundlage für weitere potenziell komplexere Metaphern und metaphorische Netze, die sich auf spezifische Weise in den jeweiligen Wissens- und Sprachtraditionen zeigen.

2.2. *Gedächtnis–Heimat–Identität: theoretischer Umriss ihrer Interaktion*

Das Gedächtnis ist ein komplexer und abstrakter Begriff, dessen Definitionen von den jeweiligen Forschungstraditionen und -Schwerpunkten ab-

[6] Harald Weinrich, *Sprache in Texten*, S. 292-293.

hängen. Er lässt sich auf verschiedene metaphorische Formen zurückführen, die wiederum mit den jeweiligen Wissenstraditionen zusammenhängen. Das Wesen einer *Wissenstradition* ist jeweils selbst eng mit dem Konzept des Gedächtnisses verbunden, denn die Etablierung einer Tradition ergibt sich aus geleiteten Formen der Erinnerung. In Bezug auf den Menschen als biologisches Wesen kann das Gedächtnis in erster Linie als eine in der Regel individuell, neuropsychologisch determinierte Fähigkeit verstanden werden, die es ermöglicht, eigene Erfahrungen und Erlebnisse über die Lebensspanne hinweg zu bewahren. Aus einer breiteren Perspektive lässt sich das Gedächtnis als kulturell organisierte und gesellschaftlich geprägte Form der Bewahrung kultureller Erfahrungen und deren Deutungen auffassen. Diese dienen jeweils auch als Grundlage der eigenen und kollektiven Identitätskonstitution. Die Grundlegung eines solchen Begriffs für die heutige historische und kulturwissenschaftliche Forschung wurde von Jan Assmann geprägt[7]. In seinen Werken zeigt sich unter anderem die Verbindung des *Gedächtnis*-Konzeptes zu den Begriffen *Identität* und *Kultur*. Die Entfaltung und Gestaltung der Persönlichkeit von Menschen als gesellschaftliche Individuen bedürfen nämlich einer engen Verbindung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis. In Anlehnung an Halbwachs wird sogar die Möglichkeit eines reinen individuellen Gedächtnisses hinterfragt, da, wie Assmann betont, »Gedächtnis dem Menschen erst im Prozess seiner Sozialisation«[8] entstehe. Obwohl Ereignisse zum Teil auf Grundlage subjektiver Leistungen verinnerlicht werden, kann das Gedächtnis nicht als individuelle, sondern als kollektive Ressource betrachtet werden. Die von Assmann durchgeführte Studie analysiert die Schlüsselbegriffe »Erinnerung (oder Vergangenheitsbezug), Identität (oder politische Imagination) und kulturelle Kontinuierung (oder Traditionsbildung)«[9] in ihrer historischen Einbettung bzw. in spezifischen Wissenssystemen. Assmann zufolge lässt sich in jeder Kultur eine sogenannte »konnektive Struktur«[10] als analytische Dimension feststellen: Sie bildet »einen gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum, der durch seine bindende und verbindliche Kraft Vertrauen und Orientierung stiftet«[11]. Eine solche Struktur vergegenwärtigt gemeinsame Erinnerungen durch ihren nar-

[7] Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, Beck, München 2013.
[8] Ebd., S. 35.
[9] Ebd., 16.
[10] Ebd.
[11] Ebd.

rativen Aspekt – wobei sich die Wiederholung bzw. die »rituelle Kohärenz«[12] als Grundprinzip jeder konnektiven Struktur erweist – und weist gleichzeitig einen normativen Charakter auf, der die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur regelt und bewahrt. Um Assmanns Ansatz für die linguistische Forschung fruchtbar zu machen, ist es jedoch erforderlich, zu betonen, dass die Weitergabe, Vernetzung und damit einhergehende Deutung gemeinsamen Wissens und Selbstbildes, das auf tradierten gemeinsamen Regeln, Werten und Erinnerungen basiert, eine genuin sprachliche Leistung ist. Insbesondere im Kontext des Übergangs von der rituellen zur textuellen Kohärenz wird die Relevanz einer solchen Leistung sowie der Interpretation für die Erschließung von Bedeutung deutlich:

> Weil der Buchstabe fest ist und kein Jota verändert werden darf, weil aber andererseits die Welt des Menschen fortwährendem Wandel unterworfen ist, besteht eine Distanz zwischen festgestelltem Text und wandelbarer Wirklichkeit, die nur durch Deutung zu überbrücken ist. So wird die Deutung zum zentralen Prinzip kultureller Kohärenz und Identität. Die normativen und formativen Impulse des kulturellen Gedächtnisses können nur durch unausgesetzte, immer erneuerte Textauslegung der identitätsfundierenden Überlieferung abgewonnen werden. Deutung wird zum Gestus der Erinnerung, der Interpreter zum Erinnerer, zum Anmahner einer vergessenen Wahrheit.[13]

Die kontinuierliche gegenseitige textgestützte Interpretation und Verweisung – sowie die Formen einer solchen Verweisung – auf gemeinsame Ereignisse, Prinzipien und Werte einer bestimmten Kultur verleiht ihr eine innere Kohärenz. Die zuvor genannten Ereignisse und deren Interpretationen sowie ihre Vernetzungen und ihre Vernetzungsgarten konstituieren folglich die Narrative, welche die Herausbildung von Zugehörigkeit zu einer bestimmten kulturellen Gruppe bzw. die Identität des Einzelnen als Teil einer Gruppe und das damit einhergehende Gemeinschaftsgefühl anhand gemeinsamer geteilter Regeln und Werte etablieren und bewahren. Es sind nicht nur die Existenz gemeinsamer Narrative, sondern auch deren kontinuierliche Tradierung sowie die Art und Weise der Weitererzählung, die zur Schaffung einer kulturellen Identität beitragen. Die Annahme, die dieser Arbeit zugrunde liegt, betrifft die Konstitution des kulturellen Gedächtnisses als einen Vorgang der Deutungsarbeit, bei dem sich mittels wiederholter Metaphern privilegierte Deutungsperspektiven eröffnen. Die Erforschung der Frage, inwiefern unterschiedliche Kulturen und soziale Gruppen in der Auswahl und Narration von

[12] Ebd., S. 17.
[13] Ebd., S. 96.

metaphorischen Schemata zur Stiftung ihrer Identität abweichen, ist noch ausstehend, und zwar obwohl die Analyse metaphorischer Sprache zur Konstitution der außersprachlichen (vor allem gesellschaftlichen und wissenschaftlichen) Realität ein etablierter Untersuchungsbereich sprachwissenschaftlicher Betrachtung darstellt.

Die in Abschnitt 2.1 dargelegten metaphorischen Schemata, die eine tief reichende Wissenstradition zum Thema Gedächtnis und Erinnerung geprägt haben, wurden auch von Aleida Assmann festgestellt und in Bezug auf ihre kulturelle Macht veranschaulicht. Als Ausgangspunkt ihrer Aufführung stellt sie die konstituierende Funktion der Metaphern in diesem Gebiet[14]. Aleida Assmann hat unter anderem eine unmittelbare Verbindung zwischen den Raum- und Gedächtnismetaphern festgestellt:

> Seit der antiken Mnemotechnik, jener Lehre, die dem notorisch unzuverlässigen natürlichen Gedächtnis ein zuverlässiges artifizielles Gedächtnis implementierte, besteht eine unverbrüchliche Verbindung zwischen Gedächtnis und Raum. Der Kern der ars memorativa besteht aus »imagines«, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und locis, der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes. Von dieser topologischen Qualität ist es nur ein Schritt zu architektonischen Komplexen als Verkörperungen des Gedächtnisses. Es ist der Schritt von Räumen als mnemotechnischen Medien zu Gebäuden als Symbolen des Gedächtnisses.[15]

Insbesondere hebt sie die Komplexität der Schriftmetaphorik hervor, eine Überlegung, die auch zum Ziel der vorliegenden Arbeit von Bedeutung ist (vgl. unten im Abschnitt 4):

> Die Schrift-Metapher ist wesentlich komplizierter als die Speicher-Metapher. Die topologische Ordnung des Magazins suggeriert Organisation, Ökonomie, Verfügbarkeit alles Aspekte, die das künstliche Gedächtnis dem natürlichen voraushat. Die Bildlichkeit des Schreibens. und Überschreibens, des Festhaltens und Löschens, der Intensität tiefer Prägungen und der flachen, vielfältigen Reize führt weg vom *künstlichen* zurück zur Verfasstheit des *natürlichen* Gedächtnisses. Beim künstlichen Gedächtnis der Mnemotechnik sind Einlagerung und Rückholung symmetrisch, der eine Akt ist auf den anderen hin angelegt. Beim natürlichen Gedächtnis fallen sie auseinander. Der eine kann nicht mehr als Bürge des anderen gelten. Zwischen Schreiben und Lesen treten Verzerrungen, Verschiebungen, Verdunkelungen und nicht zuletzt: Vergessen ein, die die Identität der Erinnerungssubstanz in Frage stellen und die Wiederherstellung zu einem eigenen, neuen Problem machen. Mit diesem Problem beginnt die psychische Geschichte des Gedächtnisses, zu der De Quincey und Freud wichtige Kapitel geschrieben haben. Ohne die Komponente der Bewahrung, der Speicherung aufzugeben, füh-

[14] Aleida Assmann, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, in: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, hrsg. von Aleida Assmann / Dietrich Harth, Fischer, Frankfurt/M. 1991, S. 13–35, hier S. 16.
[15] Ebd., S. 18.

ren sie die Diskussion aus ihrer ausschließlichen Raumorientierung heraus und versetzen sie in den neuen Horizont psychischer Zeitlichkeit.[16]

Wie zu erwarten war, nimmt die Raum- und Behältermetaphorik – oder, um es mit den Worten Winrichs zu sagen, die Magazin-Metapher – im psychologischen Diskurs die privilegierte Rolle als heuristischer Faktor bei der wissenschaftlichen Theoriebildung ein. Die nachfolgende Datenaufstellung verdeutlicht die weite Verbreitung der Raum- und Behältermetaphorik als Erklärungsmodell für die neuphysiologischen Zusammenhänge des Gedächtnisses als organisches Gebilde. Eine weitere metaphorische Darstellung, die sich aus der gegenwärtigen Technisierung kommunikativer Tätigkeiten herausgebildet hat, ist die Computermetaphorik: Gemäß dieser Darstellung werden neurologische Prozesse als technisch-kommunikative Vorgänge interpretiert[17]. Aus dieser Perspektive kann eine solche Metaphorik als spezifische Weiterentwicklung der Schrift-Metaphorik interpretiert werden, die als Spiegel der gegenwärtigen Kommunikationsformen dient, welche die traditionelle Buchkultur maßgeblich modifiziert haben. Dementsprechend würde sich die gedankliche Konstruktion und Aufbewahrung von Erinnerungen nicht nicht mehr ausschließlich in Form von Aufzeichnungen auf einer gedachtnisbasierten Tafel, sondern vielmehr als Daten im Gedachtnis-Computer metaphorisch zeigen (vgl. untenstehende Beispiele 3 und 5).

3. *Korpus, Methode und Ergebnisse*

Obgleich Metaphern als rhetorische Stilmittel bzw. als Ausdruck eines uneigentlichen Sprachgebrauchs traditionell eine privilegierte Stellung in der Analyse von Texten einnahmen, die einen mehr oder weniger deutlich ausgedrückten künstlich-literarischen Anspruch aufweisen, wurden sie infolge der konzeptuellen Metaphern-Theorie, die, wie bereits angesprochen, die Bestimmung des Wesens einer Metapher grundlegend verändert hat, auch um die Analyse der Sach- und Zweckprosa erweitert. Das Konzept Gedächtnis spielt in zahlreichen Wissensdomänen eine grundlegende Rolle und eröffnet in dieser Hinsicht viel Raum für verschiedene, auch fachkontrastive Untersuchungen. Der vorliegende Beitrag zielt darauf ab,

[16] Ebd., S. 27f.
[17] Vgl. z.B. Juliana Goschler, *Metaphern für das Gehirn. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung*, Frank und Timme, Berlin 2008.

den Einfluss der am weitesten verbreiteten metaphorischen Schemata zum Gedächtnisbegriff auf das Verständnis anderer Begriffe in der allgemeinen Sprache zu ermitteln. Zu diesem Zweck wurden Daten aus Lehrbüchern der Psychologie zum Konzept *Gedächtnis* sowie aus Zeitschriftenartikeln zu diesem Konzept und zu den beiden weiteren Begriffen, nämlich *Identität* und *Heimat*, gesammelt. Die in diesem Beitrag angeführten Daten zum Gedächtnisbegriff wurden aus den folgenden Lehrbüchern entnommen:

- Michael Hock / Jan H. Peters / Karl-Heinz Renner / Heinz Walter Krohne, *Psychologische Diagnostik. Grundlagen und Anwendungsfelder*, Kohlhammer, Stuttgart 2023;
- *EMDR. Ein Lehrbuch für Psychotherapie–Studium und Weiterbildung*, hrsg. von Anna-Konstantina Richter, Springer, Berlin 2023;
- Wolfgang Mertens, *Psychoanalyse. Grundlagen, Behandlungstechnik und Anwendung*, Kohlhammer, Stuttgart 2023;
- David G. Myers / C. Nathan De Wall, *Psychologie*, 4. vollständig überarbeitete Auflage Mit einem Beitrag von Beate Schuster, Springer, Berlin 2023.

Im Rahmen der Analyse werden die folgenden Zeitschriftenartikel herangezogen:

- Julia Shaw, *Falsche Erinnerungen: Wie unser Gedächtnis uns trügt* – DER SPIEGEL, 16.08.2016
- Sandra Schulz, *Autobiografisches Gedächtnis: Ich erinnere mich an die Welt, wie's mir gefällt* – DER SPIEGEL, 16.05.2019;
- Lenne Kaffka, *Gedächtnis. Wie behalte ich mehr Dinge im Kopf?* – DER SPIEGEL, 29.05.2021;
- Maxim Landau, *Erinnerungen: Sechs Erkenntnisse über unser Langzeitgedächtnis* | ZEIT ONLINE, 01/2025;
- Johannes Ehrmann, *Kindheitserinnerungen: Die Erinnerung ist ein Seepferdchen* | ZEITmagazin, 31/2022;
- Christian Schüle, *Psychologie: Im Bann der Erinnerung* | DIE ZEIT, 18.10.2016;
- Tobias Hürter, *Lebensgeschichte: Kraftquelle Erinnerung* | DIE ZEIT, 8.08.2025;
- Kerstin Kullmann, *Hirnforschung: »Nostalgie ist ein mächtiges Werkzeug, um Menschen zu manipulieren«* – DER SPIEGEL, 6.10.2024;
- Tobias Becker, *Nostalgie in Deutschland. Heimat – ein Ort im Gestern* – DER SPIEGEL, 3.10.2017;
- Redaktion, *Was ist Heimat?* – DER SPIEGEL, 7.4.2012;

– Elke Schmitter, Nils Minkmar, *Heimat* – DER SPIEGEL, 8/2018;
– Susanne Scharnowski, *Heimat: Die Verlustangst ist real* | DIE ZEIT, 17.02.2018;
– Georg Diez, *Heimat und Nation: Großes Sicherheitstheater* – DER SPIEGEL, 27.05.2018.

Zur Feststellung der linguistischen Metaphern wurde die MIP verwendet[18], die auch für das Deutsche fruchtbar gemacht wurde[19]. Die vorliegende Prozedur fußt auf der Feststellung lexikalischer Einheiten sowie der Bestimmung ihrer Basis- und kontextuellen Bedeutung anhand eines korpusbasierten Wörterbuchs, wobei in dieser Studie die Online-Version des DUDEN-Wörterbuchs zum Einsatz kommt.

3.1. *Gedächtnis als wissenschaftlicher bzw. psychologischer Gegenstand: eine Lehrbücheranalyse*

Die gesammelten Daten legen eine leichte Dominanz der Raum- und Behältermetaphorik nahe, die mit der von Weinrich als Magazine-Metaphorik bezeichneten Schema korreliert. Die nachfolgenden Beispiele dienen der Veranschaulichung einer solchen Metaphorik, die auch im allgemein verbreiteten Kompositum *Gedächtnisraum* erkennbar ist:

> 1. Bezieht es sich (wie meistens) auf Ereignisse im Leben der Person, so muss sie sodann **in ihrem autobiographischen Gedächtnis passende Informationen suchen und abrufen.** Dementsprechend wird sie auch nur derartige Ereignisse aus dem autobiographischen Gedächtnis **abrufen** und zur Grundlage ihrer Antwort machen[20].

> 2. Unter dem Arbeitsgedächtnis wird ein kognitives System verstanden, das für die Verarbeitung und kurzfristige **Speicherung** aufgabenrelevanter Information zuständig ist (Baddeley, 1990, 2000). Im Unterschied zur älteren Konzeption des Kurzzeitgedächtnisses stellt das Arbeitsgedächtnis keinen passiven **Informationsspeicher** dar, vielmehr handelt es sich um einen „aktiven **Informationsverarbeiter**". Zudem wird angenommen, dass das Arbeitsgedächtnis aus mehreren Subsystemen besteht, nämlich einer übergeordneten Kontrolleinheit (zentrale Exekutive) und drei Subsystemen für die Verarbeitung visuell-räumlicher, sprach-

[18] Pragglejaz Group, *MIP: A method for identifying metaphorically used words in discourse*, in: »Metaphor and Symbol«, 22, 1,.2007, S. 1-39; Siehe auch Gerard J. Steen / Aletta G. Dorst / J. Berenike Herrmann / Anna A. Kaal / Tina Krennmayer / Trijntje Pasma, *A Method for Linguistic Metaphor Identification. From MIP to MIPVU*, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 2010.
[19] J. Berenike Herrmann / Karola Woll / Aletta G. Dorst, *Linguistic Metaphor Identification in German*, in: *Metaphor Identification in Multiple Languages: MIPVU around the World*, hrsg. von Susan Nacey / Aletta G. Dorst / Tina Krennmayr / W. Gudrun Reijnierse, John Benjamins, Amsterdam – Philadelphia 2019, S. 113–136.
[20] Michael Hock u.a., *Psychologische Diagnostik*, S. 353.

> lich symbolischer und episodischer Information. **Die Kapazität des Arbeitsgedächtnisses ist begrenzt** […] Je komplexer die Verarbeitungsanforderungen sind, desto weniger Raum steht für die Speicherung von Informationseinheiten zur Verfügung.[21]

Besonders deutlich kommt die Raummetaphorik im 2. Beispiel bei dem Verweis auf die *Kapazität*, nämlich in seiner Grundbedeutung das »räumliche Fassungsvermögen«[22] des Arbeitsgedächtnisses, zum Vorschein. Aber auch durch das Verb *abrufen*, nämlich »veranlassen, sich von einem Ort, einer Stelle wegzubegeben«[23], sowie durch das vom Verb speichern, nämlich »[in einem Speicher zur späteren Verwendung] aufbewahren, lagern«[24], abgeleitete Substantiv Speicherung wird dieselbe Metaphorik hervorgerufen.

Obwohl der Hinweis auf die im Gedächtnis enthaltene Information, die auf die Kommunikationsmetaphorik hindeuten könnte, gegeben ist, scheint die Behältermetaphorik in solchen Beispielen leitend zu sein. Im folgenden Beispiel werden demgegenüber Erinnerungen mit deutlichem Rückgriff auf die Metapher PROZESS ist KOMMUNIKATION als eine verschlüsselte bzw. kodierte[25] Nachricht interpretiert:

> 3. Phantasien bilden sich aufgrund der menschlichen Fähigkeit zur Phantasiebildung im Lauf der Sprachentwicklung aber auch als bewusstseinsfähige Narrative, die im deklarativen autobiografischen Gedächtnis **enkodiert** werden und einen kompromisshaften, oftmals auch verzweifelten Lösungsversuch für diverse Konflikte darstellen.[26]

Es lassen sich jedoch zahlreiche Belege dafür finden, dass die Raummetaphorik eine signifikante Vorherrschaft genießt, selbst wenn diese mit der Kommunikationsmetaphorik kombiniert wird, wie es beispielsweise in Beispiel 5 der Fall ist:

> 4. Ohne Gedächtnis – unseren **Speicher** angehäuften Wissens – gäbe es kein Schwelgen in Erinnerungen an glückliche Momente in der Vergangenheit, keine Schuld- oder Wutgefühle, ausgelöst durch schmerzliche Erinnerungen.[27]

> 5. Gedächtnis („memory") – dauerhaftes Fortbestehen von aufgenommenen Informationen über die Zeit; es ermöglicht **die Kodierung, die Speicherung und das Abrufen von Informationen**.[28]

[21] Ebd., S. 409.
[22] *Duden*: Was bedeutet „Kapazität"? ► Rechtschreibung
[23] *Duden*: abrufen ► Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft ► Duden
[24] *Duden*: speichern ► Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft ► Duden
[25] *Duden*: encodieren ► Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft ► Duden
[26] Wolfgang Mertens, *Psychoanalyse*, S. 78.
[27] David G. Myers / C. Nathan De Wall, *Psychologie*, S. 356.
[28] Ebd., S. 358.

6. Die Besonderheiten der Traumaerinnerungen lassen sich vielleicht am besten in einem Bild zusammenfassen. Dabei kann man sich das **Gedächtnis** wie einen **Schrank** vorstellen. Alltägliche **Erinnerungen** werden in diesem Schrank **abgelegt**, indem sie zunächst ordentlich **gefaltet** (d. h. verarbeitet) und dann **an einen passenden Ort eingeordnet** (d. h. mit ähnlichen Erinnerungen und relevanten Informationen verbunden) werden. Daher können diese Erinnerungen bei Bedarf wieder **hervorgeholt** werden, sie **fallen** aber nur selten von allein aus dem Schrank **heraus**. Die **Speicherung der Traumaerinnerung im Gedächtnis** kann hingegen mit der Situation verglichen werden, dass viele **Dinge** ungeordnet ganz schnell in diesen **Schrank hineingeworfen** werden, sodass man **die Tür** nicht ganz **schließen** kann. Die Tür wird daher häufig **aufgehen**, und die Dinge werden wieder aus dem Schrank **herausfallen**. (aus Ehring & Ehlers, 2019, S.28) (Richter 2023: 86)

Die Behältermetaphorik zeigt sich nicht nur in konventionellen Formen, sondern wird auch kreativ modifiziert und erweitert, wie in Beispiel 6, wo das heuristische Potenzial einer solchen Metaphorik zur Erklärung der Arbeitsweise des Gedächtnisses durch den Vergleich mit dem Schrank deutlich wird. Es sei darauf hingewiesen, dass dieser Vergleich in einem Lehrbuch zu einer spezifischen Methodik der Traumaverarbeitung erscheint, nämlich der EMDR (Eye Movement Desensitization and Reprocessing)-Intervention. In diesem Kontext spielen die Auffassung des Gedächtnisses und deren Arbeitsweise, bzw. die Art und Weise, wie Erinnerungen – auch im neurophysiologischen Sinne – aufbewahrt und verarbeitet werden, eine grundlegende Rolle. Eine derartige Weiterentwicklung der Metaphorik lässt sich demnach als funktional bzw. didaktisch motiviert interpretieren.

Die Analyse der Presse ergibt, dass beide metaphorischen Schemata bei der Darstellung des Gedächtnisses zum Gebrauch kommen:

7. Sechs Erkenntnisse über unser Langzeitgedächtnis. Das Gedächtnis ist **wie ein exklusiver Club**, in dem manche Erinnerungen ein ganzes Leben bleiben können. **Was es für den Einlass braucht?** Zum Beispiel: Drama. […] Forscherinnen und Forscher sind sich zunehmend einig, dass Erinnerungen physisch in unserem Gehirn existieren. Es gibt also tatsächlich einen **Ort**, an dem das Teletubbies-Lied rumliegt. Dieser Ort ist aber kein Punkt an einer bestimmten Stelle, sondern ein Muster, das sich über weite Teile des Gehirns erstreckt. […] Mit Wiederholung verstärken sich vermutlich die **Übertragungsbahnen** in unserem Gehirn (Chen & Yang, 2020). […] Erkenntnis 4: Im Schlaf wird unser Gehirn **gespült**. Vielleicht wussten Sie es noch nicht, aber Sie waschen ihr Gehirn regelmäßig. Und das ist auch gut so. Denn vermutlich rund 100 Milliarden Neuronen verschlingen Fette und Kohlenhydrate und produzieren eine Menge **Abfallprodukte** (das Gehirn verbraucht ganze 20 Prozent unserer Energie, obwohl es nur zwei Prozent unseres Körpergewichts ausmacht). Deswegen haben wir eine Art **Grundreinigungsprogramm**: das glymphatische System. […] Schlaf ist außerdem essenziell für die Konsolidierung einer Erinnerung. Eine weitgehend anerkannte Theorie besagt, dass das Gehirn dabei Erinnerungen des Tages reaktiviert und Informationen von einem kurzfristigen auf einen langfristigen **Speicher** überträgt. […] Nun sei aber denkbar, dass das Gehirn eigentlich ständig versucht zu vergessen und Erinnerungen vielmehr dagegen ankämpfen. Dem Vergessen wird eine wichtige Bedeutung zugemessen. Es **schafft Platz für Neues, entsorgt Unnöti-**

ges und ermöglicht uns, Relevantes aus einem Erlebnis herauszukristallisieren. Die Autorin des Artikels, Lauren Gravitz, beschreibt als Beispiel die Situation, wenn man von einem Hund gebissen wird. Würde man sich dabei an alle Eindrücke erinnern, also auch an die niedlichen Schlappohren des Tiers, würde man den wichtigen Informationen Gewicht nehmen, wie zum Beispiel dem aggressiven Knurren des Hundes. Zu viele Informationen vernebeln den Blick.[29]

8. Die Erinnerung ist ein Seepferdchen […] Ich muss selbst nicht lange in meinem Gedächtnis **graben**, um mehrere Szenen an die Oberfläche zu holen, an die ich nicht gerne zurückdenke.[30]

9. Erinnern ist vielmehr das **Plündern** des Gedächtnisses als Tätigkeit des Geistes mithilfe des Gehirns. Man könnte sagen: Das ganze Leben besteht aus Erinnern. Ohne Erinnerung ist eine persönliche Identität nicht möglich. Oder wie der Gedächtnisforscher und Psychologe Daniel Schacter von der Harvard University schlicht resümiert: „Wir sind Erinnerung."[31]

10. Das Gedächtnis **behält Informationen**, die für das eigene Überleben am relevantesten sind. […] Unser Gehirn **speichert nicht alles ab**, was es wahrnimmt. Es wählt aus. Wir behalten nur einen Bruchteil dessen, was wir erleben, im Gedächtnis. [32]

11. Wie **behalte ich mehr Dinge im Kopf**?[33]

12. Viele Menschen, die etwas Schreckliches erlebt haben, versuchen es zu vergessen. Oft **graben sie es damit noch tiefer ins Gedächtnis**. Psychologen nennen das den Rebound-Effekt.[34]

Neben den konventionellen bzw. lexikalisierten Formen der Behältermetaphorik, die durch das Verb *behalten* (aber auch *graben*) ausgedrückt werden, lassen sich auch eher kreative Verwendungsarten einer solchen Metapher erkennen. Diese Tendenz zeigt sich besonders deutlich im siebten Beispiel, in dem das Gedächtnis bewusst mit einem Club verglichen wird, der einerseits die Versammlung von Menschen und andererseits den physischen Ort selbst, der für eine solche Versammlung geeignet ist, bezeichnet. Die räumliche Interpretation des Wortes wird durch den darauffolgenden Kontext gestaltet, wobei der Hinweis auf die Abfallprodukte und die Reinigungstätigkeit, die jeweils mit der Schaffung eines neuen Platzes im Raum verbunden ist, von entscheidender Bedeutung ist.

3.2. *Von Gedächtnis zu Identität und Heimat in der Pressesprache*

Das Gedächtnis als Erinnerungsvermögen bildet die Grundlage der Identität im individuellen sowie im kollektiven Sinne. Es ist festzustellen, dass

[29] Maxim Landau, *Erinnerungen: Sechs Erkenntnisse über unser Langzeitgedächtnis* | ZEIT ONLINE.
[30] Johannes Ehrmann, *Kindheitserinnerungen: Die Erinnerung ist ein Seepferdchen* | ZEITmagazin.
[31] Christian Schüle, *Psychologie: Im Bann der Erinnerung* | DIE ZEIT.
[32] Kerstin Kullmann, *Hirnforschung: »Nostalgie ist ein mächtiges Werkzeug, um Menschen zu manipulieren«* – DER SPIEGEL.
[33] Lenne Kaffka, *Gedächtnis. Wie behalte ich mehr Dinge im Kopf?* – DER SPIEGEL.
[34] Tobias Hürter, *Lebensgeschichte: Kraftquelle Erinnerung* | DIE ZEIT.

jeder Versuch, das Konzept *Identität* zu definieren, stets auf Hindernisse stößt, die sich aus der Vielseitigkeit des Konzepts sowie aus dessen breiter Verwendung und dem damit einhergehenden erweiterten Bedeutungsraum ergeben. Identität ist ein Beispiel für sogenannte »konnotative Stereotypen«[35], bzw. Begriffe, »die zwar wissenschaftlich klingen, in ihrer Bedeutung aber etwas verschwommen erscheinen«[36]. Diese Bezeichnungen werden in den verschiedensten Kontexten von den verschiedensten Autoren verwendet und entwickeln so eine Vielzahl konnotativer Bedeutungen bzw. eine schwer zu beschreibende Ausweitung der jeweiligen Bedeutungsaspekte, die oft stark konnotativ geprägt sind. Hervorzuheben ist jedoch die Feststellung, dass bei jedem Definitionsversuch der entscheidende Einfluss von Gedächtnis und Erinnerung auf die Identitätsauffassung als gemeinsamer Nenner hervorgehoben wird. Allerdings wird eine solche Verbindung in der Alltagskommunikation nicht (unbedingt) weiter erforscht und/oder spezifiziert. Der Begriff der *Identität* wird in der Presse häufig in Verbindung mit den Konzepten der *Erinnerung* und des *Gedächtnisses* erwähnt:

13. Das autobiografische **Gedächtnis** ist das **Rückgrat** unserer **Identität**[37]

14. Im Gegensatz zu früheren Philosophen wie René Descartes betonte Bergson, dass das Gedächtnis etwas Lebendiges ist. **Es ruft nicht einfach gespeicherte Informationen ab**. Es macht die Vergangenheit wieder erlebbar. Auch darin bestätigt ihn die heutige Wissenschaft: Die Zeiten, in denen Neurowissenschaftler das **Gedächtnis wie einen Computerchip** verstanden haben, aus dem einmal eingeschriebene Daten immer wieder haargenau gleich ausgelesen werden, sind vorbei. Nein, das Gedächtnis funktioniert anders. Erinnerungen entstehen immer wieder neu. Auch wenn es uns manchmal eher kümmerlich vorkommt: Das Gedächtnis ist riesig**. Fast alles Erlebte hinterlässt Spuren darin**. Nur kommt es nicht immer so leicht wieder hervor. Schon Bergson erkannte, dass uns normalerweise nur **Erinnerungen zugänglich** sind, die für die Gegenwart von Bedeutung sind – immer nur ein winziger Teil des **Gedächtnisschatzes**. „Aus dem riesigen **Ozean unserer Erinnerungen strömen** spontan nur diejenigen ins Bewusstsein, die wir brauchen", schreibt Pépin.[38]

15. Was wissen Sie über Ihr Gedächtnis? Wahrscheinlich, dass Sie sich nicht immer darauf verlassen können. Und vielleicht, dass **Ihr Gedächtnis wie ein Mosaik ist**.[39]

16. Beide Szenen sind **Schlüssel zu meiner subjektiven Biografie**, obwohl sie längst in **den Tiefen meines Gedächtnispalasts** verschwunden gewesen zu sein schienen. Jeder hat einige,

[35] Uwe Pörksen, *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*, Klett – Cotta, Stuttgart 1992, S. 11.
[36] Edyta Grotek / Kataryna Norwoska, *Sprache und Identität. Zur Einleitung*, in: *Sprache und Identität – Philologische Einblicke*, Frank & Timme, Berlin 2016, S. 9–16, hier S. 9.
[37] Sandra Schulz, *Autobiografisches Gedächtnis: Ich erinnere mich an die Welt, wie's mir gefällt* – DER SPIEGEL.
[38] Tobias Hürter, *Lebensgeschichte: Kraftquelle Erinnerung* | DIE ZEIT.
[39] Julia Shaw, *Falsche Erinnerungen: Wie unser Gedächtnis uns trügt* – DER SPIEGEL.

vielleicht viele solcher Schlüssel, die in die vielen Schlösser dieses Palasts passen und die **Türen zur eigenen Identität öffnen.**[40]

Neben der Auffassung von Identität als Lebewesen, das vom Rückgrat-Gedächtnis unterstützt wird, lassen sich auch in den oben aufgelisteten Beispielen (s. 14 und 16) die Raummetaphern erkennen. In diesem Zusammenhang erweitert sich das Spektrum der potenziellen metaphorischen Assoziationen zum Gedächtniskonzept. In Beispiel 14 erfolgt außerdem eine bewusste Infragestellung der auch im neurologischen Diskurs weit verbreiteten Computermetaphorik (bzw. der Auffassung vom Gehirn als Computer): Durch den Rückgriff auf die modernsten psychologischen Erkenntnisse wird die Unangemessenheit einer solchen Vorstellung hervorgehoben. Psychologische Prozesse lassen sich nämlich nur schwer mathematisch bestimmen und kontrollieren, sondern es handelt sich um spezifische Erlebnisse, die tatsächliche Spuren – in Form von neuronalen Netzwerken – hinterlassen. Es wird also kein fester Weg gezeichnet, sondern es entsteht ein fließender, z. T. auch strömender Prozess, der hier metaphorisch als ein Ozean dargestellt wird. Es lässt sich daher beobachten, dass die metaphorischen Assoziationen zur Beschreibung von Gedächtnis komplexer werden und mit neuen Feldern angereichert werden, wenn sie der Definition oder dem Ausdruck der Identität dienen. Um der komplexen, facettenreichen und dennoch vereinheitlichten Natur des Gedächtnisses gerecht zu werden, wird im 15. Beispiel auch das Bild eines Mosaiks vorgeschlagen. In Beispiel 16 wird die Raummetaphorik auf kreative Weise weiterentwickelt, um das Gedächtnis als Palais darzustellen und ein Gefühl von Schutz und Heimat zu erwecken. In diesem Textausschnitt werden schließlich die Begriffe *Gedächtnis* und *Identität* weder metaphorisch noch konkret getrennt, sondern *de facto* gleichgestellt.

Das Konzept *Heimat* ist noch komplexer und bedürfte eine viel breitere gezielte Auseinandersetzung, die die spezifischen historisch-kulturellen Implikationen eines solchen Begriffes sowie die Feststellung, dass das notwendigerweise facettenreiche Konzept selbst als Quell- bzw. Herkunftsdomäne zur Darstellung zahlreicher nicht nur psychologischer, sondern vor allem soziokultureller Konzepte dient,[41] umfasst. In diesem Beitrag werden nur einige metaphorisch

[40] Christian Schüle, *Psychologie: Im Bann der Erinnerung* | DIE ZEIT.

[41] Vgl. Hamid Tafazoli, *Narrative kultureller Transformationen: Zu interkulturellen Schreibweisen in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, transcript, Bielefeld 2019, S. 364-440; Maja Soboleva, *Ist ‚Heimat' ein Mythos?: Der Heimatbegriff zwischen Bezeichnung und Bedeutung*, in: »Deutsche Zeitschrift für Philosophie«, 68, 4, 2020, S. 514-553.

strukturierte Definitions- und Erklärungsversuche genannt, die in der Presse gefunden wurden und als Beispiel einer allgemeinsprachlichen Vorstellung des Heimat-Konzeptes genommen werden können. Im Gegensatz zur Identität in der Presse, die eine verhältnismäßig breite Palette an bildhaften Assoziationen zum Konzept Gedächtnis mit sich verknüpft, wird bei der Konstruktion des Begriffes *Heimat* in den gesammelten Daten wieder häufiger auf die Behälter- und Raummetaphorik oder auf reine Reifizierungen zurückgegriffen:

17. Was ist Heimat? Eine leichte Frage, mag man zunächst denken. Doch so ist es nicht. **Die Frage** greift ins Innerste, sie **schickt den Menschen auf die Suche, nach Orten, nach Menschen, nach Dingen**, die ihm etwas bedeuten oder bedeutet haben.[42]

18. Heimat wird als metaphorischer Ort bzw. als Erinnerungsort konzeptualisiert. Eine solche Abstraktion erfährt jedoch in sprachlicher Hinsicht oft eine deutliche Reifizierung, die auch die Auffassung selbst der Zeit als physischer Raum inkludiert. So lesen wir im Titel eines Spiegel-Artikels: „Heimat – ein **Ort im Gestern,** in einem Reich, in dem wir noch nicht via Internet mit der ganzen Welt vernetzt waren."[43]

19. Heimat **tut oft weh**. **Sie schmerzt**, wenn sie unerreichbar ist, verloren, zerstört. Und sie schmerzt, wenn sie allgegenwärtig ist, überpräsent, dominant. Denn Heimat ist ambivalent: Sie kann Sicherheit **vermitteln** und Geborgenheit, sie kann aber auch ein **Gefängnis** sein. [44]

20. Heimat **schmeckte** nach Blutwurst und Boden, sie **muffelte** nach Kohl, schon das Wort schepperte in den Ohren wie Blasmusik. **Heimat, das war Socken in Sandalen** und draußen nur Kännchen, das war ein biederer, provinzieller, deutschtümelnder Ort, eng umgrenzt von Jägerzäunen, die im Rückblick nur zu einem gut waren: zum Drüberhüpfen. Urlaub machen hieß flüchten: nach Italien, Spanien, Griechenland, in die Türkei.[45]

21. **Heimat, das ist, was man sich nicht aussuchen konnte**. Die schöne und die bedrückende Gemütlichkeit, die einfache oder auch unglücklich komplizierte **Vergangenheit, die sich in der Erinnerung amalgamiert**, **zu etwas,** von dem man erzählen**,** aber mit dem man nicht argumentieren kann. [46]

22. Jean Amery, der österreichische Schriftsteller und Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus, ging in seinem Essay aus dem Jahr 1966 zur Frage Wie viel Heimat *braucht der Mensch* noch etwas weiter: „Ich habe 28 Jahre Exil hinter mir, und meine geistigen Landsleute sind Proust, Sartre, Beckett. Nur bin ich immer noch überzeugt, dass man Landsleute in Dorf- und Stadtstraßen haben muss, und dass ein kultureller Internationalismus nur im Erdreich nationaler Sicherheit recht gedeiht. **Man muss Heimat haben, um sie nicht nötig zu haben**.[47]

[42] Redaktion, *Was ist Heimat?* – DER SPIEGEL
[43] Tobias Becker, *Nostalgie in Deutschland. Heimat – ein Ort im Gestern* – DER SPIEGEL.
[44] Ebd.
[45] Ebd.
[46] Elke Schmitter, Nils Minkmar: *Heimat* – DER SPIEGEL
[47] Susanne Scharnowski, *Heimat: Die Verlustangst ist real* | DIE ZEIT, 17.02.2018

> 23. Neuerdings versucht auch die Linke, den Begriff der Heimat für sich zu **reklamieren**. […] Die Diskussion darüber, ob man den Heimatbegriff den Rechten **überlassen** sollte, wie sie zum Beispiel in der SPD geführt wird, ist in gewisser Weise die Schrumpfvariante davon, selbst wenn sie von manchen insgeheim so gesehen wird, dass **mit dem Vehikel des Heimatbegriffs als eine Art trojanischem Pferd die Vorstellung eines aktiven Staates** im Sinne von Keynes **in die Diskussion geschmuggelt werden könnte**, also eine tatsächlich notwendige Re- oder Neudefinition der Macht und der Bedeutung des Staates gegenüber dem Auflösungstendenzen der Gesellschaft.[48]

Die metaphorische Suche im Gedächtnisbehälter (Beispiel 17) führt zur Auffindung von Objekten und Menschen. Von einem Ort in der reifizierten Vergangenheit (Beispiel 18) wird Heimat abwechselnd als schmerzverursachender Agent (Beispiel 19), als negativ konnotierter geschlossener Raum – nämlich als Gefängnis – und schließlich als zu schmeckende Speise oder als zu riechendes Material aufgefasst. In solchen Kontexten wird in Anlehnung an die oben beschriebene Behältermetaphorik die Erinnerung daher immer als reifizierter Gegenstand aufgefasst, sei es im Sinne eines Objektes, das Sinneserfahrungen hervorruft, oder in der Gestalt eines tatsächlichen Raumes. Dazu wird Heimat in Anlehnung an den Titel eines Essays in Beispiel 22 sogar zu einem messbaren Objekt. Der vergegenständlichte Begriff erfährt in Beispiel 23 – nicht zufällig in Zusammenhang mit dem Begriff *Nation* – eine deutliche politische Konnotation, die durch den Hinweis auf das trojanische Pferd als Vehikel nicht nur die Raummetaphorik, sondern auch eine spezifische kulturelle und emotional konnotierte Narration evoziert, die von List und Täuschung geprägt ist. Im Zusammenhang mit dem dynamischen und kulturell geprägten Konzept der Erinnerung erhält Heimat im Beispiel 21 schließlich die Form einer Flüssigkeit, die seine konstitutive Dynamik widerspiegelt.

Es handelt sich hierbei um eine begrenzte Auswahl von Texten, die die metaphorische Verwendung des Begriffs in einer bestimmten kommunikativen Ebene, nämlich in der Presse[49], mit einem spezifischen sprachlichen Profil, das sich zwangsläufig auch in den Formen und Funktionen der Metaphern widerspiegelt, veranschaulichen. Trotz der Verschiedenheit in den spezifischen Bilderauswahl, ergibt sich Heimat aus einer mentalen Auseinandersetzung mit dem Erlebten – abgesehen davon, wie ein solches Erlebten dann ausgedrückt wird. Fest steht nämlich, dass sich Heimat als individuelle geistige

[48] Georg Diez, *Heimat und Nation: Großes Sicherheitstheater* – DER SPIEGEL, 27.05.2018.

[49] Für die Eigenschaften der Pressesprache vgl. Heinz-Helmut Lüger, Pressesprache, Max Niemeyer Verlag Tübingen 1995.

Erarbeitung von Erinnerungen erfassen lässt. Dieses bewusst sehr allgemein formulierte Verständnis von Heimat findet sich in zahlreichen, auch sehr heterogenen kommunikativen Bereichen wieder. In diesem Zusammenhang wollen wir den vorliegenden Aufsatz mit einem Verweis abschließen, der aus einem völlig anderen und von der Pressesprache abweichenden Kommunikationskontext stammt.

Die oben erwähnte Erarbeitung spiegelt sich u. a. auch auf ästhetisch wirksame Weise in den Worten Rilkes während seines Aufenthalts in Florenz wider, die eine spezifische Verwendungsform der schon angesprochenen Raummetaphorik zeigt:

> Es ist doch so: **jeder ist tief innen wie eine Kirche**, und die Wände sind mit festlichen Fresken geschmückt. In erster Kindheit, da die Pracht noch frei liegt, ist es zu dunkel darin, um die Bilder zu sehen, und dann, wenn es lichter und lichter wird in der Halle, kommen die Knabentorheiten und die falschen Sehnsüchte und die durstende Scham, und diese übertünchen Wand um Wand. Und mancher geht weit ins Leben hinein und hindurch, ohne die alte Herrlichkeit unter der nüchternen Armut zu ahnen. Selig aber, wer sie fühlt, findet und heimlich enthüllt. Er beschenkt sich. Und er wird **heimkehren in sich selbst**.[50]

Die Raummetaphorik wird hier weiterentwickelt: Sie erweitert ihr schöpferisches Potenzial, indem sie den dadurch evozierten Sinneshorizont breitet. Jeder Schritt der graduell konstruierten Gleichsetzung menschlichen Lebens mit einer prachtvoll und kunstvoll geschmückten Kirche ermöglicht mehrere Sinneszusammenhänge mit den jeweiligen Etappen und Geschehen menschlicher Existenz, und zwar sowohl aus individuell (auto)biografischer als auch aus universeller Perspektive. Aus ihrer kreativen Verwendung entsteht jedoch aus rein sprachlicher Sicht eine kohärente bildhafte Sinnesstruktur: Heimat lässt sich nicht als ein Ort im – weiter zu spezifizieren – Draußen, sondern im – selbst herauszufindenden – Drinnen durch den Hinweis auf ein gedanklich konstruiertes Gebäude, erfassen. Der Raum entfaltet sich dementsprechend als Instanz des sich entwickelnden Menschen selbst in seiner gedanklichen Verfasstheit und in seinem geistlichen und emotionalen Vermögen.

4. *Schlusswort*

Gegen die Flüchtigkeit der *hic et nunc* Erlebnisse schafft die Sprache – als kognitives und kommunikatives Phänomen – verschiedene konzeptuelle Mit-

[50] Rainer Maria Rilke *Das Florenzer Tagebuch*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1942, S. 95

tel der Bewahrung. Ausgangspunkt jeglichen komplexen Metaphorisierens bzw. der Schaffung komplexerer, metaphorisch bestimmter Assoziationen ist jedoch die Vergegenständlichung abstrakter Inhalte. Wie könnten wir sonst über die weite, verflochtene und mehr oder weniger (weit) entfernte und als gedankliches Konstrukt von der erlebten Erfahrung selbst abstrahierte Vergangenheit reden oder überhaupt denken, wenn nicht durch einen Prozess der Reifizierung? Menschen, die eine besonders starke Verbindung zu ihrer Vergangenheit haben und sich häufig in ihren Erinnerungen verlieren, wird oft vorgeworfen, an der Vergangenheit festzuhalten bzw. daran zu hängen. Wir können aber an solchen Ereignissen *hängen*, weil sie uns durch die Sprache als etwas Festes dargeboten werden. Erst dann lassen sich die Erinnerungen als versprachlichtes Material verarbeiten und weiterentwickeln. Aus Sicht unserer kulturellen bzw. linguistischen Gewohnheiten bilden wir erst dann *etwas*, d.h. neue gedankliche Konstrukte, mit ihnen. Aus unserer Sicht lässt sich die Bedeutung des *Hängens* für das kulturelle Gedächtnis und die damit verbundene Identitätskonstitution besonders gut in den abschließenden Versen von Rilkes *Tanagra* verdeutlichen:

[…]
aber wir sollen nur
tiefer und wunderbarer
hängen an dem, was war
und lächeln: ein wenig klarer
vielleicht als vor einem Jahr[51]

Die Betrachtung der griechischen Statue überschreitet nicht nur die Vergänglichkeit der Zeit, sondern zeigt auch, wie künstlerisches Schaffen in den Blick und in den Worten lyrischer Schöpfung wiederaufleben kann. Der Verweis auf eine gemeinsame Vergangenheit, der sich in der Anspielung auf die klassische Welt sowie in der Verwendung des Pronomens ‚wir' äußert, ertönt im Kopf der Leserschaft wie ein Manifest der gemeinsamen kulturellen Zugehörigkeit. Ein solcher Prozess entsteht durch das reine gedankliche Konstrukt der Erinnerung, sowie durch seine künstliche Entfaltung. Das Wort *Gedächtnis* ist schließlich selbst auch in seinen etymologischen Wurzeln vom Akt des *Denkens* geprägt[52]. Wenn wir an dem, was war, hängen, dann entfaltet sich ein – sprachlicher und konzeptueller – Zusammenhang mit der Gegenwart,

[51] Rainer Maria Rilke, *Tanagra*, in: Ders., *Neue Gedichte. Gesammelte Werke*, Bd. 3, Insel Verlag, Leipzig 1927, S. 59.

[52] *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*: »[…] ursprünglich ‚das Denken an etw.', dann ‚das Denken an

ein mentales Gebilde aus der Flüchtigkeit der immateriellen Existenz. In dieser Hinsicht schafft das lyrische Ich eine Kontinuität: Es macht die Erinnerung aus dem Gedächtnis, durch den Akt des (wiederholten) Gedachtes, noch lebendig. Die Reifizierung abstrakter Konzepte, die komplexeren metaphorischen Assoziationen wie der räumlichen Metapher selbst zugrunde liegen, erhält somit im poetischen Schaffen ein neues heuristisches Potenzial. Dieses Potenzial offenbart die Komplexität des betreffenden Schemas und erweitert gleichzeitig dessen semantischen Horizont. In diesem Sinne bleiben die Besonderheiten der poetischen Metapher aus kognitiver Perspektive in ihrem Zusammenhang mit denen aller anderen (alltäglichen und wissenschaftlichen) Kommunikationsbereiche ein noch weiter zu erforschendes Forschungsgebiet.

Die in diesem Beitrag vorgestellten Daten können zusammenfassend mögliche Anhaltspunkte für eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Metaphern aus verwandten, aber wissenschaftlich getrennten Wissensdomänen darstellen. Möglich wäre diesbezüglich ein systematischer Vergleich zwischen den allgemeinsprachlichen, wissenschaftlichen und literarischen Metaphern des Gedächtnisses und der Identität u. a. auch in verschiedenen historischen Momenten. Die Behältermetaphorik vermittelt z. B. aus rein linguistisch-kognitiver Sicht die Idee, das Gedächtnis sei statischer Natur und es bestünde nur darin, das Erlebte aus dem Magazin bzw. Behälter wieder aufzufinden und ggf. herauszunehmen. Aus wissenschaftlicher bzw. rein psychologischer Sicht ist eine solche Perspektive bestimmt funktionell motiviert und erleichtert tatsächlich das Verstehen der Arbeitsweise des Gedächtnisses sowie die klinische psychotherapeutische Arbeit. Relativ ausgeblendet bleibt jedoch dabei die Möglichkeit zur – bewussten oder oft unbewussten – Veränderung des schon Erlebten und der damit verbundenen emotionalen Konnotationen, wenn es die Form einer Erinnerung erworben hat. Die Tafelmetaphorik weist dagegen, wie Assmann bemerkt[53], eine Komplexität auf, die die Dynamik der erlebten Erinnerungen widerspiegelt. Aus unserer Sicht könnte eine solche Metaphorik als eine besondere Form der Kommunikationsmetaphorik interpretiert werden. In dieser Hinsicht vermittelt sie die Idee der Möglichkeit einer kontinuierlichen inhaltlichen

früher Geschehenes und Erfahrenes, Erinnerung', ist eine Bildung zum Part. Prät. ahd. *githāht*, mhd. *Gedāht*«. Gedächtnis – Schreibung, Definition, Bedeutung, Etymologie, Synonyme, Beispiele | DWDS.

[53] Aleida Assmann, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, S. 13–35. Siehe auch Abschnitt 2.2.

Weiterarbeitung bzw. einer an die äußerlichen Gegebenheiten anzupassenden Dynamik. Angesichts der zentralen Bedeutung des Gedächtnisses für die Organisation menschlicher und kultureller Erfahrungen kommt ihm in seinen verschiedenen Facetten eine entscheidende Rolle bei der Strukturierung von Konzepten zu, die für das menschliche Leben sowohl als Individuen als auch als Teil sozialer, kultureller und politischer Gruppen von Bedeutung sind. In diesem Kontext sei auf die vielfältigen Formen der Interaktion mit den anderen bzw. mit dem Konzept selbst des *Anderen* und des *Andersseins* verwiesen, die sich aus den verschiedenen metaphorischen Ausprägungen der Konzepte von Heimat und Identität ergeben können. Diese sind wiederum mehr oder weniger direkt mit dem Gedächtnis verbunden. In diesem Zusammenhang und nicht zuletzt im Hinblick auf die Analyse der Diskurse über Migration und Integration wird es von zentraler Bedeutung sein, sich nicht nur mit der Frage zu befassen, welche Narrative den Konzepten von *Identität* und den Beziehungen zum *Anderen* und zum *Fremden* zugrunde liegen, sondern auch damit, wie diese Narrative in den allgemeineren Rahmen unserer Vorstellung von Erinnerung und Gedächtnis passen. Mit anderen Worten geht es darum, zu definieren, ob die Erzählungen, die unser *kulturelles Gedächtnis* prägen, als mehr oder weniger statische Realitäten innerhalb eines *Gedächtnisbehälters* oder als dynamische verbale Kommunikationsprodukte aufzufassen seien, die sich unweigerlich der Neuschreibung und dem Umdenken unterwerfen, indem sie sich in die *Gedächtnistafel* bzw. das *Gedächtnisbuch* einschreiben. In diesem Sinne würde schließlich auch die etymologische Bedeutung des Begriffs *Gedächtnis* wiederhergestellt, der in seiner verbalen Wurzel eher den Akt des – notwendigerweise dynamischen und verwandelbaren – (Nach-) Denkens als das reine Enthalten, Speichern und Bewahren bezeichnet.

PARTE II
Letteratura e Filologia

TEIL II
Literaturwissenschaft und Philologie

Goethes Götz als Reichsbürger. Ein Essay*

Matthias N. Lorenz
Leibniz Universität Hannover

Goethes Götz as a Reichsbürger. *An Essay*
Abstract: This article takes a new, thoroughly provocative look at Johann Wolfgang Goethe's early drama 'Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand'. Based on the current controversies surrounding the Reichsbürger scene, which rejects the German state, the essay deliberately asks in a quite unhistorically way whether Goethe's Götz could be read today as a proto-Reichsbürger. In fact, there are some astonishing parallels between the protagonists of Goethe's drama and the (initially failed) Reichsbürger putschists of the present day, from the character and social structure to the way they speak and their ideological world view. The one-sided partisanship in favour of the powerful denier Götz also turns Goethe's play into an ideological work. While W. Daniel Wilson recently showed in his groundbreaking study that Goethe was an enemy of the Jews, especially as a private citizen and public official, this essay now uses a canonical example to analyse the literary work itself in terms of its ideological influences.

Goethes Götz von Berlichingen muss sich vor dem Kaiserlichen Rat und den Ratsherren der Stadt Heilbronn verantworten. Man will ihm eine Brücke für eine Begnadigung bauen, falls er der Fortsetzung seiner Fehde abschwört und eingesteht, sich gegen die Obrigkeit aufgelehnt zu haben. Die Antwort, die Goethes Götz dem Rat auf dieses Ansinnen gibt, ist nicht minder wichtig für das Drama als sein berühmt-berüchtigter L.m.i.A.-Ausspruch, vor allem aber ist sie aufschlussreich für das, was der frischgebackene Jurist Johann Wolfgang Goethe hier verhandelt: »Das ist nicht wahr. Ich bin kein Rebell, habe gegen Ihro Kaiserliche Majestät nichts verbrochen, ‚und das Reich geht mich nichts an'« (Hervorhebung MNL)[1]. Götz differenziert zwischen zwei Instanzen: dem Kaiser und dem Reichstag. Ersteren erkennt er bedingungslos als Autorität an, ihm ist er als ‚reichsunmittelbarer', das heißt unabhängiger kleiner Ritter ver-

* Dieser Beitrag erschien zuerst in einem linguistischen Tagungsband zur »Kommunikation von und mit Reichsbürgern«, herausgegeben von Georg Schuppener im Praesens Verlag, Wien 2024.

[1] Johann Wolfgang Goethe, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. Hrsg. von Martin C. Wald*, Reclam, Stuttgart 2014 (= Reclam XL. Text und Kontext 19153), S. 87. Im Folgenden wird aus der literarischen Quelle ohne vorangestellte Autor- und Jahresangabe zitiert.

pflichtet. In der vorangegangenen mittelalterlichen Rechtsordnung garantierte ihm sein Stand weitestgehende Souveränität in seinem Nahbereich. Seine Freiheitsrechte umfassten auch das Fehderecht zur individuellen – oder mithilfe von Verbündeten auch kollektiven – Durchsetzung eigener, ja sogar fremder Rechtsansprüche. Diese ergaben sich aus angestammten, das heißt empfundenen und sozial hergestellten Rechten. Der vormalige Bundesverfassungsrichter und Bundespräsident Roman Herzog hat darauf hingewiesen, dass das Selbsthilfe- und Selbstverteidigungsrecht der Fehde von kleinen Aristokraten wie dem Raubritter Götz von Berlichingen vielfach ausgenutzt und missbraucht wurde, »um unter Berufung darauf rauben, plündern und kidnappen zu können«[2].

Goethes Drama handelt vom Untergang jenes freien Ritter-Geschlechts im Zuge frühneuzeitlicher Staatenbildung, von der Ablösung einer Rechtsordnung durch eine andere. Götz ist nicht gewillt, die Neuordnung des Gemeinwesens durch die Einführung eines allgemeinen Rechts nach römischem Vorbild zu akzeptieren. Den Reichstag erkennt er schlicht nicht an, denn damit müsste er ererbte Privilegien aufgeben. Eben dies meint die Aufforderung des Rates an den Ritter, dem Kaiser ‚Urfehde zu schwören': Eine Versicherung, sich fortan »friedlich und gesetzeskonform zu verhalten, vor allem aber nicht mehr im Sinne des Fehderechtes zur Selbsthilfe zu greifen. Modern ausgedrückt: Man akzeptierte das Gewaltmonopol des Staates«[3] und unterstellte sich einem allgemein gültigen Recht. Dieses fand seinen Ausdruck etwa im Erlass eines ‚Ewigen Landfriedens' 1495 durch die im Reichstag von Worms vertretenen Kurfürsten, Reichsfürsten und Freien Städte, mit dem adelige Fehden unterbunden werden sollten. Götz war als Jugendlicher Zeuge des Wormser Erlasses, den er verlogen findet (vgl. 24), da die Reichsseite ja selbst Gewalt anwende. Er ist nicht bereit, sich selbst als Teil des Reiches zu sehen und dieses als übergeordnetes Gemeinwesen anzuerkennen. Das geltende Recht empfindet er als ungültig, die Handlungen der Vertreter des Staates als illegitim.

Ist Goethes Götz damit ein Reichsbürger avant la lettre? Das klingt zunächst einmal paradox – nicht nur, weil es unhistorisch gedacht ist, sondern auch deshalb, weil Götz ja gerade gegen ‚das Reich' opponiert, anstatt sich positiv darauf zu beziehen. Reich bezeichnet hier jedoch jeweils etwas Unterschiedliches.

[2] Roman Herzog, *Goethes Götz von Berlichingen zwischen Ritterrecht und Staatsräson*, in: *Johann Wolfgang Goethe. Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*, hrsg. von Martin C. Wald, Reclam, Stuttgart 2014, S. 163–168 (= Reclam XL. Text und Kontext 19153), hier S. 165.

[3] Martin C. Wald, *Anmerkungen*, in: *Johann Wolfgang Goethe: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*, hrsg. von Martin C. Wald, Reclam, Stuttgart 2014 (= Reclam XL. Text und Kontext 19153), S. 129.

Während heutige Reichsbürger sich nur an den Gesetzen einer früheren Staatsform (dem Deutschen Reich von 1871 oder 1919) oder einem früheren Staatsgebilde (zum Beispiel Deutschland in den Grenzen des sog. Dritten Reichs von 1937) orientieren wollen, die das Bestimmungswort ‚Reich' im Kompositum ‚Reichsbürger' ausdrückt, das sie in Opposition zum heutigen demokratischen Staatswesen bringen, so befindet sich Götz im Konflikt mit dem Reich Maximilians I. (ab 1486 römisch-deutscher König, ab 1508 bis zu seinem Tod 1519 römisch-deutscher Kaiser). Im Kontext seiner Zeit ist ‚das Reich' der (letztlich gescheiterte) Versuch zur Etablierung eines übergeordneten Staates, der das Gewaltmonopol beansprucht, u. a. durch die Etablierung eines Reichgerichts (das erstmals Untertanenprozesse erlaubte), die Einführung von Reichskreisen als übergeordnete territoriale Verwaltungseinheiten, der Erhebung einer reichsweiten Steuer und Bemühungen um eine Reichsverfassung. Suchen die Reichsbürger von heute Zuflucht bei historischen Reichskonzepten um 1900, so sucht Götz viel fundamentaler Zuflucht vor dem Konzept eines einheitlich regierten und verwalteten Reiches überhaupt. Die Götz-Gestalt des Sturm und Drang und die Reichsbürger des 21. Jahrhunderts treffen sich jedoch in der Ablehnung des jeweils aktuell gültigen Staatswesens, seiner Gesetze und Organe, denen sie unterworfen sind, aber nicht sein wollen.

Ist die Figur Götz also ungewollt ein Vorgänger jener Gruppe, die sich nicht als Staatsbürger der BRD sieht, sondern die Verhältnisse der Wilhelminischen oder der Nazi-Zeit zurückwünscht? Demografisch betrachtet entspricht Goethes Götz als betont männlicher Protagonist, der sich in der zweiten Lebenshälfte weniger aus politischen Motiven als aufgrund einer als Lebenskrise erlebten Irritation seiner egozentrischen Weltwahrnehmung und nicht zuletzt auch mit ganz privaten wirtschaftlichen Absichten radikalisiert hat, querulantisch auftritt und seine Aggressionen gegen die staatlichen Organe in ein Opfernarrativ kleidet, durchaus dem Prototyp des heutigen Reichsbürgers. Im Folgenden soll das Gedankenspiel einmal ernst genommen werden, Goethes Götz als Reichsbürger zu lesen. Eine solche Interpretation bietet sich nicht nur aufgrund der zahlreichen Parallelen im Merkmalskatalog der Figur mit der Reichsbürgerbewegung an, sondern auch aufgrund des Rückgriffs der letzteren auf berühmte Goethe- oder auch Schiller-Worte, die im Sinne der Bewegung gedeutet und eingesetzt werden, wie Marketa Brožová gezeigt hat[4]. Der

[4] Vgl. hierzu den Beitrag von Marketa Brožová und Georg Schuppener in Georg Schuppener, *Kommunikation von und mit Reichsbürgern*, Praesens, Wien 2024, S. 151-158.

emphatische Ruf nach Freiheit in der Literatur vergangener Epochen ebenso wie die durch die heutige Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes gesicherte Freiheit literarischer Rede an sich sind offenbar attraktiv für Reichsbürger, lassen sich doch im konsequenzreduzierten Raum literarischer Simulation Grenzen des Sagbaren relativ gefahrlos verschieben und zugleich – natürlich regelmäßig unter Ausblendung spezifischer historischer Kontexte – vermeintliche Gewährsleute für eine radikale nationalrevolutionäre und regierungsfeindliche Agenda finden und instrumentalisieren. In diesen Kontexten ist nicht zuletzt danach zu fragen, wie Goethes Text die Figuren positioniert und welche Werte er durch sie vertreten lässt. Wer – mit welchem durch den Text selbst etablierten Leumund – trägt welche Argumente vor? Wessen Position im Streit um zwei verschiedene Rechtsordnungen wird durch den Handlungsverlauf gerechtfertigt, wessen Anliegen durch charakterliche Defizite denunziert? Gibt das 1773 erstmals gedruckte Schaupiel *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*[5] tatsächlich ein legitimes Vorbild für die Verschwörungsideologie einer gerechtfertigten Opposition gegen Regierungshandeln im Sinne der Reichsbürger ab? Und was würde es eigentlich für den ‚Normalbereich' der bürgerlichen Gesellschaft bedeuten, wenn in unzähligen Inszenierungen dieses erzkanonischen Dramas auf deutschen Bühnen immer und immer wieder einem Ideal des selbstgerechten Querulantentums gehuldigt worden wäre? Wenn zutrifft, dass sich der kanonische Wert eines literarischen Werkes danach bemisst, dass es immer wieder neu gelesen werden kann und immer neuen Generationen in ihren jeweiligen, ganz spezifischen Lebenslagen etwas zu sagen hat[6], dann muss sich Goethes Stück auch der aktuellen Herausforderung der Demokratie durch eine außerparlamentarische rechte Widerstandsbewegung stellen und darauf hin befragen lassen. Im Zuge der COVID-19-Pandemie hat etwa das Theater Osnabrück Ende 2020 eine (aufgrund der Kontaktbeschränkungen filmische) Produktion des *Götz von Berlichingen* vorgelegt, die dies versucht – inklusive riesiger Deutschlandfahne und Inserts in knalliger Frakturschrift, ausgehend

[5] Diesen Ausführungen liegt der anonym erschienene Erstdruck von 1773 in der sprachlich »behutsam modernisiert[en]« Fassung des Reclam-Verlages von 2014, herausgegeben von Martin C. Wald, zugrunde. Sowohl der sog. *Urgötz* von 1771 als auch eine Fassung von letzter Hand von 1804 weichen in Teilen deutlich von dieser Fassung ab. (Vgl. Goethe, *Götz von Berlichingen*). Es wird hier ganz bewusst keine historisch-kritische Textausgabe, sondern – genau aus diesem Grund – die wohl populärste Lesefassung des *Götz* verwendet.

[6] Vgl. zum Zustandekommen eines Kanons Jan Philipp Reemtsma, *Warum studiert, warum lehrt man Literaturwissenschaften?* in: *Das unaufhebbare Nichtbescheidwissen der Mehrheit. Sechs Reden über Literatur und Kunst*, hrsg. von ders., Beck, München 2005, S. 77–101.

von der Feststellung der Dramaturgin Marie Senf: »Würde er heutzutage leben, wäre Götz Reichsbürger«[7].

1. *Rechtskonzepte im Widerstreit*

Götz' Jugendfreund und mittlerweile Widersacher Weislingen erklärt im Zwiegespräch die Agenda des Kaisers in seinen Bemühungen um das Reich: Mit der Erklärung des Allgemeinen Landfriedens soll der entstehende Staat nach innen befriedet und geeint werden, um das Reich nach außen verteidigen zu können.

> Wenn nun auf der andern Seite unsers teuren Kaisers Länder der Gewalt des Erbfeindes ausgesetzt sind, er von den Ständen Hülfe begehrt, und sie sich kaum ihres Lebens erwehren; ist's nicht ein guter Geist der ihnen einrät auf Mittel zu denken Teutschland zu beruhigen, die Staatsverhältnisse näher zu bestimmen, um einem jeden, Großen und Kleinen die Vorteile des Friedens genießen zu machen? (23)

Auch der Bischof von Bamberg, in dessen Dienste Weislingen sich gestellt hat, begründet die Notwendigkeit zur Beendigung des Faustrechts mit den dadurch verursachten Unruhen im Inneren des Reiches, die seiner Verteidigung gegen die Türken im Wege stehen:

> Der Kaiser hat nichts Angelegners, als vorerst das Reich zu beruhigen, die Fehden abzuschaffen, und das Ansehn der Gerichte zu befestigen. Dann, sagt man, wird er persönlich gegen die Feinde des Reichs und der Christenheit ziehen. Jetzt machen ihm seine Privathändel noch zu tun, und das Reich ist, trotz ein vierzig Landfriedens, noch immer eine Mördergrube (29).

Es gälte, so Weislingen, Länder und Untertanen vor den »ungerechten Rittern« (23) zu schützen. Ähnlich argumentiert auch Adelheid von Walldorf, die Götz unumwunden als einen »Feind der Bürgerlichen Ruh und Glückseligkeit« (47) bezeichnet. Der auf dem Wormser Reichstag 1495 verkündete Landfrieden soll die Ritter zum Frieden verpflichten. An die Stelle des alten germanischen Faust- oder Fehderechtes, das der mittelalterliche Adel zur gewaltsamen Regelung seiner Interessen in Anspruch nahm, sollen allgemein gültige Gesetze treten. Die Ritter werden aufgefordert, dem Kaiser Urfehde zu schwören, das heißt: ihrem Fehderecht abzuschwören und künftig das

[7] Zit. nach Harff-Peter Schönherr, *Transfer ins Traumartige. Das Theater Osnabrück zeigt „Götz von Berlichingen" digital – als Film, der nicht nur Bühnengeschehen dokumentiert. Ein Besuch bei den Dreharbeiten*, in: *taz* (Ausgabe Nord) 11.12.2020.

Gewaltmonopol, die Gesetzgebung und die Gerichtsbarkeit des Reichs anzuerkennen. Das Zeitalter des Absolutismus beginnt, der Volker Neuhaus zufolge »einheitliche Untertanen kreiert und Ordnung um den Preis der Freiheit schafft«[8].

Ein Mittel dieser Politik ist die Einführung des Römischen Rechts, das abstrakt und allgemeingültig ist und »regionalen Gegebenheiten keine Rechnung trägt«[9]. Goethe lässt eigens eine gelehrte Figur auftreten, den Doktor beider Rechte (das heißt des weltlichen wie des kirchlichen Rechtes) Olearius, um das neue Rechtskonzept vorzustellen. Olearius nennt das Corpus Juris des Justinianus das »Buch aller Bücher« und stellt es damit implizit sogar über die Bibel:

> Eine Sammlung aller Gesetze, bei jedem Fall der Urteilsspruch bereit, oder was ja noch abgängig oder dunkel wäre, ersetzen die Glossen, womit die gelehrtesten Männer das fürtrefflichste Werk geschmückt haben. […] Und was das Schönste ist, so könnte, wie Ihr sagt, ein Reich in sicherster Ruhe und Frieden leben, wo es völlig eingeführt, und recht gehandhabt würde (26f.).

Das römische Recht wird im *Götz* allerdings als eine ausländische Sache (die künftigen Richter des Reichs werden in Bologna ausgebildet) eingeführt und sein glühender Fürsprecher Olearius ist im doppelten Sinne eine aufgeblasener Akademiker: Er ist sehr füllig und hat seinen doch eher profanen Namen Öhlmann latinisiert – beides nimmt der Hofnarr Liebetraut bissig aufs Korn und erntet Gelächter auf Kosten des Juristen (vgl. 28f.). Die damit verbundenen Gags unterminieren etwas den Wert von dessen hochfahrenden Explikationen. Denn inhaltlich lässt sich auch schon zu Goethes Zeiten kaum etwas gegen die Vorzüge des Römischen Rechtes sagen, die Olearius rühmt. So weist er darauf hin, wie anfällig das traditionelle Germanische Recht für Fehlurteile und richterliche Willkür ist (vgl. 27).

Götz dagegen ist grundsätzlich gegen das Neue, das in Form von Gesetzen auf ihn zukommt. Er klagt: »Nun ergehen Verordnungen über Verordnungen«, die er lediglich als Werkzeuge der Fürsten sieht, um »die Kleinen unterm Fuß zu haben« (24). Nach dem Gewohnheitsrecht seines Standes ist Götz reichsunmittelbar – das heißt unabhängig von der zwischen Untertanen und Kaiser eingezogenen Instanz des Reiches uns seiner Institutionen Reichstag

[8] Volker Neuhaus, *Götz von Berlichingen*, in: *Goethe-Handbuch. Bd. 2: Dramen*, hrsg. von Theo Buck, J. B. Metzler, Stuttgart u. Weimar 1997, S. 78–99, hier S. 94.
[9] Ebd.

und Reichsgericht – dem Kaiser unterstellt. Entsprechend stellt er sich auf den zitierten Standpunkt »das Reich geht mich nichts an« (87). Er beharrt auf dem ererbten Privileg des Faustrechts und sieht sich »in einer ehrlichen Fehd begriffen« (88), wende also lediglich die ihm zustehenden Rechtsmittel an. Für diese Rhetorik muss er allerdings den Ewigen Landfrieden, der ihm wie allen anderen Adligen auch das Fehderecht abspricht, ignorieren – und damit auch das Faktum, dass es ja durchaus im Interesse seines Kaisers lag, den Ewigen Landfrieden beim Reichstag in Worms 1495 durchzusetzen. Der Kaiser selbst wünscht sich, Götz und sein Mitstreiter Selbitz möchten »Urfehde schwören, auf ihren Schlössern ruhig zu bleiben« (59). Da der Landfrieden jedoch vom Reichstag verkündet wird, der im Grunde alle Machtausübung des Kaisers reguliert, behauptet Götz einfach, derlei Gesetze gälten für ihn nicht.

Die Ratsversammlung in Heilbronn, die Götz im Auftrag des Reichs zur Rede stellt, will von einer »ehrlichen Fehd« des Raubritters entsprechend nichts wissen und klassifiziert ihn rundheraus als »Räuber«, dem man »keine Treue schuldig« (88) sei. Zuvor war Götz trotz der Zusicherung freien Geleits verhaftet worden. Auch wenn die Leserlenkung im Drama den Rat als unverschämt und feige dastehen lässt: Nüchtern betrachtet trifft diese Einschätzung zu. Die Polizei muss sich Kriminellen gegenüber nicht, an aus verhandlungstaktischen Gründen gegebene, Zusagen gebunden fühlen. Und dass Götz ein Räuber ist, daran lässt auch Goethes Text keinen Zweifel. Er macht »Beute« (12) und vermietet gewissermaßen sein Fehderecht: Bedrängte können sich an ihn wenden (vgl. 13) und er übernimmt das Inkasso für sie, wobei die dazu angewandten Mittel bis zum Kidnapping und zur Erpressung von Lösegeld reichen (vgl. 16).

Vor allem aber ist er ein unverbesserlicher Wiederholungstäter, wie auch die Vorgeschichte des im Drama verhandelten Konflikts mit dem Bamberger Fürstbischof zeigt: Götz liegt seit längerem im Clinch mit diesem, weil er zwei Handelsschiffe des Bischofs ausgeraubt hatte (vgl. 18f.), ein klarer Gesetzesverstoß gegen den Landfrieden. Das Stück setzt ein mit Götz' Klage darüber, dass die Bamberger seinen ‚Buben' festgesetzt hätten. Diesen hatte Götz »auf Kundschaft ausgeschickt« (25), er sollte also Beute für neue Überfälle ausbaldowern. Götz kündigt auf dessen Gefangennahme hin den Nürnbergern Fehde an, da diese seinen Kundschafter an die Bamberger verraten hätten (vgl. 41). Nürnberg und Bamberg stehen stellvertretend für das Reich: eine Freie Reichsstadt und ein Fürstentum. Die Logik des Konfliktes veranschaulicht das Fehdewesen als Teufelskreis: Der Raubritter Götz schickt Kundschafter aus, und als diese gefasst werden, kündigt er Fehde an und sieht seine Raub-

züge als gerechtfertigte Vergeltung an. In dieser Logik gibt es keinen Anfang und kein Ende der Gewalt, es herrscht nur das Recht des jeweils Stärkeren: Mal gelingt Götz die Gefangennahme Weislingens, dann wieder wird er selbst festgesetzt, usw. Kaiser und Reich bleibt nur, eine Reichsexekution, also die Exekutive, zu entsenden, um Götz festzunehmen.

Dass Götz Urfehde ‚schwören' soll, zeigt die Verschränkung konkurrierender Rechtsauffassungen im Epochenumbruch der Frühen Neuzeit: Noch ein Mal beruft der Kaiser sich in dieser Angelegenheit auf das individuelle Treuebündnis zwischen Souverän und Vasall, um sich durch den Schwur die künftige Gesetzestreue bestätigen zu lassen. Ein archaisches Loyalitätsverhältnis ebnet so den Weg in die neue rechtlich geregelte Zeit. Und so beschwört auch der Heilbronner Rat, der Götz gut zureden will, dass der Kaiser hier »‚väterliche' Gnade« zulasten der »Majestätischen ‚Gerechtigkeit'« (86, Hervorhebungen MNL) ergehen lasse: Götz zuliebe handelt der Kaiser ganz buchstäblich nach der Maxime ‚Gnade vor Recht', also aus alter persönlicher Verbindlichkeit (und Entscheidungsherrlichkeit) anstatt mithilfe der neuen allgemeingültigen Gesetze. Weislingen, der die Zeichen der Zeit erkannt hat, fühlt sich an den Götz gegebenen Eid, ihn fortan nicht zu bekämpfen, schon nicht mehr gebunden, da er unter dem Zwang einer Entführung zustande kam (vgl. 51); Adelheid durchschaut die Problematik der widerstreitenden Rechtskonzepte dagegen in aller Klarheit: »Entbinden nicht unsere Gesetze von solchen Schwüren«? (47)

Schwüre beruhen auf Treueverhältnissen, andernfalls sind sie wertlos. In Goethes Drama werden drei Werte entwickelt und immer wieder aufgerufen: ‚Treue', ‚Freiheit' und ‚Rechtschaffenheit'. Im Vordergrund steht der allem übergeordnete Wert der Freiheit. Sowohl in seinem ersten als auch in seinem allerletzten Auftritt (vgl. 7/119) beschwört Götz sie, er stirbt sogar mit dem Freiheitsruf auf den Lippen. Treue ist der Prüfstein aller Identifikationsfiguren im Stück: Elisabeth, Maria, Lerse, Georg, Sickingen sind fraglos treu, sogar die ‚Zigeuner'[10], die dem flüchtenden, verwundeten Götz »im wilden Wald« (107) ihre Hilfe anbieten, sind es (»Die wilden Kerls, starr und treu«! – 109). Götz selbst nimmt für sich in Anspruch, niemals wortbrüchig geworden zu sein (vgl. 96), und es ist das eigentliche Drama dieses Kaisertreuen, dass er

[10] Der zurecht als diskriminierend verpönte Begriff bezeichnet hier ein literarisches Konstrukt, eine diskursive Projektion, keine realweltlichen Angehörigen der Romvölker (vgl. hierzu Klaus Michael Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Suhrkamp, Berlin 2011, S. 15).

im Moment des Bauernaufstandes seinen Eid gegenüber dem Kaiser bricht[11] und so gegen sein eigenes Wertesystem verstößt.

Die beiden Werte Treue und Freiheit werden von Goethe jedoch zueinander in Beziehung gesetzt, indem die Titelfigur sie hierarchisiert. Deutlich vor seinem Eidbruch nämlich tut Götz kund, dass ihm die eigene Freiheit noch wichtiger als die Treue zum Kaiser ist, der erst an zweiter Stelle kommt: »Es lebe der Kaiser! […] Das soll unser vorletztes Wort sein, wenn wir sterben. […] Was soll unser letztes Wort sein? […] Es lebe die Freiheit«! (80) Freiheit meint hier die individuelle Freiheit von Gängelung und Herrschaft. Um ein solches Privileg für sich glaubhaft in Anspruch nehmen zu können, bedarf es eines weiteren Wertes, den das Stück dem Protagonisten geradezu penetrant immer wieder von den anderen Figuren zuschreiben lässt: Rechtschaffenheit attestieren ihm Metzler (vgl. 5), Elisabeth (vgl. 74), Sickingen (vgl. 90) und Link (vgl. 100). Sickingen führt aus, dass der Rechtschaffene seinen Vorteil nutzen und dabei auch Gewalt anwenden dürfe (vgl. 90f.). Götz' Rechtschaffenheit dient den Bauern sogar zur Rechtfertigung ihres blutigen Aufstandes (vgl. 100). Die einsame Mahnung seiner Schwester Maria, »[d]ie rechtschaffensten Ritter« begingen »mehr Ungerechtigkeit als Gerechtigkeit auf ihren Zügen« (16), wird dagegen von Götz' Gattin Elisabeth als blanker Unsinn abgetan. Die von Götz beanspruchte Rechtschaffenheit ist im Stück der rhetorische Kniff, mit dem sich im Grunde jede Rechtsverletzung entschuldigen lässt. Es ist nicht mehr als eine assoziative Verknüpfung, aber vielleicht doch keine willkürliche, dass Ingo Schulze das neurechte Klientel in einem 2020 erschienenen Roman ausgerechnet als *Die rechtschaffenen Mörder* betitelt hat. Womit wir bei den Parallelen zwischen Stück und Gegenwart wären.

2. *Das Drama eines Reichsbürgers*

Was Götz durchaus mit dem prototypischen Reichsbürger teilt ist zuallererst, dass er nicht etwa eine politische Agenda im Sinne einer Zukunftsvision verfolgt, sondern sich schlicht in der Gegenwart nicht mehr zurechtfindet und darauf mit destruktivem Trotz reagiert. Ganz grundsätzlich ist er gegen alles Neue. Er klagt nicht nur über all die neuen Verordnungen (vgl. 24), sondern die neuen Zeiten werden als verkehrte Welt erlebt: »wir sind aus unserm

[11] Den Eidbruch hat Goethe erfunden (vgl. Neuhaus, *Götz von Berlichingen*, S. 90).

Kreise geruckt« (97). Im Todeskampf verabschiedet er sich aus einer nunmehr »verderbten Welt« (119). Auch Volker Neuhaus konstatiert im Goethe-Handbuch zu diesem Charakterzug:

> Wer dem überlebten Kaisertum kindlich, „starr und treu" angehangen hat, findet sich allein durch die Weiterentwicklung der Gesellschaft plötzlich außerhalb derselben wieder. […] Weislingen vertritt gegenüber Götzens Festhalten am Alten die Position, der die geschichtliche Entwicklung inzwischen recht gegeben hat. Er hält Götz das äußere und innere Chaos des sterbenden Reichs entgegen, dessen Bändigung ihm nur durch die sich zu Staaten formierenden Territorien möglich erscheint.[12]

Wie opponiert Goethes Götz gegen diese bessere Einsicht in die Verhältnisse der Gegenwart? Er bedient sich einer Rhetorik, die heutige Rechtspopulisten anwenden, wenn sie sich darauf berufen, im Gegensatz zu ‚den Eliten' eins mit ‚dem Volk' zu sein. Das Stück bedient die populistische Dichotomie eines Gegensatzes von einfachen, rechtschaffenen Bauern, die die Welt (hier: das fortentwickelte Justizsystem, vgl. 54f.) nicht mehr verstehen, und den unterschwellig effeminierten, unverschämt glotzenden »seidne[n] Buben« (50) auf der Seite des Reichs. Dieses Bild wird durch die Charakterisierung Weislingens bestätigt, den »Weiber- Fürstengunst und Schmeichelei« (43) nach Bamberg ziehen. Götz zufolge wollen die revoltierenden Bauern gar keine neue Ordnung, sondern trachteten nur danach, ihre alten »Rechte und Freiheiten wieder zu erlangen« (101). Er unterstellt damit einer revolutionären Bewegung von Unterdrückten dieselben Beweggründe, die er als privilegierter Adliger für seine eigene Fehde in Anspruch nimmt. Wie gefährlich diese Rhetorik einer gemeinsamen angeblichen Notwehr ‚des Volkes' gegen ‚die da oben' ist, führt das Stück im 5. Akt vor, wenn sich die aufständischen Bauern daran ergötzen, die Eliten endlich einmal ihre Wut spüren zu lassen, indem sie wüst brandschatzen und morden (vgl. 99). Schon im 1. Akt raunt ausgerechnet Götz von einer heraufdämmernden Kampfzeit: Eine »teure Zeit« (9) werde kommen und Menschenleben kosten. Allerdings ist ja gerade seine Fehde ursächlich mitverantwortlich dafür, dass es so kommt: Während die Fürsten den Landfrieden durchsetzen wollten, hat Götz einen mehrfach scheiternden ‚Polizeieinsatz' von am Ende kriegerischem Ausmaß provoziert. Insofern ist es einigermaßen bigott, wenn er nach seinem totalen Scheitern orakelt: »Es kommen die Zeiten des Betrugs […]. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List« (119).

[12] Neuhaus, *Götz von Berlichingen*, S. 91, 93.

Denn Götz projiziert hier schamlos. Schließlich regiert die List viel eher auf seiner Seite in Form der geheimen Anschlagspläne seines Mitstreiters und Schwagers Sickingen: Der plant nämlich eine Verschwörung, um Trier und die Pfalz handstreichartig einzunehmen – eine geheime »Unternehmung« (91), um selbst Kurfürst zu werden, für die die Zeichen nunmehr günstig stünden. Sickingen hegt auch drastische Visionen zur Vernichtung der »Feinde« (92) im eigenen Land – wohlgemerkt: Genau wie heute herrscht überhaupt kein Krieg! Die Bauernaufstände sind noch gar nicht ausgebrochen, trotzdem wird lustvoll in Termini des Krieges von der Vernichtung politischer Gegner geträumt. Heinrich XIII. Prinz Reuß, seine »Patriotische Union« und ihre Vorbereitung eines »Tag X« zum Losschlagen grüßen aus der Zukunft.

Durch seine Anschlags- und Umsturzpläne erscheint Sickingen als ein Reichsbürger vom hochfahrenden Kaliber des Prinzen Reuß, während Götz eher dem Typ des reichsbürgerlichen Querulanten zuzuordnen ist, der einen Jägerzaun um seinen Besitz zieht und eigentlich nur von aller Unbill der Moderne unbehelligt bleiben will. Für beide Ritter gilt, was Weislingen in Bezug auf Sickingen fürchtet. Dessen Popularität nimmt zu, gerade ‚weil' er zornig Opposition macht: »Sickingen drohte mit Feuer und Schwert, der hochmütige jähzornige Mann. Ich hass ihn. Sein Ansehn nimmt zu wie ein Strom, der nur einmal ein paar Bäche gefressen hat, die übrigen geben sich von selbst« (92). Es ist der Aufstieg von Scharfmachern in instabilen Zeiten, um den schon Goethe weiß.

Für den querulantischen Götz ist dagegen eher der Kommunikationsabbruch kennzeichnend, der sich im Lager rechter Verschwörungstheoretiker und Phantasten nur zu häufig beobachten lässt: Auf geradezu kindische, jedenfalls anti-intellektuelle Art und Weise wird der Austausch rationaler Argumente verweigert. An die Stelle des Diskurses mit dem Ziel, sich auszutauschen und eine Verständigung zu erzielen, tritt das Erheischen bloßer Zustimmung und das Beharren auf einmal gefassten Meinungen. Anders gesagt: Man nistet sich in seiner Filterblase ein und dichtet sie gegen störende Einrede von außen ab – was heute von Algorithmen kuratiert wird, diktiert im Drama die patriarchische Hierarchie im Hause Berlichingen. Gegen Weislingens gute Argumente fällt Götz nur ein: »Kein Wort mehr davon, ich bin ein Feind von Explikationen« (25), und auch die berühmteste Sentenz des Stücks bezeichnet ja nichts anderes als den Abbruch der Verhandlungen: »er kann mich im Arsch lecken. (Schmeißt das Fenster zu.)« (77).

Und so entsprechen Götz und die Seinen in vielem dem Merkmalskatalog Rechtsextremer: vom Opfernarrativ ‚alter weißer Männer', die sich eigentlich

nur in ihren Ansichten überlebt haben und nicht mehr kompatibel mit der sich fortentwickelnden Gesellschaft sind, das auch Götz bedient (»Sie haben mich nach und nach verstümmelt, meine Hand, meine Freiheit, Güter und guten Namen«. 116), bis hin zum nicht minder larmoyanten Vorwurf der Gesinnungsjustiz, der auch an das Gespenst der ‚Lügenpresse' erinnert, wenn nach dem eigenen totalen Scheitern beklagt wird: »Seine Feinde werden lügenhafte Klagartikel schmieden« (104). Weder fehlen im Drama die eifrigen Jungmänner, die der Riege ewiggestriger Senioren nacheifern und sich durch die (Gewalt-)Tat beweisen wollen (wie Georg, vgl. 8f., 44), weder ein Femegericht von Kapuzenmännern, die heutige Lesende an den Ku-Klux-Klan erinnern (vgl. 115f.), noch ein ausgesprochen misogynes Frauenbild, das Frauen nur als duldende Gattinnen (Maria und Elisabeth) akzeptiert, nicht aber als denkende und handelnde Subjekte (Adelheid wird als Giftmörderin verteufelt und muss am Ende gehenkt werden). Auch wird einander bedeutungsschwanger esoterischer Unfug zugeraunt (gekreuzte »feurige Schwerter« erscheinen am Himmel und ein Komet kündigt von einem »blutigen Meere«, vgl. 97, 100). Selbst mitverantwortete Gewalt wird dagegen verharmlost: Die Greuel des Bauernkrieges werden von den Protagonisten als Überschwang »in der ersten Hitz« (101) einer Bewegung bagatellisiert; eine Rhetorik, in deren Tradition der AfD-Vorsitzende Alexander Gauland seine Partei offenbar wiederfand, als er sie – ganz im sprachlichen Duktus der schon zu Goethes Zeiten historischen Ritterepoche – angesichts der Enthüllungen über die rechtsradikale Vergangenheit des Brandenburger AfD-Landesvorsitzenden Andreas Kalbitz als »gäriger Haufen«[13] in Schutz zu nehmen versuchte.

Unübersehbar ist schließlich auch der Rassismus[14] in der Welt des *Götz von Berlichingen*: So droht mit dem andauernd beschworenen »Türkenzug« (29,

[13] Die Äußerung »Diese Partei ist ein besonders gäriger Haufen« fiel in einem Interview zur Landtagswahl in Brandenburg und Sachsen am 01.09.2019 im ZDF, in dem der damalige Partei- und Fraktionsvorsitzende Gauland mit den rechtsradikalen Umtrieben von AfD-Kandidaten konfrontiert wurde: https://www.zdf.de/nachrichten/zdfspezial/videos/gauland-zu-landtagswahl-100.html.

[14] Selbstredend sind das Konzept der Rassenideologie und dessen Kritik als Rassismus vor allem ein Produkt des 19. und 20. Jahrhunderts, allerdings gründen die Wurzeln dieser Diskurse – wenig überraschend – durchaus tiefer, d.h. früher. Texte wie nicht allein der *Götz von Berlichingen* veranschaulichen, dass Chauvinismus und Diskriminierung von zu Fremden Erklärten auch längst davor geläufig waren und das auch so alte Texte heute mit rassismuskritischen Instrumentarien neu befragt werden können. Vgl. hierzu exemplarisch Andrea Essers Jenaer DFG-Projekt »Wie umgehen mit Rassismus, Sexismus und Antisemitismus in Werken der Klassischen Deutschen Philosophie? (Selbst-)kritische Philosophiegeschichte als Projekt einer ‚Public Philosophy'« (https://wieumgehenmitrsa.uni-jena.de/), aber auch aus genuin literaturwissenschaftlicher Perspektive Klaus-Michael Bogdals Studie *Europa erfindet die Zigeuner.*

vgl. auch 23, 24, 54, 81) eine Invasion des Islam. Die kaiserlichen Truppen, die zur Festnahme Götzens entsandt wurden, werden von dessen Getreuen auch als »Reichsmusje« (78) verhöhnt, einer Verballhornung des französischen ‚Monsieur'. Vor allem aber wird der Repräsentant des neuen Römischen Rechts, der Assessor Sapupi, nicht nur als korrupt entlarvt – und damit das ganze Anliegen der neuen Rechtsordnung delegitimiert –, sondern er wird auch als »verfluchter schwarzer Italiäner« (55) beschimpft. Das jeder rechtsextremen Ideologie unterlegte manichäische Grundmuster von Zugehörigkeit und Exklusion verdient dabei eine genauere Betrachtung, da es das gesamte Wertegefüge des Dramas durchzieht.

3. *Gemeinschaft versus Gesellschaft*

Im Grunde befindet sich die Gesellschaft im frühen 16. Jh. auf dem Weg zu einem moderneren, gerechteren und inklusiveren Modell, das die starre mittelalterliche Ständegesellschaft ablöst. So geht die Etablierung des Römischen Rechts einher mit einer universitären Ausbildung der künftigen Richter am Reichsgericht. Die Universität von Bologna erweist sich dabei als ein Ort der Annäherung von Adel und Bürgertum, da hier anstelle angeborener Privilegien allein das Leistungsprinzip gilt. Der Gelehrte Olearius weiß zu berichten:

> Denn indem die Bürgerliche [sic] einen rühmlichen Fleiß anwenden, durch Talente den Mangel der Geburt zu ersetzen: so bestreben sich jene [Adligen, Anm. MNL], mit rühmlicher Wetteiferung, ihre angeborne Würde, durch die glänzendste [sic] Verdienste zu erhöhen (25).

Mit dem Reichstag von Augsburg (vgl. 53) steht 1518 das Zusammentreten eines Parlamentsvorläufers bevor, das einen Ausgleich der politischen Interessen zum Ziel hat. Mit den Freien Reichsstädten ist hier auch das aufstrebende Bürgertum vertreten. Insgesamt zeichnet sich ein Übergang von territorial abgeschlossenen Gemeinschaften hin zu größeren, verrechtlichten politischen Gebilden ab. Diese organisieren sich durch Medien verschiedenster Art, um aus ihrer Größe, die ein individuelles Vasallenverhältnis nicht mehr zulässt, keinen Nachteil zu erlangen: Aufgaben werden im Gegensatz zur Subsistenzwirtschaft verteilt und spezialisiert ausgeführt, Güter, Geld und Nachrichten werden ausgetauscht, Formen politischer Repräsentation geübt. Auch wenn das frühe 16. Jh. noch weit entfernt vom Gefüge einer heutigen Gesellschaftsform war, ist in Goethes Inszenierung des Konflikts zwischen archaischem Raubritter und der modernisierungswilligen Reichsseite der im rechtsextre-

men Spektrum eingeführte Gegensatz von ‚Gemeinschaft' und ‚Gesellschaft' unübersehbar. Er durchzieht das gesamte Drama.

Das fängt beim Geld an: So hat der Modernisierer Weislingen »den Übergang von der Natural- zur Geldwirtschaft vollzogen, läßt seine Güter verwalten und lebt am Hofe«[15]. Die Raubritter Götz und Selbitz dagegen sitzen in vollstem Einverständnis am Tisch mit einigen Bauern, die den Übergang von der rechtschaffenen Subsistenz- zur entseelten Geldwirtschaft noch nicht vollzogen und letztere nur als schädlich erlebt haben: »Denn seht, eines Haus und Hof steht gut, aber wo soll bar Geld herkommen«? (55) Die Ritter selbst rauben, was sie benötigen. Sie propagieren dabei einen Antikapitalismus, der sich aus einer Verachtung für die Kaufleute speist, die man ruhig schröpfen dürfe. Kaufleute tauchen nur als Beute und Bittsteller auf, ihre Nöte nimmt das Stück nicht wirklich ernst, dabei sind sie die ersten und eigentlichen Opfer des Fehdewesens. Selbst der Kaiser nimmt sie nicht ernst und verhöhnt ihre Schwäche angesichts der Tatsache, dass Götz eine Hand und Selbitz ein Bein fehlt:

> KAISER. Heiliger Gott! Heiliger Gott! Was ist das? Der eine hat eine Hand, der andere nur ein Bein, wenn sie denn erst zwo Hände hätten, und zwo Beine, was wolltet ihr dann tun?
> KAUFMANN. Wir bitten Eure Majestät untertänigst, auf unsere bedrängte [sic] Umstände ein mitleidiges Auge zu werfen.
> KAISER. Wie geht's zu! Wenn ein Kaufmann einen Pfeffersack verliert, soll man das ganze Reich aufmahnen, […] (57f.).

Da die Kaufleute zur Sphäre des seelenlosen Geldes gehören, stehen sie außerhalb der Gemeinschaft und verdienen entsprechend auch nicht deren Empathie, sondern nur Verachtung und Aggression (so wie auch jene aus Götz' Sicht »eigennützigen Pachtern«, die Weislingens Güter bewirtschaften, vgl. 34). Körperbilder wie jene der beiden im Wortsinne bereits ‚zurechtgestutzten' Ritter sind prägend für das rechte Ideologem von Gemeinschaft vs. Gesellschaft. So nennt Götz das Konglomerat des Reiches einen »krüpplichen Körper[…]« (80). Das Bild eines Körpers für ein politisches Gebilde verrät ein vorgesellschaftliches und damit apolitisches Denken, der bedrohte Volkskörper ist ein eingeführtes nationalistisches Denkbild. Das von ihm erstrebte Sozialgefüge wird von Götz entsprechend in Termini von »Familie[…]«, »Freundschaft« und »Lieb« als eine harmonische Jagdgesellschaft imaginiert, in der die Besitzlosen und Unfreien mit Wohlwollen und Freude »an der Herr-

[15] Neuhaus, *Götz von Berlichingen*, S. 93.

lichkeit ihres Herrn« (81) teilnähmen. Während Gesellschaft die Sphäre der Aushandlung widerstreitender Interessen ist, wird hier Gemeinschaft als ein von sozialen Konflikten befreiter Raum gedacht. Ein solches Ideologem geht natürlich immer auf jemandes Kosten – was jedoch keinesfalls eingestanden werden darf, weil es dann argumentativ kaum noch zu halten wäre. Auch hier ergibt sich eine Parallele zur Gegenwart: Die Amputationen der Ritter sind Sinnbild eines Opfernarrativs bereits erlittener Einschnitte in bedrohte Freiheitsrechte, die in Wirklichkeit nur das Abschneiden ungerechtfertigter Privilegien meint – ganz so wie das heutige Lamento insbesondere bislang unhinterfragt handlungsmächtiger Akteure vor allem im medialen und universitären Betrieb über Zensur und ‚Cancel Culture'[16]. Ist es zur Handlungszeit des *Götz von Berlichingen* noch die Einführung eines neuen Rechtssystems, das die althergebrachten Privilegien mancher plötzlich unangenehm sichtbar und angreifbar werden lässt (und so die Privilegierten in eine Rechtfertigungssituation zwingt), so besteht das heutige Äquivalent hierzu in der radikalen Vielstimmigkeit des Diskurses auf Social Media, der keine Gatekeeperfunktionen mehr kennt.

Selbst Weislingen ist in schwachen, weil verliebten Stunden noch empfänglich für die Utopie eines geradezu biedermeierlich anmutenden, konfliktfreien und harmonischen Gemeinschaftsmodells, »nur in Dir und dem Kreis von Guten zu leben, von der Welt entfernt, getrennt« (32). Eine Gemeinschaft im Sinne eines solchen Kreises basiert, die geometrische Metaphorik zeigt es an, auf einem Einschluss: einem naturgemäß mit Ausschlüssen verbundenen sich-Einschließen. Bemitleidenswert etwa sind Außenstehende wie erwähnt nicht. Die im Stück vielbeschworene Treue gilt nur untereinander, es geht Götz um ‚unseresgleichen', die ‚wir' uns verbrüdert, verschworen, einander unterworfen haben: Lerse unter Götz, Götz unter den Kaiser, usw. Der Knecht Lerse dient als Beispiel für einen, der Gegnerschaft vergisst, wenn Gemeinschaft ruft: Er bietet sich Götz an, ohne Geld zu fordern (vgl. 64f.). Gemeinschaft funktioniert auch in Goethes Drama stets jenseits der sekundären Geldsphäre, sie beharrt auf unmittelbaren Körpereinsatz. Bei Götz wird sie durch Liebe (Maria und Sickingen), Treue (Georg und Lerse) und nicht zuletzt Wein (beim finalen ‚Abendmahl' auf der Götzenburg, vgl. 79–81) zusammengehalten. Der Bund der Liebe dient auch zur Überwindung eines Rechtsstreites zwischen Bauern: Da sie vor Gericht ihren Zwist um ein Grundstück nicht klären konnten und

[16] Vgl. Adrian Daub, *Cancel Culture Tranfer. Wie eine moralische Panik die Welt erfasst*, Suhrkamp, Berlin 2022.

zudem vom Assessor Sapupi betrogen wurden, lösen sie ihren Konflikt durch die strategische Verheiratung der einen Seite mit der anderen (vgl. 54–56). Mit der Imitation dieses dynastischen Modells der Konfliktvermeidung stehen sie im Gegensatz zu jenen Bauern, die aus sozialer Bedrängnis[17] heraus den Aufstand wagen (und realgeschichtlich bald darauf mit den Zwölf Artikeln von Memmingen von 1525 eine frühe Formulierung der Menschenrechte vorlegen werden). Ein geschlossener Kreis ist schließlich auch jene Versammlung von Kapuzenmännern, die »[i]n einem finstern engen Gewölb« (115) als Femegericht zusammentreten und ohne jede Öffentlichkeit, ohne Gesetzesgrundlage, ohne jede Beweisführung oder Anhörung der Beschuldigten auf ein bloßes Wort Adelheid von Walldorf doppelt zum Tod durch Strang und Schwert verurteilen. So triumphiert am Ende des Dramas das Faustrecht. Götz aber ist nicht mehr zu retten, er selbst ahnt am Ende des 4. Aktes, nunmehr aus dem Kreis geworfen zu sein: »wir sind aus unserm Kreise geruckt« (97).

Die Gemeinschaft ‚unseres Kreises' konstituiert Zugehörigkeit auch über die Sprache. Die Figurenrede des Götz, der anderen Freien und der Bauern klingt archaisch bis altertümlich oder wenigstens nach regionaler Mundart. Diese sprachliche Wärme und ‚Authentizität' fehlt der Hofgesellschaft mit ihrem vergleichsweise zeitgenössischen Deutsch:

> Im alle Stände umfassenden Zeit- und Welttheater des *Götz* kann jeder Stand seine Sprache sprechen, je nachdem wie altertümlich und dialektgefärbt seine Redeweise ist, vom ‚modernen' Deutsch der Bamberger Hofleute bis hin zum stilisiert archaischen Ton der Zigeuner. Beide Beispiele machen deutlich, daß es G. zwar um eine generelle Historisierung und schichtenspezifische Individualisierung der Sprache ging, nicht aber um einen historischen Verismus, […]. Die Hofleute reden nicht wie Angehörige des 16. Jhs., und die Zigeuner sprechen kein Rotwelsch. Im Rückgriff auf die nach den Maßstäben des herrschenden Geschmacks vorliterarische Sprache des 16. Jhs., die subliterarische der eigenen Zeit, sah G. vielmehr die Möglichkeit, die Eigenart von Götzens Zeit als Eigenart ihrer Sprache Gestalt werden zu lassen, das Kernige, Naive, Markige, Biedere, Ungebundene, Treuherzige, Tüchtige, Direkte und schließlich auch das Derbe und Drastische, dem Götz dann vor allem seinen großen Ruhm in weitesten Kreisen verdankt.[18]

Diese ‚kernige' vermeintliche Authentizität geht den Fürsprechern der neuen Zeit ab. Durch die entsprechende Rezeptionslenkung sind sie in den

[17] Im *Urgötz* würdigt der Text noch die sozialen Gründe für den Aufstand, in der Druckfassung von 1773 hat Goethe die entsprechenden Passagen gestrichen, so dass nun der Eindruck einer Mörderbande entsteht (vgl. W. Daniel Wilson, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*, in: *Handbuch Sturm und Drang*, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui, de Gruyter, Berlin 2017, S. 441–450, hier S. 444f.).

[18] Neuhaus, *Götz von Berlichingen*, S. 88.

Rededuellen des Stücks, das das unverstellt Kraftvolle feiert, stets unterlegen, egal wie gut ihre Argumente sein mögen. Durch die sprachliche Ebene ergibt sich auch eine durchaus überraschende Allianz von adligem Grundherrn und den ‚Zigeunern'. Wurden letztere im *Urgötz* von 1771 noch zu theatralen Sensationszwecken von Goethe zum schlechthin Anderen aufgebaut und mit diversen Ekelschwellen versehen, werden sie in der stark zusammengekürzten und völlig veränderten Fassung des hier zugrunde gelegten Erstdrucks zu Götz' letzten Getreuen. Vom Reich verraten, vom Kaiser verfolgt, von den aufständischen Bauern hintergangen und bloßgestellt, findet er im »Zigeunerlager« im »wilden Wald« (107) ein letztes Mal Gefolgsleute, die ohne zu zögern bereit sind, sich in seinen Dienst zu stellen und ihr Leben für ihn zu opfern. Nur 20 Zeilen liegen zwischen dem Ausruf des Hauptmanns: »Götz unser Leben und Blut lassen wir vor Euch« (108) und »Alles verloren. Unser Hauptmann erschossen. Götz gefangen« (109).

Iulia-Karin Patrut hat sich in einem instruktiven Aufsatz über Herders Einfluss auf Goethe auch mit der Sprache der ‚Zigeuner' vor allem im *Urgötz* befasst und stellt, die Schauspielfassung *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* von 1773 einschließend, fest:

> Die Sprache der ‚Zigeuner' in beiden Fassungen des Götz veranschaulicht den Zusammenhang zwischen gelungenem künstlerischen Ausdruck und Ursprungs- bzw. Naturnähe, und erinnert somit an Herders Ausführungen zur Sprache der Völker, die sich noch auf der Kindheitsstufe der Menschheit befänden und an seine Ausführungen zu den Volksliedern.[19]

Auch in der dritten Fassung von 1804 verliere sich

> die Nähe der Deutschen zu den ‚Zigeunern' ebenso wenig wie deren Nähe zum Naturhaft-Ursprünglichen. […] Hier wird das Schicksal Götz' mit jenem der ‚Zigeuner' noch enger zusammen geschmiedet: beide stehen auf der Seite der guten (deutschen) Tugenden, denen die neue Gesellschaftsordnung keinen Platz mehr bietet.[20]

Patrut liest Goethes ‚Zigeuner' entsprechend als vormoderne Ur-Germanen, denen das Stück ein »magisch aufgeladenes Verwachsen-Sein mit der Natur«[21] andichte. Die ‚Zigeuner' sind zudem »starr und treu« (109) wie Götz und die Seinen und damit automatisch in Opposition zu den untreuen Ver-

[19] Iulia-Karin Patrut, *Ur-Deutsche und Anti-Bürger. ‚Zigeuner' im Werk Johann Gottfried Herders und in Johann Wolfgang Goethes Götz von Berlichingen*, in: *Herausforderung Herder. Herder as Challenge*, hrsg. von Sabine Groß, Synchron, Heidelberg 2010, S. 135–158, hier S. 144.
[20] Ebd., S. 145.
[21] Ebd., 144.

rätern auf der Seite des Reichs. Die freien Ritter und die Zigeuner sind, jede auf ihre Weise, sozusagen autochthone deutsche Stämme. Ihre Agenda befindet sich im Einklang mit der Natur, während die Gegenseite diesen Bezug verloren zu haben scheint: Weislingens Pferd – ein Schimmel in der christlichen Farbe der Unschuld – will ihn partout nicht nach Bamberg zurücktragen und scheut vor dem Schlosstor. Es ist aufschlussreich für das Ideologem einer naturhaften Volkskonzeption, dass diese Szene »[d]as Volk« anzieht und eine Einheit zwischen Kreatur und Volk behauptet: »Sie freuten sich über des Pferds Unart« (42). Der Wille des Volkes scheint naturgegeben und vice versa. Weislingen dagegen, der sich vom Volk entfernt hat, fehlt dieser Instinkt: »Mein Pferd scheute wie ich zum Schlosstor herein wollte, mein guter Geist stellte sich ihm entgegen« (49). Kraft seines Willens lässt er sich von der Rückkehr an den Hof des Bischofs nicht abhalten und besiegelt damit sein eigenes, katastrophales Schicksal. Götz dagegen meint, »dass ich besser als einer ‚fühle' was Deutschland seinem Regenten schuldig ist« (87, Hervorhebung MNL). Die Gemeinschaft fühlt, während die Gesellschaft sich anmaßt, zu denken. Wo es zu Differenzen innerhalb der Gemeinschaft kommt, dann dort, wo eine Partei das rechte Fühlen schuldig geblieben ist: Götz' Vorwurf ist, dass Kaiser und Reich »unsere Not nicht in ihrem Kopfküssen gefühlt« (88) hätten, wenn er sie durch seinen Ungehorsam nicht dazu gezwungen hätte.

Gut einhundert Jahre nach der Niederschrift des *Götz von Berlichingen* wird die Summe des Gegensatzpaares von Gemeinschaft und Gesellschaft, das Goethe selbstredend nicht erfunden hat, in den modernen Antisemitismus münden: der Antikapitalismus, der Gedanke des zu verteidigenden, naturhaft imaginierten Volkskörpers, die rassistische Exklusion, die programmatische Verweigerung von Empathie für den Anderen, die Ablenkung von sozialen Konflikten, Emotion statt Ratio. Der Antisemitismusforscher Klaus Holz hat in seinem Standardwerk *Nationaler Antisemitismus* drei Gründe für das Sozialmodell Gemeinschaft im nationalistischen Diskurs ausgemacht:

> Erstens wird nicht bloß eine Form der Ökonomie vorgestellt, sondern diese mit der Gesamtheit einer Personengruppe ‚von alters her' identifiziert. Sie ist, wie oben »Volksthum« in kultureller Hinsicht, die sozial-ökonomische Ausprägung der ethnisch-ontologischen Wesensidentität des Deutschen. Diese Form der Ökonomie ist dem Deutschen durch die Geschichte hindurch eigen. Sie gehört zum Wesen, zur Identität und Geschichte des Kollektivs ‚der Deutschen'.
>
> Deshalb wird sie zweitens als selbstgenügsam vorgestellt. Sie ist vollständig aus sich selbst, dem Deutschen, heraus bestimmt und wäre, würde man sie lassen, eine autonome und freudige ‚deutsche' Ökonomie. ‚Gemeinschaft' wird typischerweise als Sozialform einer Personengruppe vorgestellt, die sich aus sich selbst heraus bestimmt. Dementsprechend umfasst sie

> nach innen alle Gemeinschaftsangehörigen so, daß alle Unterschiede zwischen diesen (z.B. Klassen) sekundär werden. […]
> Tatsächlich aber muß jede Gemeinschaftssemantik drittens einen Unterschied postulieren, um die Einheit der Gemeinschaft profilieren zu können. Dieser Unterschied aber wird notwendig als Abgrenzung nach außen, gegen das, was nicht dazugehören soll, entworfen.[22]

Also: Frauen als politische Subjekte (Adelheid), Fremde wie die ‚Monsieurs' (vgl. 78), ein »verfluchter schwarzer Italiäner« (55) und immer wieder die Türken, vor allem aber der Gemeinschaft entfremdete Verräter aus dem eigenen Lager wie Weislingen und nicht zuletzt Exponenten der Geldwirtschaft (Kaufleute). Holz: »Der Kaufmann gehört mit anderen Worten nicht in das Sozialmodell ‚Gemeinschaft'«[23]. Er weist auf den bemerkenswerten Umstand hin, dass Gemeinschaft eine durchaus »‚spezifisch moderne' Vorstellung«[24] (Hervorhebung MNL) ist, die in Abgrenzung zur Erfahrung von Gesellschaft als Sphäre konkurrierender Interessen und zirkulärer Austauschprozesse entworfen wurde. Damit zeigt sich, wie sehr das zu Beginn des 16. Jh. situierte Drama ein Kind seiner Entstehungszeit und Ausdruck eines aufstrebenden Nationalgefühls um 1800 ist. Weniger als ein Jahrhundert später wird dieses Gefühl ohne das Phantasma ‚des Juden' nicht mehr zu denken sein, der Fremdheit und Geldwirtschaft, Infiltration des Volkskörpers und alle Zumutungen der Moderne verkörpern muss[25]. Goethes Drama versammelt zwar diese Feindbilder, kommt in allen seinen Fassungen jedoch noch ohne Judenfeindschaft aus[26].

4. *Fazit: Ein ideologisches Werk und sein anti-ideologischer Wert*

Weist nun schon Goethe den Weg in den Antisemitismus? Sicher nicht. Aber die Blickachse auf die extrem rechte Seite führt eben auch nicht völlig an Goethes Drama vorbei, insofern dieses sich als unverhofft anschlussfähig für zentrale reichsbürgerliche Narrative der Gegenwart erweist. So stellt sich die

[22] Klaus Holz, *Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung*, Hamburger Edition, Hamburg 2001, S. 223.
[23] Ebd., S. 224.
[24] Ebd., S. 223.
[25] Vgl. Shulamit Volkov, *Antisemitismus als kultureller Code*, in: *Jüdisches Leben und Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert. Zehn Essays*, hrsg. von dies., Beck, München 1990, S. 13–36.
[26] Nicht mehr berücksichtigt werden konnte hier Wilsons Studie *Goethe und die Juden*, die eine konsequente Judenfeindlichkeit v.a. des Privatmanns und Politikers Goethe aufdeckt (W. Daniel Wilson, *Faszination und Feindschaft,* Beck, München 2024).

Frage, ob Goethes Drama die entsprechende Ideologie ‚aufweist' – also mit ihr konform geht – oder aber ‚aufzeigt' und im literarischen Modell anschaulich und kritisierbar macht. Möglicherweise liegt die Antwort jedoch jenseits einer solchen ‚entweder-oder'-Frage.

Demografisch entspricht der Held als mittelalter männlicher Querulant wie gesagt durchaus dem Prototyp des Reichsbürgers, der eher hilflos gegen eine von Anpassungsschwierigkeiten verursachte Lebenskrise aufbegehrt und in einer unreifen Trotzgeste eine frühere Rechtsordnung anstelle der geltenden für sich reklamiert. Das Opfernarrativ des bedrängten Streiters für die Freiheit ist ebenso vorhanden wie eine geradezu paradoxal dazu stehende nach außen gerichtete Aggressivität, die individualistische Motivation ebenso wie der Mangel an einer politischen Zukunftsvision. Im heutigen politischen Spektrum dem rechtsextremen Diskurs zugehörige Denkbilder wie ein naturhaftes und körperliches Konzept von ‚Volk', eine populistische Elitenfeindlichkeit, ein unterkomplexer Antikapitalismus, Rassismus, Misogynie und die Opposition von Gemeinschaft und Gesellschaft finden sich ebenfalls. All dieses rechte Gedankengut ‚weist' der Dramentext auf, indem er der sie vertretenden Fraktion um Götz Recht gibt: Der moralisch verwerfliche Treuebruch ist eindeutig auf der Reichsseite angesiedelt. Das obsolete Gesetz, das Götz für sich in Anspruch nimmt, wird zwar von seinen mächtigen Gegenspielern negiert, aber auf übergeordneter Ebene wird das Faustrecht vom Drama selbst ins Recht gesetzt, das Götz zum Helden macht. Zwar hängt er selbst keiner Verschwörungsideologie an, denn Götz scheint trotz allem einigermaßen vertrauensselig. Die Verschwörung ‚der Mächtigen' existiert jedoch auf der Handlungsebene tatsächlich, der Text macht sie ‚wahr', etwa wenn Weislingen vom Kaiser fordert, dass »diese[…] Sickingen, Selbitz – Berlichingen auf die Seite geschafft« (58) gehörten, denn »ihr Anhang […] wird nicht ehe zu bändigen sein, bis wir sie ganz vor den Augen der Welt zu nichte gemacht, und alle Aussichten auf die Zukunft ihnen abgeschnitten haben« (59). Insofern lässt der Text in seiner Denkstruktur eine Lektüre als ein selbst ‚reichsbürgerliches' Narrativ zu. Dessen Skepsis gegenüber geltender Gesetzeslage gibt er reichlich Nahrung, wenn gerade der Repräsentant des Römischen Rechts Sapupi sich als korrupt erweist und die poetische Gerechtigkeit am Ende nurmehr durch ein »heimliche[s] Gericht« (115) hergestellt werden kann, dessen Verfassung in jeder Hinsicht einem geordneten juristischen Verfahren Hohn spricht. Der Text ist durchweg nach dieser archaischen Rache-Logik konzipiert: Weislingen büßt seinen Verrat an Götz, indem er von Adelheid verraten wird; Adelheid büßt ihren Mord, indem sie nun vom Rächer, den das

Femegericht ausgesandt hat, ermordet wird. Beide kommen nicht vor eine ordentliche Gerichtsbarkeit, sondern werden gemeuchelt. Auch dass Sickingen Götz freipresst, indem er droht, andernfalls die Stadt Heilbronn »an vier Ecken anzünden, und sie der Plünderung Preis geben« (89) zu wollen – im Grunde eine Geiselnahme von Zivilisten durch einen Warlord zur Freipressung eines inhaftierten Komplizen –, erscheint in der Logik des Stückes mit seiner Lenkung von Antipathie auf die Vertreter des Reichs gerechtfertigt. Die Stimme der Vernunft wird dagegen ausgerechnet den moralisch fragwürdigen Figuren wie Adelheid oder Weislingen in den Mund gelegt und so denunziert. Dass der *Götz von Berlichingen* als Text selbst der Logik einer Fehde entspricht, unterstreicht auch Goethes nahezu zeitgleich entstandene Rede »Zum Schäkespears Tag« vom 14.10.1772: Der junge Goethe begriff seine an Shakespeare orientierte innovative Theaterarbeit wortwörtlich als Ankündigung einer ‚Fehde' gegen die alte aristotelische Dramentheorie[27]. Im selben Jahr war der Autor übrigens Praktikant am Reichskammergericht in Wetzlar, der Nachfolgeinstitution von Kaiser Maximilians Reichsgericht im Stück.

Ein verlässlicher Prüfstein für ideologische Gehalte von Literatur ist regelmäßig, wenn der Text einer Figur eine Rede aufbürdet, die ihren eigenen Interessen eigentlich zuwiderläuft, denn dann wird deutlich, dass die Autorinstanz sie buchstäblich gebraucht, um eine Botschaft zu lancieren. Einerseits entsendet der Kaiser eine Reichsexekution gegen Götz, Selbitz und Sickingen: »Gefangen möcht ich sie haben, und dann müssten sie Urfehde schwören« (59), andererseits aber behauptet er später: »Lasst ihn in Ruh! Ich kann dem alten Götz wohl das Plätzchen gönnen« (92), und über den immerhin mit weitreichenden Umsturzplänen aufgeflogenen Sickingen: »Er ist mein treuer Diener, sagt' er, hat er's nicht auf meinen Befehl getan, so tat er doch besser meinen Willen als meine Bevollmächtigte, und ich kann's gutheißen, vor oder nach« (93). Das läuft nun allen vorherigen Bemühungen des Kaisers zur Einigung und Befriedung des Reiches diametral entgegen.

Dass Goethe mit seinem Götz eine romantisierende Begeisterung für eine vergangene Epoche entfacht, kann den Ideologievorwurf nicht per se entkräf-

[27] Vgl. hierzu Neuhaus, *Götz von Berlichingen*, S. 80 – Goethe schrieb im Wortlaut: »Ich zweifelte keinen Augenblick dem regelmäsigen Theater zu entsagen Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäsig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskrafft. Ich sprang in die freye Lufft, und fühlte erst dass ich Hände und Füsse hatte. Und ietzo da ich sahe wieviel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angethan haben, wie viel freye Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte, und nicht täglich suchte ihre Türne zusammen zu schlagen« (zit. n. ebd.). – Vgl. zu diesem Aspekt auch Wilson, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*, S. 447.

ten, denn dies gälte nota bene natürlich auch für die Nostalgie von Reichsbürgern, die sich nach 1871, 1919 oder 1937 zurücksehnen. Wohl aber, dass Goethe die Gegenspieler des Götz nicht über diesen triumphieren, sondern sogar vor ihm sterben lässt. Götz erliegt auch nicht individuellen Schurken, sondern dem Voranschreiten der Geschichte. Er muss am Ende einsehen: »Du hast dich selbst überlebt« (118). Volker Neuhaus führt dazu aus:

> Der Gott, der ihn niedergeschlagen hat, ist der Gott der Geschichte, die über ihn und seine Lebensform hinweggegangen ist: […]. Daß seine Gegenspieler Adelheid und Weislingen vor ihm sterben, widerspricht dieser Deutung nicht, sondern unterstreicht sie: Der heraufziehende absolutistische Staat, dessen Werkzeuge sie waren, ist anonym und gesichtslos und wird neue Werkzeuge finden[28].

Neuhaus liest den *Götz von Berlichingen* entsprechend als ein Drama, das im Ringen um das historisch gewordene ständische Freiheitsrecht einer nunmehr bürgerlichen Sehnsucht nach individuellen Freiheitsrechten Ausdruck gibt[29]. Tatsächlich führt Goethe das Drama eines ‚Reichsbürgers' vor, d.h. der Text ‚zeigt' auf, wie unzeitgemäß Götz agiert und wie er scheitern muss, weil sich seine Weltsicht überlebt hat. Gerade dieses Unzeitgemäße wird jedoch vom Stück gefeiert, Götz soll in einem pädagogischen Schlusswort seines Knechts der Nachwelt zur Mahnung dienen: »Wehe der Nachkommenschaft die dich verkennt« (119)[30]. Diese Nachkommenschaft ist die Nation, und zwar im Sinne des Gedankens einer deutschen Kulturnation nicht der Staat, sondern eine wesensmäßig (altdeutsch-derb) und genealogisch (»Nachkommenschaft«) konzipierte Gemeinschaft. Goethe steht damit relativ am Beginn einer Tendenz unter deutschen Dichtern und Denkern um 1800, aus geschichtlicher Rückbesinnung Ansprüche für Gegenwart und Zukunft zu entwickeln. Hinrich Seeba (1987) hat nachgezeichnet, wie die Idee einer deutschen Kulturnation vor allem nach 1789 und 1830 den patriotischen liberalen Kräften zum Trost für

[28] Neuhaus, *Götz von Berlichingen*, S. 95.

[29] »Im Götz des Buchs und der Bühne eröffnet sich dem Zeitgenossen G.s die Möglichkeit, ein verschüttetes Gefühl für Freiheit neu aus solchen Keimen zu entwickeln, nicht als Repristination einer toten Vergangenheit, die es in der Geschichte nicht gibt, sondern als Ausweg aus einer bedrückenden Gegenwart in eine neue Zukunft, in der die ständisch bedingte Freiheit des alten Ritters zur individuellen Freiheit des jungen Bürgers wird. […] Auch handelt es sich keineswegs um eine regressive Utopie: Die untergegangene ständische Freiheit des Ritters erscheint als Vorschein einer noch zu erringenden individuellen bürgerlichen Freiheit. Die Kritik an den absolutistischen Fürsten ist nicht nur in sich progressiv, sondern steht auch im Kontext der Formierung einer deutschen Nation, der diese Fürsten im Wege sind – G.s und Götzens Reichstreue sind ebenfalls Ausdruck der Sehnsucht danach.« (ebd., S. 95, 98.).

[30] So schreibt Goethe im Brief an seinen Freund Salzmann vom 28.11.1771 auch ganz direkt: »Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines edlen Mannes« (zit. n. ebd., S. 80).

die verpasste Reichsgründung wurde und sich im Zuge von deren Nichtverwirklichung auch zunehmend zu einem nationalistischen Narrativ verengte[31]. Schon das Nationalmodell des *Götz von Berlichingen* ist ein identitäres und damit auf Zuschreibungen und Gefühlen basierendes, das im Gegensatz zu jener Identifikation mit den Grundwerten (Landfriede), Institutionen (Reichsgericht) und Verfahren (Römisches Recht) einer bestimmten politischen Ordnung steht, an die sich im Rahmen einer Reichseinigungssehnsucht ja ebenso gut hätte anknüpfen lassen und für die Dolf Sternberger (1990) sehr viel später den Begriff des Verfassungspatriotismus ins Spiel gebracht hat. Letzterer propagiert den Typus des Citoyen: des Staatsbürgers, der Teilhabe an der politischen Ordnung übt. Goethes Götz dagegen verweigert sich einer politischen Identifikation und nimmt die direkteste mögliche Abkürzung: Ihm genügt die Identifikation mit sich selbst, die das Schlusswort des Dramas auch dem Publikum anempfiehlt. Auch der Dramendichter nimmt damit den kürzesten Weg zur erstrebten nationalen Einheit: An die Stelle einer Auseinandersetzung mit politischen Prozessen tritt die bloße Bestimmung des ‚deutschen Wesens', für die die von einem geistigen Jägerzaun umgrenzte Götzenburg genügt. Für diese Entscheidung dürften auch ästhetische Gründe eine Rolle gespielt haben, wird der Idee eines Verfassungspatriotismus doch genau ein Mangel dessen nachgesagt, was der Götz zur Genüge zu bedienen weiß: Dem staatspolitischen Modell mit seiner abstraktionsbedingten Gefühls- und Erlebnisarmut stellt Goethe mit seinem spätmittelalterlichen Rittersmann eine waschechte Identifikationsfigur entgegen.

Schließlich stellt sich noch die Frage nach der Wirkungs- und Aneignungsgeschichte des kanonischen Dramas. Die bürgerliche Gesellschaft hatte (und hat immer noch) offensichtlich großes Gefallen an Rebellen mit Rochus auf den Staat und seine Vertreter. Im Raum der Literatur, auf den die abgedroschene Worthülse vom ‚Möglichkeitsraum' wirklich einmal zutrifft, kann das Begehren ausgelebt beziehungsweise simuliert werden, der Staatsmacht zu widersprechen, ihr rundheraus die Legitimation abzusprechen, ihr zumindest in Ersatzhandlungen den blanken Hintern hinzustrecken. Das Theater erweist sich dabei als eine Institution, wo auch sozial spaltende Gefühle ausagiert werden können, ohne dass das von Recht und Gesetz bestimmte Gemeinschafts-

[31] Vgl. Hinrich C. Seeba, *Zeitgeist und deutscher Geist. Zur Nationalisierung der Epochentendenz um 1800*, in: »Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, 61 (Suppl. 1), 1987, S. 188–215, hier S. 201.

gefüge in der Wirklichkeit gefährdet würde. Nur eine Generation später ließ Heinrich von Kleist mit seinem *Michael Kohlhaas* (1810) einen noch radikaleren Querulanten von der Leine, der ebenfalls zum Anachronismus des Faustrechts greift – ein Werk, das in seiner Anlage zahlreiche Parallelen zum Plot des *Götz von Berlichingen* aufweist, gerade auch in dessen ‚reichsbürgerlichen' Zügen. Beide Werke gehören unbestritten zum Kanon von Germanistik, Schule und Bühne. Deutet die Affinität dieser literarischen Agenturen für solcherlei Händel darauf hin, dass eine ganz grundsätzliche, ja wütende und destruktive Skepsis gegenüber dem Rechtsstaat nicht nur bei den reichsbürgerlichen Querschlägern, sondern auch mitten im hochkulturellen Spektrum des Bildungsbürgertums zu verorten ist? Und müssten dann nicht der literarische Kanon und die Theaterspielpläne komplett umgekrempelt werden, um die Demokratie zu verteidigen? Ja, denn Kanonrevision scheint erst einmal immer gut (beziehungsweise ist die andauernde Kanondiskussion überhaupt die Bedingung für die Existenz eines Kanons[32], und auch wieder Nein, weil es hieße, Lesende und Theaterschaffende pauschal zu unterschätzen. Denn im Umkehrschluss zeigt die literarische Parallelgestalt von Goethes Götz, dass das Denken der Reichsbürger in allererster Linie fiktional ist, dass es wie die Geschichte einer Verschwörung funktioniert. Bei aller inhärenten Tendenz lässt Goethe durch die widerstreitenden Konzepte ausreichend Spielraum, um den Text nicht bloß als Apologie seines Helden, sondern auch als buchstäbliche Vorführung des Dramas eines Reichsbürgers inszenieren zu können. Konnte die Linke der alten Bonner Republik im Götz noch einen Mitstreiter finden, insofern er sich bei Bedarf als Rebell gegen das Establishment lesen ließ, so ist unter den jetzigen Verhältnissen gesellschaftlicher Spaltung und rechtsextremer Bedrohungen eine Inszenierung gegen die Tendenz des Textes geboten. Und es spricht – gerade in Zeiten abnehmender Ambiguitätstoleranzen – durchaus ‚für' die mittlerweile oft geschmähte Einrichtung des Theaters, dass sie der Ort sein kann, wo der eigenen Zielgruppe der Spiegel vorgehalten wird: Wenn also in neueren Inszenierungen des *Götz von Berlichingen*[33] dessen Tendenz offengelegt und der Typus des Reichsbürgers herausgearbeitet wird, um eben jenes bürgerliche Publikum zu warnen – und zwar vor sich selbst.

[32] Vgl. Reemtsma, *Warum studiert, warum lehrt man Literaturwissenschaften?*, S. 85f.

[33] Und auch in jüngeren Bühnenadaptionen des *Michael Kohlhaas* wie 2018 in Bielefeld, in der Regisseur Tim Hebborn mit dem Gewaltforscher Andreas Zick zusammenarbeitete, um den Prozess einer extremen Radikalisierung herauszuarbeiten (vgl. Heike Krüger, *Zusammenarbeit mit Konfliktforscher Andreas Zick bei „Michael Kohlhaas". Der Fokus liegt auf den Hintergründen von Radikalisierung*, in: *Neue Westfälische* 27.01.2018).

Una patologica ossessione. Friedrich Schiller: biografismo e culto di un classico

Luca Zenobi
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

A Pathological Obsession. Friedrich Schiller: Biographism and the Cult of a Classic
Abstract: The essay investigates some salient stages in the birth and development of the cult of Friedrich Schiller as a national poet. From the unusual episode concerning his mortal remains, through the instrumentalization and distortion of his thought and work operated for propaganda purposes at different stages of Germany's troubled history, the reconstruction focuses on the ways in which different types of biographical writing have delineated the figure of Schiller in relation to his work and his role in German cultural heritage. A final part of the paper is devoted to the analysis of some Schiller biopics and the distinctive features of this type of biographical 'text'.

Introduzione

L'evoluzione del genere biografico può rivelarsi un interessante strumento di analisi storico-culturale sulla base del rapporto che si determina tra lo sviluppo di alcune tendenze estetiche e il patrimonio letterario di un paese, il cosiddetto canone nazionale: fino a che punto l'attenzione, talvolta ossessiva, sulla vita di un certo autore può essere considerata un segnale capace di portare alla luce inclinazioni o mutazioni del panorama sociale, politico e culturale di una nazione? Con quante e quali forme prende corpo questa interazione? Su quali aspetti si concentra la narrazione biografica e con quali intenti – ovvero quanto può contenere di genuino e quanto di propagandistico questo genere letterario? Si tratta di questioni, nel loro insieme, estremamente complesse e, proprio per questo, anche ampiamente studiate. Nello spazio esiguo concesso a un articolo breve, mi interessa studiare il 'caso Schiller', limitando l'indagine a degli esempi in due generi diversi: il biopic e alcuni tipi di biografia redatti tra ventesimo e ventunesimo secolo, che illustrano in maniera significativa tendenze culturali sintomatiche.

Diversi episodi della vita di Schiller, per il loro carattere avventuroso o per le conseguenze che hanno determinato nel panorama letterario di fine

Settecento e inizio Ottocento, sono certamente da considerarsi come elementi fondamentali per la costruzione del 'personaggio letterario' Schiller. Penso in particolare alla fuga dall'accademia militare, la *Carlsschule*, all'accusa di diserzione in contemporanea con lo strepitoso successo della prima messinscena dei *Räuber*, all'incontro con Goethe, presupposto e poi fondamento della *Deutsche Klassik*, ancora al triangolo amoroso con le sorelle Lengefeld: si tratta delle tappe, si potrebbe dire irrinunciabili, del percorso umano e letterario di Schiller, particolarmente adatte a essere arricchite o romanzate con episodi lontani dalla verità storica nei vari tentativi di collocare la vicenda biografica schilleriana in un determinato contesto storico-culturale. Non è superfluo chiarire che lo scopo di questo lavoro non è il riscontro della maggiore o minore attinenza alla realtà storica, sulla quale fondare un giudizio di valore – è evidente che una dimensione di natura finzionale deve essere considerata come elemento estetico costitutivo di alcuni generi di biografie. L'interesse è invece legato a chiarire sia le motivazioni politico-culturali – ovvero lo *Zeitgeist* – che determinano la scelta di una certa figura da elevare a emblema nazionale, sia le connessioni tra il ritratto elaborato in questi 'testi' e alcuni principi teorici a fondamento del genere – biografia letteraria o biopic.

Il 'corpo' della nazione

Il 'caso Schiller' è singolare anche per la misteriosa vicenda, per molti versi macabra, relativa alle sue spoglie. Si può dunque ricostruire il ruolo della sua biografia per la storia della cultura tedesca a partire, paradossalmente, da fatti che non riguardano la sua vita bensì il *post mortem*. Pur essendo stipendiato dal duca Carl August, le condizioni economiche di Schiller al momento del suo decesso sono tutt'altro che agevoli. Nonostante il raddoppiamento della sovvenzione annuale, passata nel giugno del 1804 a 800 e poi a 1000 talleri, nel mese di dicembre è costretto a vendere un anello di brillanti ricevuto in dono dall'imperatrice di Russia per poter pagare delle ipoteche[1]. Dopo la morte, nella notte tra l'11 e il 12 maggio 1805, Schiller viene seppellito in una cappella del cimitero di Weimar, un mausoleo per cittadini illustri privi di una tomba di famiglia, di fatto poco più di una fossa comune. La bara a buon mercato si spacca e i suoi resti finiscono per mescolarsi a quelli di altre persone.

[1] Cfr. Gero von Wilpert, *Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen*, Reclam, Stuttgart 2000, pp. 334-341.

Nel 1826 il sindaco di Weimar Karl Leberecht Schwabe, appassionato schilleriano, si imbarca in un'ostinata ricerca allo scopo di portare alla luce i resti del poeta: un cranio e uno scheletro vengono recuperati dal caos di bare, di corpi in decomposizione e di ossa sparse nel *Kassengewölbe* – per Schwabe è sufficiente considerare le dimensioni dei ventritré teschi prelevati e attribuire al più grande l'identità di Schiller[2]. I resti nel 1827 vengono traslati nella *Weimarer Fürstengruft*, dove sarà seppellito anche Goethe, e collocati all'interno di un sarcofago. Ma prima della nuova sepoltura, il presunto teschio di Schiller viene prelevato da Goethe, che lo conserva su un cuscino di velluto blu sotto una campana di vetro nella sua casa per circa un anno. La contemplazione del cranio diventa fonte di ispirazione per i versi della poesia *Bei Betrachtung von Schillers Schädel*, dove i resti dell'amico assurgono a manifestazione di quel Dio-Natura, espressione della sintesi tra spirito e materia, tra ciò che è effimero e ciò che permane[3].

Senza ripercorrere nel dettaglio le tappe della vicenda, basti qui ricordare che le indagini e le ricostruzioni relative a questa 'reliquia' hanno accompagnato le fasi cruciali della storia tedesca[4]. Pareri di volta in volta discordanti sulla effettiva appartenenza delle spoglie al poeta svevo conducono a un paradossale raddoppiamento del teschio a partire dal 1914, sulla base delle ricerche di un gruppo di antropologi guidati dall'anatomista August von Froriep, che aveva riesumato sessantatré scheletri dal *Kassengewölbe* e, individuandone uno come il vero cranio di Schiller, lo aveva fatto collocare in un sarcofago più piccolo e anonimo nella *Fürstengruft*[5]. Di fatto, la disputa si conclude soltanto nel 2008, dopo un triennio di indagini denominate *Der Friedrich-*

[2] Cfr. Albrecht Schöne, *Schillers Schädel*, Beck, München 2002, p. 14.

[3] La dettagliata analisi delle terzine goethiane, condotta da Albrecht Schöne sulla base della ricostruzione dello sfondo storico-culturale e biografico da cui il testo poetico è scaturito, inquadra l'opera in un orizzonte del tutto privo di legami con il culto dei santi e delle reliquie che ha contraddistinto e alterato la storia del teschio schilleriano. Ivi, p. 71.

[4] Schöne, *Schiller Schädel*, in una accurata ricostruzione delle vicissitudini del teschio, rintraccia nei riti cristiani (cattolici e protestanti) delle reliquie dei santi l'elemento comune di riferimento all'insieme dei solenni cerimoniali con cui i presunti resti sono stati trattati nelle diverse fasi storiche – dalla traslazione nella biblioteca di corte del Duca a metà anni Venti dell'Ottocento alla sua ricollocazione nella *Fürstengruft* dopo la fine del secondo conflitto mondiale.

[5] Indagini successive (*Der Friedrich-Schiller-Code*) dimostreranno che questo secondo teschio apparteneva invece a Luise von Göchhausen, la dama di corte di Weimar alla quale si deve la trascrizione del *Faust in ursprünglicher Fassung* o *Urfaust*. Ma già nel 1933 un germanista si era occupato della vicenda con una ricostruzione del lavoro di Froriep (Joseph von A. Bradish, *Schiller Schädel*, Lorentz, Leipzig 1933); in un articolo più breve – *Zur Frage nach Schillers Schädel*, in «Monatshefte für Deutschen Unterricht», 24/6, 1932, pp. 177-184 – Bradish, dopo aver riportato il fallito appello agli eredi della famiglia del granduca per sollecitare la rimozione del primo teschio, chiudeva il suo scritto con le seguenti parole: «Die Bereinigung dieser Zweifel ist nicht bloß eine Angelegenheit ei-

Schiller-Code, uno studio intrapreso da un gruppo internazionale e interdisciplinare di scienziati. Sulla base del confronto del DNA contenuto nei denti e nelle ossa dei parenti di Schiller sia l'Istituto di medicina legale di Innsbruck che il laboratorio di identificazione del DNA delle forze armate a Rockville, nel Maryland, arrivano in maniera indipendente e con metodi di indagine differenti alla medesima conclusione: non vi è corrispondenza tra i campioni analizzati, il codice genetico del teschio non coincide con quello della famiglia di Schiller. Resta soltanto un dubbio, legato alle analisi degli antropologi del team di ricercatori internazionale, che rilevano invece una pressoché perfetta conformità del teschio in questione con la maschera mortuaria di Schiller (le caratteristiche anatomiche del cranio erano all'epoca estremamente rare a Weimar, è improbabile, affermano gli antropologi, che possa esistere un teschio con le stesse dimensioni e caratteristiche anatomiche)[6]. La tomba di Schiller a Weimar attualmente è vuota, la vicenda relativa all'«idea fissa» che ha animato la ricerca dei suoi resti, la feticizzazione del suo cranio fin dai mesi immediatamente successivi alla sua morte, sino al primo decennio del nuovo millennio, sono il sintomo più evidente di un fenomeno culturale fondato su un processo di idealizzazione di una figura assurta a rappresentante dell'identità nazionale. Un processo che si spinge ben oltre l'esaltazione del suo pensiero e della sua opera. È il corpo dell'autore a imporsi quale elemento fondativo della storia e dell'identità di un intero paese o a essere addirittura iconizzato come santo[7]. Nella presentazione della mostra *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee*, a cura della Klassik Stiftung Weimar, allestita nel 2009 per presentare i risultati della ricerca *Der Friedrich-Schiller-Code*, si legge: «Das ursprüngliche Interesse an Schillers Schädel mag verständlich sein, die anhaltende Obsession, mit der die Öffentlichkeit diesem Interesse in 200 Jahren

ner Großherzoglichen Familie oder einer Schatullverwaltung, sondern eine Herzenssache der ganzen deutschen Nation» (ivi, p. 184).

[6] Si veda in proposito Herbert Ulrich, *…und ewig währt der Streit um Schillers Schädel*, Friedrich Pfeil, München 2008. L'autore, antropologo, ha preso parte prima alla riesumazione e alle successive analisi dei presunti resti schilleriani tra il 1959 e il 1961 e poi al progetto *Der Friedrich-Schiller-Code*. A conclusione della sua ricostruzione, Ulrich non condivide affatto la assoluta certezza con cui, sulla base dei risultati relativi alle analisi del DNA, si è definitivamente esclusa l'appartenenza del teschio a Schiller.

[7] Nella collezione dei musei di Weimar è conservato un dipinto su vetro del 1835 che riproduce un celebre ritratto di Schiller opera di Anton Graff, sotto al quale è riportata l'iscrizione «Dem Erretter seines Kindes. Der dankbare Vater». Simile a una tavola votiva, l'opera avrebbe contribuito a diffondere l'idea che Schiller avesse compiuto miracoli guarendo malati. Cfr. Christoph Schmälzle, *Schiller als Heros und Heiliger der Deutschen*, in *Schillers Schädel: Physiognomie einer fixen Idee*, a cura di Jonas Maatsch / Christoph Schmälzle, Wallstein, Göttingen 2009, pp. 95-113, in part. p. 102.

bis in alle Aporien und Absurditäten hinein nachgegangen ist, zwingt dazu, dieses Interesse als eine krankhaft fixierte Idee im Horizont der deutschen Kulturgeschichte zu interpretieren. Eben dies ist die These der Ausstellung»[8]. Tutt'altro che una esposizione celebrativa dunque. La dimensione patologica di questa ossessione rivela chiaramente la natura pseudo-religiosa del rapporto con un patrimonio culturale, ridotto a un distorto culto delle reliquie[9] o a mito fondativo. Ciò che per Goethe, sulla base anche di una curiosità e di un interesse da studioso di anatomia e osteologo, si configurava a tutti gli effetti come un feticcio in grado di funzionare da sostituto di un legame spirituale durato un decennio, si trasforma nel corso dei secoli nel macabro emblema musealizzato, per molti versi turistico, su cui proiettare ostinatamente caposaldi e aspettative di un solido capitale simbolico. D'altronde già nel 1855, in occasione del cinquantenario della morte dell'autore, lo storico Heinrich Wutke, allora presidente del *Leipziger Schillerverein*, denunciava lo squilibrio generatosi tra la canonizzazione del poeta messa in atto da istituzioni statali, dagli storici della letteratura nelle università e la strumentalizzazione politica di Schiller come idolo delle masse, quest'ultima già allora preponderante[10].

Biografie e biopic

Le tappe dell'esistenza di Schiller che si ritrovano di frequente nelle narrazioni della sua vita come passaggi decisivi di un percorso esemplare si concentrano nei pochi eventi accennati in apertura. La costrizione a rinunciare alle proprie inclinazioni in età giovanile si articola in due fasi: l'impossibilità di

[8] https://www.klassik-stiftung.de/service/presse/pressemitteilung/klassik-stiftung-weimar-zeigt-die-geschichte-der-forschungen-um-schillers-schaedel-in-der-ausstellung-schillers-schaedel-physiognomie-einer-fixen-idee/ (12 settembre 2024). Dalla mostra è poi scaturito il volume *Schillers Schädel: Physiognomie einer fixen Idee*. L'indagine scientifica è stata sponsorizzata dall'emittente tedesca MDR, che ne ha tratto anche un film, *Der Friedrich-Schiller-Code* (regia di Ute Gebhardt): https://www.youtube.com/watch?v=n-rcDLEQkCQ (12 settembre 2024). Anche nelle considerazioni relative al film, a cui ha collaborato, Ulrich afferma che avrebbe preferito un finale meno unilaterale, che tenesse in maggior conto l'incongruenza di alcuni dati sperimentali. Cfr. Herbert Ulrich, *…und ewig währt der Streit um Schillers Schädel*, pp. 14 s.

[9] Su questo aspetto insiste Christoph Schmälzle in uno studio sul culto di luoghi e oggetti inerenti alla vita di Schiller durante l'Ottocento: *Weltliche Wallfahrt. Schillers Reliquien in den Gedenkstätten des 19. Jahrhunderts*, in *Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik*, a cura di Hellmut Th. Seemann / Thorsten Valk, Wallstein, Göttingen 2012, pp. 57-85.

[10] Heinrich Wuttke, *Gedenkbuch an Friedrich Schiller: am 9. Mai 1855, fünfzig Jahre nach dem Tode Schiller's*, Thomas, Leipzig 1855, pp. III-XXVIII; al riguardo cfr. Schmälzle, *Weltliche Wallfahrt. Schillers Reliquien in den Gedenkstätten des 19. Jahrhunderts*, p. 72.

seguire gli studi di teologia perché costretto a entrare nell'accademia militare del duca Carl Eugen prima, e il divieto di seguire la propria passione per la letteratura, pena la privazione della propria libertà poi. Dalla disobbedienza agli ordini del duca scaturisce il primo atto di ribellione, la fuga avventurosa da Stoccarda e, di conseguenza, la vita da disertore sempre sull'orlo del fallimento. La scelta di una esistenza da *freier Schriftsteller* Schiller la paga con una instabilità e una insicurezza dal punto di vista economico, che lo accompagneranno fino alla fine dei suoi giorni (in questo contesto rientrano anche la concorrenza con altre personalità dell'epoca e gli intrighi per entrare nelle grazie dei vari mecenati, per affermarsi come autore nel mercato letterario, per es. la lotta – persa – con Iffland per essere assunto come drammaturgo al teatro di Mannheim). Molte delle idealizzazioni che ne hanno fatto un eroe della libertà derivano da questi episodi giovanili, oltre che dal fraintendimento più o meno consapevole di alcune sue opere teatrali e degli scritti teorici. La malattia, che diventa ragione di un rapporto tormentato con la creatività, è un ulteriore aspetto frequentemente romanzato o accentuato nelle ricostruzioni biografiche – l'esempio più celebre, anche il più scontato, è la rielaborazione novellistica di Thomas Mann relativamente a questo tema in *Schwere Stunde*. Infine, il rapporto con le donne: al di là della storia più nota e 'scandalosa' con le sorelle von Lengefeld, la vita prematrimoniale del giovane Schiller è caratterizzata da un numero assai cospicuo di relazioni – o tentativi di stabilirne – con donne di età e di estrazione sociale assai diverse tra loro. A dispetto di quanto afferma Thomas Mann nel suo *Versuch über Schiller*, – in una prospettiva che tende a riproporre il modello di una contrapposizione dialetticamente complementare con Goethe, e perfino una omosessualità latente[11] – passionalità e tensione erotica, non di rado per donne sposate, sono un carattere costante nella vita di Schiller. Ancora, solo un anno prima di sposarsi, il 9 marzo 1789, scrive all'amico Körner: «Könntest Du mir innerhalb eines Jahrs eine Frau von 12000 Thl. verschaffen, mit der ich leben, an die ich mich attachieren könnte, so wollte ich Dir in 5 Jahren – eine Fridericiade, eine klassische Tragödie und weil Du doch so darauf versessen bist, ein halb

[11] Thomas Mann, *Versuch über Schiller*, Fischer, Frankfurt a. M. 2005, p. 70: «Die Polarität der Geschlechter vergeistigte sich ihm, wie alles das tat. Das große Abenteuer seines Daseins, seine Erfahrung der Passion, der leidenschaftlichen Anziehung und Abstoßung, der tiefen Feindschaft, tiefen Sehnsucht und Bewunderung, des Gebens und Nehmens, der Eifersucht, des schwermütigen Neides und stolzer Selbstbehauptung, der dauernden affektvollen Spannung – war eine Angelegenheit zwischen Mann und Mann, zwischen ihm, dem ganz Männlichen, und jenem, dem er weibliche Artung zusprechen wollte, – es war sein Verhältnis zu Goethe.»

Duzend schöner Oden liefern – und die Academie in Jena möchte mich dann im Asch lecken»[12]. Al di là del tono solo parzialmente scherzoso e del fastidio nei riguardi dell'accademia, la questione del lavoro letterario è chiaramente legata alla conquista di una indipendenza economica, eventualmente tramite il 'giusto' matrimonio (Schiller poi finirà per sposare una donna tutt'altro che ricca o benestante). Nel corso degli anni questi aspetti sono stati 'montati' e ricostruiti con modalità di volta in volta differenti a seconda non solo dell'intento dei vari autori ma anche, e non secondariamente, a seconda del genere di biografia. Prendo in esame alcuni esempi, a mio avviso particolarmente eloquenti.

Nel 1926 Hugo von Hofmannsthal, in qualità di curatore, pubblica un'antologia di testi schilleriani col titolo *Schillers Selbst-charakteristik*. Si tratta in realtà della riproposizione di un volume uscito nel 1853 a cura dello scrittore, biografo, teologo e mineralogista Heinrich Döring. L'intento di Hofmannsthal è, paradossalmente, di natura anti-biografica, o quanto meno radicalmente antitetico al modo in cui si articola nel genere biografico il rapporto tra opera e vita di un autore:

> Es steht uns freilich nicht zu, einen großen Mann anderswo als in seinen Werken zu suchen. In dem Drang, anders zu verfahren, wirkt der beharrliche Irrtum, welchem sich unsere literarische Forschung seit Jahrzehnten hingibt; dieser schrankenlose Biographismus, in welchem das Werk, jenes einzig wirkliche, sich auflöst in Funktion des Scheinbegriffes «Leben»; wo doch […] der Autor und sein Leben weit mehr der Effekt der Werke sind, als daß sie deren Ursache wären[13].

La critica a un biografismo incapace di concepire l'autore come fonte dell'opera, vedendolo piuttosto come prodotto della stessa, sulla base di un'idea di vita che si risolve in mero pseudoconcetto[14], è il presupposto teorico dell'operazione di Hofmannsthal, che tuttavia non si sviluppa in una argomentazione coerente, e anzi si disperde essa stessa in una aneddotica di natura autobiografica: nel raccontare il modo del tutto casuale con cui è venuto in possesso della raccolta di Döring e l'impossibilità di staccarsi da quelle pagine prima di averne conclusa la lettura, l'autore austriaco non può esimersi dal motivare

[12] *Schillers Werke*, Nationalausgabe, vol. 25 (*Briefwechsel: Schillers Briefe 1. 1. 1788-28. 2. 1790*), Weimar, Böhlau 1979, p. 222.

[13] *Schillers Selbst-charakteristik. Aus seinen Schriften*, a cura di Hugo von Hofmannsthal, Insel, Frankfurt a.M. und Leipzig 2005.

[14] Il termine «Scheinbegriff», elaborato a inizio secolo da Fritz Mauthner, rientra pienamente nella koinè della *Sprachskepsis* di inizio secolo.

questa fascinazione sulla base di una categoria tutt'altro che estetica, in totale contiguità con una immagine piuttosto stereotipata di Schiller nel primo Novecento: «das Gegenwärtige der heroischen Gestalt fiel mir auf die Seele»[15]. Sembra di leggere una didascalia del celebre busto di Heinrich Dannecker.

Nel periodo della dittatura nazista, pur essendo Schiller uno degli elementi portanti della propaganda, uno dei molti 'classici' distorti e piegati all'ideologia del regime, le sue vicende biografiche rivestono un ruolo piuttosto marginale – è il cinema, come si vedrà di seguito, ad appropriarsene almeno in parte. Al di là delle pompose e altisonanti definizioni di combattente, soldato, eroe, tutte prive naturalmente di un concreto riscontro fondato su dati reali, le pubblicazioni – accademiche e non – si concentrano soprattutto sull'opera, e in particolare su quella drammatica, i cui protagonisti sarebbero manifesta espressione di quel *Führerideal* che animava l'ideologia nazionalsocialista. Nel 1932 Hans Fabricius, politico e giurista con ruoli di spicco nell'NSDAP, dà alle stampe un lavoro dal titolo *Schiller als Kampfgenosse Hitlers. Nationalsozialismus in Schillers Dramen*; il libro ha una seconda edizione due anni dopo e una terza nel 1940, come *Kriegsausgabe*, con un nuovo titolo: *Schiller, unser Kampfgenosse. Ein Nationalsozialist erlebt Schillers Dramen*. L'organizzazione dell'opera è chiara: incastonati tra una breve introduzione e una conclusione, tutte volte a sottolineare l'affinità dell'opera schilleriana con i principi e gli scopi della causa nazista, i diversi capitoli sono dedicati a tematiche che rispecchiano, nell'ottica dell'autore, il nucleo dei drammi schilleriani. Solo un paio di esempi: «Sozialismus und Führertum (Die Räuber)», oppure «Volksnot und Freiheitswille (Wilhelm Tell)». D'altronde la «Nationalausgabe» vede la luce proprio all'inizio degli anni Quaranta e il curatore del primo volume, Julius Petersen, in un articolo dal titolo *Schiller und der Krieg* (1941) non esita a mettere in relazione le 'imprese' belliche della *Wehrmacht* con l'opera di Schiller, nella folle convinzione che l'esercito tedesco stesse realizzando ideali, desideri e ambizioni del classicismo weimariano. Ciò che si ricava da questo tipo di operazioni di distorsione ideologica è un intento chiarissimo: la stilizzazione di Schiller quale precursore di Adolf Hitler, profeta e pioniere del terzo Reich[16]. Il cinema è parte integrante di questo progetto ma, come si vedrà, con esiti ben più ambivalenti.

[15] *Schillers Selbst-charakteristik. Aus seinen Schriften*, p. 9.
[16] Cfr. Georg Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung*, Metzler, Stuttgart 1979, pp. 26 s.

Al 1958 risale il primo degli *Standardwerke* tra le biografie di Schiller: *Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen* (una nuova edizione riveduta e aggiornata esce nel 2000), opera di Gero von Wilpert. Il lavoro si lega all'operazione di Hofmannsthal, si potrebbe dire, per contrapposizione. A detta dell'autore, infatti, questo particolare tipo di biografia si è resa necessaria per il fatto che la ricerca su Schiller si è allontanata da quel biografismo sfrenato che Hofmannsthal appunto lamentava un trentennio prima, concentrandosi in maniera pressoché esclusiva sull'opera schilleriana. Ciò ha fatto sì che si sia accumulato nel corso del tempo un numero enorme di date e di informazioni sbagliate, tali da rendere necessaria una riproposizione in forma cronologica delle fasi fondamentali dell'esistenza del poeta. Von Wilpert si dice convinto di aver trovato un «Mittelweg», un compromesso, capace di evitare la riproposizione di gesti e fatti sempre uguali, poco significativi, legati alla quotidianità, concentrandosi invece su quegli eventi capaci di mostrare nella maniera più oggettiva possibile la vita di Schiller nei suoi aspetti più concreti. Ispirandosi a una biografia goethiana[17], il modello proposto da von Wilpert intende mettere in evidenza e preservare «jenen eigentümlichen Reiz […], den [Schillers] kleine Sorgen und Freuden auf den heutigen Betrachter ausüben, wenn er das Leben eines Großen Monat für Monat, Woche für Woche, ja fast Tag für Tag an sich vorbeiziehen sieht»[18]. Esattezza e rigore scientifico da un lato, capacità di suscitare curiosità e interesse dall'altro.

Più complesso, articolato e di ampio respiro, con una impostazione di tipo storico-culturale, è il lavoro di Peter-André Alt uscito in due volumi nel 2000, lo stesso anno della seconda edizione del testo di von Wilpert. Si tratta di una biografia che tenta di coniugare divulgazione e complessità dell'argomentazione scientifica collocando la vita e l'opera di Schiller nel contesto europeo tra fine Settecento e inizio Ottocento, con una grande attenzione anche alla storia della ricezione. Il lavoro di Alt raccoglie e sintetizza, tra l'altro, i frutti delle ricerche innovative di un gruppo di germanisti tedeschi tra gli anni Novanta e primi anni Duemila (la cosiddetta 'scuola' di Hans-Jürgen Schings). Il profilo intellettuale di Schiller è costruito intorno a due «Nervenzentren […]: die psychologische Sachkenntnis und das politische Interesse»[19]. L'obiettivo è di smantellare un vero e proprio «Mythos», trasformando lo stereotipo dell'i-

[17] Flodoard Freiherrn von Biedermann, *Chronik von Goethes Leben*, Insel, Leipzig 1931.
[18] Von Wilpert, *Schiller-Chronik*, p. 7.
[19] Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, Beck, München 2004², vol. 1, p. 13.

dealista lontano dai fatti del mondo nell'immagine di un artista il cui pensiero si confronta costantemente con i momenti politicamente cruciali della sua epoca[20]. La stretta connessione tra vita e opera nel lavoro di Alt, così come la massiccia presenza di quest'ultima nel genere biografico, di regola incentrato principalmente sulla prima, si giustifica innanzitutto ricorrendo alla scelta schilleriana di connettere queste due dimensioni nel momento in cui sceglie di vivere del proprio mestiere di scrittore senza poter contare sul regolare sostegno economico da parte di un mecenate. Nella prospettiva di Alt, questo determina anche una forma di innovazione del genere biografico: «Die Werkbiographie gewinnt hier als Gattung ihr besonderes Recht nicht aus der persönlichen Färbung der künstlerischen Arbeit, sondern aus der Wirkungsmacht, die die Literatur in Schillers Leben bis zu seinem frühen Ende behauptet hat»[21]. Principio teorico, questo, a cui Alt si è attenuto anche nel suo successivo lavoro biografico, certamente meno riuscito, su Franz Kafka (2005).

Chiaramente diversa la modalità con cui vengono costruite – solitamente a ridosso di importanti ricorrenze – biografie che potremmo definire romanzate, destinate a diventare bestseller e a essere distribuite nelle maggiori catene commerciali. Principale caratteristica di questo genere di prodotti sono ovviamente l'accessibilità e la fluidità della narrazione, che non esclude una competenza e una base documentaria scientifica, sebbene col rischio inevitabile di alcune banalizzazioni. La trama in cui storia, opera e vita dell'autore si intersecano si sviluppa con uno stile intessuto di sovrabbondanti domande retoriche e appelli al lettore, che hanno chiaramente lo scopo di accrescere la curiosità e il coinvolgimento dello stesso. Un paio di esempi tratti da due 'maestri' di questo genere di biografie, Sigrid Damm e Rüdiger Safranski, che hanno dedicato più di un'opera ad autori e temi della *Deutsche Klassik*. Le biografie schilleriane di Damm e Safranski escono insieme un anno prima del bicentenario della morte dell'autore (il 2005 è stato particolarmente ricco di eventi e pubblicazioni scientifiche anche in Italia). La complessa valutazione di premesse e conseguenze della Rivoluzione francese, elaborata da Schiller in particolare nella *Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, viene così narrata da Safranski in un passaggio del diciannovesimo capitolo della sua biografia, che evidenzia in maniera esemplare, anche graficamente, lo stile dell'autore (si noti l'abbondante uso del corsivo per citazioni e parafrasi del pensiero e dell'opera di Schiller):

[20] Ivi, p. 14.
[21] Ivi, p. 15.

> Wie verhält sich die ästhetische Welt zu jener Hauptaufgabe der politischen Freiheit, wie das ästhetische zum politischen Kunstwerk des freiheitlichen Staates? Ehe Schiller diese Frage beantwortet, wirft er einen Blick auf die Französische Revolution, auf die Avantgarde des politischen Freiheitskampfes. Sein Urteil kennen wir schon: in einem historischen Augenblick, da der *Naturstaat*, der auf Unterdrückung basiert, wankt und die Möglichkeit gegeben zu sein scheint, *das Gesetz auf den Thron zu stellen, den Menschen endlich als Selbstzweck zu ehren und wahre Freiheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen*, zeigt es sich, daß der *freigebige Augenblick* ein *unempfängliches Geschlecht* vorfindet […]. Die Menschen in ihrer Masse sind der äußeren Freiheit, die sie sich erobert haben, innerlich noch nicht gewachsen. Wie sollen sie eine äußere Freiheit errichten können, wenn sie innerlich noch unfrei sind? Was aber bedeutet es, innerlich frei zu sein? Man dürfte nicht von Begierden abhängig sein, sei es, daß man ihnen roh und unzivilisiert oder mit dem Raffinement der Zivilisation folgt. So oder so bleibt der Mensch von seiner Natur beherrscht, ohne sich selbst beherrschen zu können. Aber leben wir nicht in einem Zeitalter der Aufklärung und der Wissenschaft, in einer Periode der Blüte des freien und forschenden Geistes? Nein, sagt Schiller, man dürfe die gegenwärtigen Errungenschaften nicht überschätzen. Aufklärung und Wissenschaft haben sich bloß als *theoretische Kultur* erwiesen, eine äußerliche Angelegenheit für *innerliche Barbaren*. Die öffentliche Vernunft hat noch nicht den Kern der Person ergriffen und umgestaltet[22].

Più intimo e personale il modo in cui Damm, con uno stile assai asciutto e telegrafico, si relaziona con la vita di Schiller, in una narrazione nella quale, sin dall'incipit, la biografia dell'autrice si incontra e si fonde con quella del poeta (Safranski utilizza un più impersonale «wir»): «Ich gehe mit dem Gedanken um, über Friedrich Schiller zu schreiben. Entsinne mich, wie meine Schwester mir als Kind – ich ging noch nicht zur Schule – Schillers „Bürgschaft" beibrachte. Es war das erste Gedicht, das ich auswendig konnte. Auf einem Bein hüpfend lernte ich es»[23]. Laconica, ma sempre stilizzata nei termini di un rapporto esclusivo e privato, la conclusione del racconto: «Ich verlasse Friedrich Schiller. *Es bleibt nichts als das Werk*»[24]. I due biografi intraprendono un percorso che procede in due direzioni contrapposte: a ritroso quello di Safranski, che esordisce con gli esiti dell'autopsia sul corpo di Schiller ed è poi imperniato sulla ricostruzione della storia di un concetto filosofico, l'idealismo, mentre lo stesso evento, la dissezione, chiude la narrazione di Sigrid Damm, più tradizionalmente ordinata secondo un criterio cronologico. Alla storia delle idee si potrebbe legare la prima biografia, ascrivibile a un genere che si potrebbe definire 'romanzo (auto)biografico' la ricostruzione di Damm.

[22] Rüdiger Safranski, *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, Fischer, Frankfurt a. M. 2004, p. 410.
[23] Sigrid Damm, *Das Leben des Friedrich Schiller. Eine Wanderung*, Insel, Frankfurt a. M. 2004, p. 7.
[24] Ivi, p. 472.

Biopic

Così come per quelle che abbiamo definito biografie romanzate, il biopic presenta alcune peculiarità strutturali di cui si deve tener conto nell'analisi, caratteristiche che hanno spesso generato una diffusa e generalizzata diffidenza nei riguardi del valore estetico e culturale di questi prodotti:

> This assessment echoes the suspicion and accusations of 'betrayal', 'simplification', and overall 'dumbing down' with which biopics have been generally received by the critical and academic establishment. The repeated assertions that the biographical film in question fails to capture the 'real' historical figure's complexity, and, in the case of literary biopics, the writer's (unfailingly) subversive and nuanced work, suggest the anxiety is connected with the disrespectful intrusions of popular culture into the spheres of high culture[25].

Lo stretto legame tra biopic letterario e melodramma, ovvero una radicale problematizzazione del rapporto tra finzione e realtà, di termini come verità e autenticità, devono considerarsi come base teorica per un giudizio sul valore estetico e culturale di questo genere di cinema, il cui principio fondativo non è la riproposizione della verità storica bensì il conseguimento di una «emotional truth»[26]. Sempre in questa prospettiva, in merito ad alcuni biopic che hanno per oggetto figure letterarie e che perseguono lo scopo di inserirle in un «pantheon of cultural mythology», si è ricorso alla paradossale e ossimorica categoria della «biographical fantasia», fondata su una radicale «diegetic unfaithfulness»[27].

Il primo film ispirato alla vita di Schiller risale al 1923, è opera del regista Curt Goetz, vede Theodor Loos nel ruolo del protagonista, ed è incentrato sugli anni giovanili dell'esistenza del poeta, come si evince anche dal sottotitolo – *Eine Dichterjugend* – aggiunto in occasione della sua messa in onda da parte dell'emittente ARTE nel 2012. L'opera è suddivisa in sette atti secondo una consuetudine del cinema muto, ancora molto legato all'estetica teatrale. Pur dedicando grande attenzione ai momenti in cui il poeta subisce le imposizioni dell'autorità politica – l'abbandono forzato della vocazione teologica per entrare nell'accademia militare è affiancato nella ricostruzione filmica dalla storia

[25] Sonia Amalia Haiduc, *Biopics and the Melodramatic Mode*, in *A Companion to the Biopic*, a cura di Deborah Cartmell / Ashley D. Polasek, Wiley-Blackwell, Hoboken (NJ) 2020, pp. 23-44, qui p. 25.
[26] Ivi, p. 24.
[27] Così Robert Kusek, *Biographical Fantasia on Screen. Derek Jarman's* Wittgenstein*, Karol Radziszewski's* MS 101*, and the Strategy of* Détournement, in *A Companion to the Biopic*, pp. 283-295, qui p. 286, in relazione alle tesi nel volume di Dennis Bingham, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London 2010.

del poeta Christian Friedrich Daniel Schubart, vittima anch'egli della politica assolutistica di Carl Eugen –, Goetz resta assai lontano da una celebrazione patetica dell'afflato libertario, prediligendo invece un tono popolare e a tratti ironico o umoristico nel tratteggiare il percorso di Schiller verso il successo letterario. Sin dall'apertura è evidente la contrapposizione tra la boria esuberante del duca impegnato in una battuta di caccia nella sequenza iniziale e la fine sensibilità con cui il parroco Christoph Moser si occupa dell'educazione del giovane Schiller: potere politico e sfera estetica sono in netto contrasto senza che per questo la dimensione poetica si carichi di enfasi drammatica – il povero Schubart viene ingannato e catturato facendo leva sulla sua passione per il buon vino. Nel contesto della costruzione di una immagine mitica del poeta che sembra caratterizzare l'inizio del Novecento[28], il film di Goetz si distacca da una tendenza epocale proponendo un ritratto intimo, legato agli affetti familiari (il film si chiude con la disperazione di Schiller in fuga per l'abbandono dell'anziana madre) e a una umanità tutt'altro che eroica.

Al genere del cinema di propaganda appartiene il film del 1940 dal roboante titolo *Friedrich Schiller: Der Triumph eines Genies*[29], per la regia di Herbert Maisch, basato sul romanzo *Leidenschaft. Ein Schiller-Roman* (1939) di Norbert Jacques (più noto per aver creato il personaggio del Dr. Mabuse nel 1920). Anche in questo caso, sono gli anni giovanili di Schiller al centro della rappresentazione, più esattamente il periodo dell'accademia militare fino alla fuga da Stoccarda. L'opera, per quanto costruita con fini propagandistici, non è tuttavia priva di elementi di ambiguità: se da un lato l'esaltazione del giovane genio è ricca di riferimenti a una triviale dottrina dello *Übermensch* quale incarnazione dello spirito tedesco più autentico, e con chiare allusioni alla figura del *Führer*, la rappresentazione dell'esperienza militare schilleriana e dei massimi rappresentanti del potere, primo fra tutti il duca Carl Eugen, lascia chiaramente intravedere un'immagine quanto meno non celebrativa del regime nazionalsocialista (elemento già presente nel romanzo, che in effetti aveva creato all'autore qualche problema con le gerarchie naziste). Particolarmente significativa la sequenza in cui Carl Eugen chiama a raccolta i suoi cadetti per un'ispezione, replicando con ogni evidenza le movenze e le espressioni hitleriane. Anche nel film di Maisch la 'vicenda Schubart' ha un peso rilevante nella

[28] Cfr. Christoph Schmälzle, *Schiller in den Kämpfen des 20. Jahrhunderts*, in *Schillers Schädel: Physiognomie einer fixen Idee*, pp. 149-171.

[29] Il titolo contiene anche un evidente richiamo all'opera di Leni Riefenstahl del 1935, *Triumph des Willens*.

storia della giovinezza schilleriana ma in questo caso si aggiunge un elemento romanzesco legato alla relazione sentimentale di Schiller con la giovane Laura Riegel, figlia di un ufficiale del reggimento del duca – il personaggio di Laura è inventato, ispirato probabilmente ad alcune poesie di Schiller del 1781-82 o a un personaggio del testo teatrale di Heinrich Laube *Die Karlsschüler* (1847). Alla giovane dama, minacciata dalle avances dello *Hofmarschall* von Silberkalb – evidente allusione sia *Kabale und Liebe* sia all'opera di Laube – sono affidate le sorti del manoscritto dei *Räuber*. Il carattere insofferente e ribelle del giovane Schiller costituisce il centro del biopic, stavolta caricato di una retorica e di un pathos che in qualche modo faranno scuola: quando entra nel carcere per incontrare Schubart che, vessato dalle condizioni di prigionia, gli chiede chi venga a visitarlo, Schiller risponde: «Ein Mensch, und bringe einen Gruß der Welt». L'esaltazione del genio, già presente nel titolo, si ritrova poi in una disputa tra Carl Eugen e il protagonista nel corso di una lezione di Abel. Schiller si impone sul duca declinando l'idea di genio come espressione della forza del popolo insofferente a qualsiasi forma di educazione. Di certo è questo l'elemento che ha consentito al film di superare censure e veti del regime permettendo alla figura del drammaturgo di essere percepita – quanto meno in quegli anni – quale prefigurazione di Hitler. L'ambiguità del film appare evidente nella ricezione e nelle critiche totalmente divise tra chi ne sottolinea la natura propagandistica e chi ne evidenzia la dimensione quasi eversiva[30]. Lo stesso regista, nelle sue memorie, ricostruendo la genesi del biopic schilleriano non può esimersi dal chiedersi come sia stato possibile che durante l'epoca nazista un'opera simile abbia potuto essere realizzata e diffusa[31].

All'anno del bicentenario della morte del drammaturgo, il 2005, risale invece un film per la televisione, per la regia di Martin Weinhart, intitolato semplicemente *Schiller*. Univocamente elogiato dalla critica per quanto riguarda i costumi, la recitazione, le scenografie – il regista ha cercato di ricostruire nel dettaglio atmosfere e ambientazioni dell'epoca – qualche dubbio ha suscitato invece rispetto al ritratto dello scrittore elaborato nel film, ovvero rispetto alla sua attinenza al genere del biopic più specificamente letterario:

> Schiller, das immerhin sehen wir in Schiller deutlich, hat sein Lebtag lang zuviel geschnupft, gesoffen und gehungert, hat seine Socken nicht getrocknet und seine Locken nicht gefönt und ist mit offenem Kragen und naßgeschwitzten Hemd in der Rokoko-Kälte herumgelaufen, bis

[30] Cfr. Georg Ruppelt, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland*, pp. 128-131.
[31] Ivi, p. 130.

> sich sein Dichterschnupfen zu einem grippalen Infekt radikalisiert hatte. Für einen Auftritt als warnendes Beispiel im „Gesundheitsmagazin Praxis" ist unser Film-Schiller damit qualifiziert – aber worüber hat der Mann eigentlich geschrieben?[32]

Tuttavia, la critica potrebbe essere rivista o quanto meno rimodulata proprio alla luce di uno dei caratteri specifici di questo genere di film: «Studies of literary biopics are bound to remark on the difficulty, if not impossibility, of representing the process of writing on screen. The externalisation of writing is more than a device to render visual an act which lacks visual appeal»[33]. Il recensore è evidentemente infastidito dall'immagine di uno Schiller bohémien e lamenta una scarsa attenzione all'opera in favore di aspetti anche 'bassi' della quotidianità del poeta, dimenticando forse però che l'oggetto della sua invettiva è un biopic.

Il film più recente sulla vita di Schiller risale al 2014, ed è incentrato sulla nota vicenda sentimentale tra il poeta e le sorelle von Lengefeld: *Die geliebten Schwester*, opera del regista Dominik Graf. Prima di illustrare alcuni aspetti di questo lavoro in relazione al tema qui trattato, mi pare opportuno citare una lettera di Schiller alle due sorelle che evidenzia in modo particolarmente significativo la natura di questo triangolo settecentesco. Siamo ad appena quattro mesi dalla presa della Bastiglia, il 15 novembre 1789 Schiller scrive a Caroline e Charlotte:

> Frey und sicher bewegt sich meine Seele unter euch – und immer liebevoller kommt sie von Einem zu dem andern zurücke – derselbe Lichtstral – laßt mir diese stolzscheinende Vergleichung – derselbe Stern, der nur verschieden wiederscheint aus verschiedenen Spiegeln. Caroline ist mir näher im Alter und darum auch gleicher in der Form unsrer Gefühle und Gedanken. Sie hat mehr Empfindungen in mir zur Sprache gebracht als du meine Lotte – aber ich wünschte nicht um alles, daß dieses anders wäre, daß du anders wärest als du bist. Was Caroline vor dir voraus hat, mußt du von mir empfangen; deine Seele muß sich in meiner Liebe entfalten, und mein Geschöpf mußt du seyn, deine Blüthe muß in den Frühling meiner Liebe fallen. Hätten wir uns später gefunden, so hättest du mir diese schöne Freude weggenommen, dich für mich aufblühen zu sehen. Wie schön ist unser Verhältniß gestellt von dem Schicksal! Worte schildern diese zarten Beziehungen nicht, aber fein und scharf empfindet sie die Seele[34].

L'atmosfera di questo passo è stata riprodotta da Graf in una delle sequenze maggiormente 'citate' del suo biopic, una delle poche scene, in un film altri-

[32] Andreas Kilb, *Kostümquatsch mit Dichtersoße*, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fernsehfilm-schiller-kostuemquatsch-mit-dichtersosse-1230364.html (12 settembre 2024).

[33] Haiduc, *Biopics and the Melodramatic Mode*, p. 26.

[34] *Schillers Werke*. Nationalausgabe, hrsg. von Julius Petersen *et al.*, Böhlau, Weimar 1943 ss., vol. 25 (*Briefwechsel. Schillers Briefe. 1.1.1788–28.2.1790*), p. 329.

menti assai ben congegnato e controllato, in cui il regista scivola in un pathos non solo poco realistico – come detto, non è questo il problema – ma connotato anche da un romanticismo piuttosto stereotipato. La scena è ambientata in una splendida cornice naturale; una bambina entra nel fiume per tentare di sottrarre alla corrente il suo cagnolino, ma finisce inevitabilmente per rimanere anche lei vittima delle acque impetuose. Schiller, pur non sapendo nuotare, si getta nel gelido torrente riuscendo a salvare la piccola; viene poi tirato fuori dall'acqua semincosciente e tremante da una Charlotte urlante per lo sforzo immane. Nella sequenza successiva, nei pressi di un albero il giovane poeta si libera dei suoi vestiti zuppi mentre le due sorelle si stringono a lui per scaldarlo, Caroline in maniera più risoluta, Charlotte voltata di schiena, con qualche accesso di timidezza causata dalla nudità di Friedrich. L'inquadratura si sofferma sul volto esausto ma illuminato di Schiller e su quello delle due sorelle, unite in uno sguardo di intesa, scende poi lentamente sulle mani indissolubilmente intrecciate delle ragazze a protezione di un legame che nulla e nessuno potrà sciogliere. Per il resto, l'opera di Graf è costruita in modo assai intelligente sulla centralità della scrittura, *in primis* di quella epistolare: il film, dopo una breve sequenza iniziale introdotta dal narratore esterno che descrive l'arrivo a Weimar di Charlotte, si apre proprio con una lettera di quest'ultima alla sorella. Ma non è soltanto la riproduzione dei carteggi attraverso tecniche diverse – in alcune scene le lettere non sono scritte o lette ma vengono 'recitate' dai personaggi. La produzione e l'evoluzione delle tecniche di stampa sono centrali nella storia assemblata da Graf, con una grande cura dedicata alle fasi di elaborazione delle opere non solo di Schiller ma anche di altre figure – molto spazio è dedicato ad esempio alla genesi e alla pubblicazione del romanzo di Caroline, *Agnes von Lilien*, uscito nel 1798. Anche i grandi eventi storici contemporanei vengono narrati attraverso riproduzioni e illustrazioni dell'epoca: esemplare il racconto del periodo del Terrore nella Francia rivoluzionaria attraverso disegni che riproducevano le esecuzioni e le fasi più efferate e violente di quegli anni. La malattia è completamente slegata dalla dimensione della creatività, anche in questo caso bisogna dare atto al regista di essersi saputo distaccare da un nodo tematico diventato nel corso degli anni un luogo comune. Nel film l'infezione polmonare 'esplode' soltanto nelle sequenze finali, con la funzione di riconciliare Charlotte e Caroline, di spegnere il loro conflitto e ricomporre un legame indissolubile in nome dell'amore comune per un uomo destinato a patire sofferenze terribili negli ultimi giorni della sua esistenza.

Al netto delle istanze propagandistiche – anch'esse come si è visto minate da una forte ambiguità – il biopic pare riuscire a distanziarsi con maggiore fa-

cilità da quegli elementi smaccatamente celebrativi e, si potrebbe dire, cultuali o feticistici che hanno accompagnato l'esaltazione di Schiller a eroe, martire, simbolo della nazione nelle biografie letterarie, molto più legate alle tendenze agiografiche dell'epoca in cui sono state elaborate.

Quanto ancora vivo sia il culto schilleriano appare evidente in un recente, divertente articolo relativo a una scheggia del letto di Schiller che ha trovato collocazione nel Cotta-Archiv conservato a Marbach. La chiusa dell'articolo, che pur in tono spesso ironico coglie alcune questioni centrali in merito al tema delle «Dichterreliquien», può essere utilizzata come sintetico finale della nostra indagine, sostituendo l'oggetto della domanda – «Was macht die Geschichte eines Verlags also aus?» – con i 'testi' biografici oggetto di questo articolo: «Große Autoren? Bedeutende Verleger? Wichtige Bücher? Kluge Programmatik? Vielleicht doch einfach gute Geschichten»[35].

[35] Helmuth Mojem, *Ein Holzsplitter von Schillers Bett im Cotta-Archiv*, in «Deutsches Literaturarchiv Marbach. Programm» 2, 2024, pp. 22-27, qui p. 27. Si tratta di un estratto di un articolo più lungo contenuto nel numero 183.184 del «Marbacher Magazin».

Aneignung und Nichtverstehen. Wenn das Reisen an Grenzen stößt

Dieter Heimböckel
Universität Luxemburg

Appropriation and Non-knowledge. When Travel Reaches Its Limits
Abstract: In my contribution, I revisit earlier observations of intercultural travel experiences based on works about Walther Rathenau and Franz Kafka, and relate them to Oskar Loerke's notes from his trip to Algeria in 1914. Accompanied by some succinct reflections on the relationship between interculturality, non-knowledge, and misrecognition, I envision a reading that does not seek to testify to the inherent failure of understanding as a fundamentally defining phenomenon of travel descriptions in these examples. Rather, this failure repeatedly suggests itself, so that behind the apparent understanding and the accompanying appropriation, there always lurks a non-knowledge. The selection of authors and texts, besides my newly ignited interest in Oskar Loerke and his work, is also justified by the fact that the travel experiences and portrayals highlighted here span a relatively narrow time frame of around 15 years, allowing them to be historically related and contextualized accordingly.

Ich greife in meinem Beitrag ältere Beobachtungen zu interkulturellen Reiseerfahrungen auf, die sich auf Arbeiten über Walther Rathenau und Franz Kafka stützen, und setze sie in Beziehung zu Oskar Loerkes Aufzeichnungen seiner Algerienreise im Jahre 1914. Flankiert durch einige summarisch gebündelte Überlegungen zum Zusammenhang von Interkulturalität, Nichtwissen und Verkennung, stelle ich mir darunter eine Lektüre vor, die an diesen Beispielen das in ihnen angelegte Scheitern des Verstehens nicht als eine Reisebeschreibung prinzipiell bestimmendes Phänomen zu bezeugen sucht. Dieses Scheitern deutet sich vielmehr immer wieder an, sodass hinter dem vermeintlichen Verstehen und der damit einhergehenden Aneignung immer auch das Nichtverstehen lauert. Dabei ist die Autor- und Textauswahl, neben einem bei mir neu geweckten Interesse an Oskar Loerke und seinem Werk, auch dadurch begründet, dass sich die hier in den Fokus gerückten Reiseerfahrungen und -inszenierungen in einem vergleichsweise schmalen Zeitfenster von rund 15 Jahren bewegen und sie so historisch aufeinander bezogen und entsprechend kontextualisiert werden können.

1. Es *stimmt alles – und es stimmt nichts*

Wenige Monate, nachdem Kaiser Wilhelm II. im Herbst 1898 seine Reise zur Einweihung der Erlöserkirche in Jerusalem dazu genutzt hatte, sich während seines Aufenthaltes in Konstantinopel bei Sultan Abdul Hamid II. für den Bau der Bagdadbahn einzusetzen, trat Walther Rathenau eine Orientreise auf eigene Faust an. Rathenau, der nachmalige und von Rechtsradikalen ermordete Reichsaußenminister der Weimarer Republik, stand Anfang 1899 kurz davor, eine leitende Funktion in der von seinem Vater gegründeten Allgemeinen Elektricitäts-Gesellschaft (AEG) zu übernehmen, und ging gewissermaßen auf Grand Tour. Sein Weg führte ihn, wie es sich für einen anständigen Bildungsbürger gehörte, zunächst nach Italien, den Spuren Goethes folgend, indem er zunächst Venedig, Florenz und Rom besuchte, ehe er von Alexandria nach Kairo fuhr. Weitere Stationen seiner Reise waren Luxor, Konstantinopel und Athen. Insgesamt ist wenig über die Motive und Ziele dieser Reise bekannt. Ihre Stationen sprechen allerdings eher für eine Bildungs- als für eine Geschäftsreise, auch wenn die überlieferte Korrespondenz geschäftliche Dinge nicht unberührt lässt. Wovon Rathenau aber meistenteils – und besonders in den Briefen an seine Mutter Mathilde – berichtet, sind städtische Impressionen und landestypische Eigenarten. Was er dabei sieht, überrascht ihn wenig, woher er weiß, was er sieht, dürfte Bestandteil dessen sein, was Edward Said als imaginäre Geographie Europas beschrieben hat[1]. Aus Kairo schreibt Rathenau am 21.1.1899:

> Nun der Orient! Nach drei Tagen läßt sich nicht viel urteilen, aber soviel scheint mir: Leben und Menschen sind interessant. Landschaft, Kunst, Publikum nicht überwältigend. Was ich erwartete, das finde ich vollständig; ein semitisches Volk in Freiheit dressiert, polnische Juden im unverkümmerten Zustand. Die Straßen und Basare genau so, wie Du sie Dir vorstellst, Esel, Kamele, Menschen, Verkäufer, Kinder, vermummte Frau[en], Geschrei, Dreck, Gestank, Sonne, Hitze – kurz es stimmt alles.[2]

Rund 13 Jahre später geht Karl Roßmann, der Protagonist in Kafkas *Der Verschollene*, ebenfalls auf Reisen. Es ist aber alles andere als eine freiwillige Reise, die der junge, von einem Dienstmädchen verführte und von seinen Eltern daraufhin verstoßene Mann nach Amerika unternimmt. Es ist, dessen ist sich auch Karl bewusst, vor allem eine Reise ohne Rückfahrtschein, so-

[1] Vgl. Edward W. Said, *Orientalismus*, aus dem Engl. von Hans Günter Holl, 2. Aufl., Fischer, Frankfurt a.M. 2010, S. 73.

[2] Walther Rathenau: *Briefe*, Teilband 1: 1871-1913, hrsg. von Alexander Jaser u.a., Droste, Düsseldorf 2006, S. 590.

dass er sich umso gewissenhafter auf das Kommende vorbereitet. Er liest viel über das Land am anderen Ende des Atlantiks, vermutlich mehr, als er lesen müsste. Aber das teilt er mit seinem literarischen Ziehvater, der, vor und zeitgleich mit der Abfassung des Romans, wie ein Schreibtischethnologe ausführliche landeskundliche Studien betreibt. Vielleicht haben Karl Roßmann und Franz Kafka Arthur Holitschers gerade eben erschienene Reisebeschreibung *Amerika heute und morgen* sogar gemeinsam gelesen. Vieles scheint dafür zu sprechen, denn als Karl Roßmann gleich zu Beginn des Romans in den Hafen von New York einfährt, erblickt er »die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht.«[3] Doch statt der Fackel hält sie ein Schwert in ihrer Hand – als »Symbol der erbarmungslosen Gewalt«[4] und Hinweis auf den bevorstehenden Kampf in einem durch und durch technisierten und ökonomisierten Gesellschaftssystem, wie manche Interpreten meinen[5]. Eindeutiger wäre der Zusammenhang wohl gewesen, wenn Kafka die ersatzlose Streichung einer Textvariante rückgängig gemacht und es bei der abschließenden Formulierung der Eingangsszene belassen hätte. Denn ursprünglich sollte es an dieser Stelle heißen: »Er [Karl Roßmann] sah zu ihr auf und verwarf das über sie Gelernte.«[6]

Walther Rathenau hatte nicht im Entferntesten daran gedacht, das Gelernte zu verwerfen, weil er keinen Begriff davon hatte, was das Gelernte überhaupt sei. Er hatte ein sicheres bzw. ungetrübtes Fremdverständnis. Entscheidend war daher nicht das, was er sah, sondern was er bereits wusste bzw. sein (in Grenzen bereits ausgebildeter kolonialer) Blick ihm zu sehen vorgab. Rathenau war sich offensichtlich – wie seinerzeit Kolumbus – schon über vieles im Klaren, ehe er die Reise nach Nordafrika und in das Osmanische Reich in Angriff nahm. Davon darf man jedenfalls ausgehen, wenn man sein briefliches Zeugnis und sein »es stimmt alles« dazu in Beziehung setzt. Wer sich so bestätigt sieht, ist vor Überraschungen weitgehend gefeit.

Anders sieht es bei Karl Rossmann aus. Er bezieht zwar wie Kafka sein Wissen auch aus Gelerntem, aber der Roman macht keinen Hehl daraus und

[3] Franz Kafka, *Der Verschollene. Roman*, in der Fassung der Handschrift, nach der kritischen Ausgabe hrsg. von Hans-Gerd Koch, Fischer, Frankfurt a.M. 2008, S. 9.

[4] Klaus Hermsdorf, *Kafka. Weltbild und Roman*, Rütten & Loening, Berlin 1961, S. 69.

[5] Vgl. Ralf R. Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman »Der Verschollene«. Motive und Gestalten*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1981, S. 52.

[6] Franz Kafka, *Der Verschollene*, Kritische Ausgabe, Apparatband, hrsg. von Jost Schillemeit, Fischer, Frankfurt a.M. 2002, S. 123.

stellt es immer wieder zur Disposition. Gleich im ersten Kapitel, in der Begegnung mit dem Heizer, steht die Annäherung an die Außenwelt ganz im Zeichen der eurozentrisch-stereotypen Vorgefasstheit Karls: »„Sind Sie ein Deutscher?“ suchte sich Karl noch zu versichern, da er viel von den Gefahren gehört hatte, welche besonders von Irländern den Neuankömmlingen in Amerika drohen.«[7] Die vorgängige Lektüre lenkt Karls Aneignung der amerikanischen Welt und bestimmt sich aus dem, was der eurozentrische Blick ihm eingibt. »[A]uf Mitleid durfte man hier nicht hoffen und es war ganz richtig, was Karl in dieser Hinsicht über Amerika gelesen hatte; nur die Glücklichen schienen hier ihr Glück zwischen den unbekümmerten Gesichtern ihrer Umgebung wahrhaft zu genießen.«[8] So bleibt er stets Europäer, der gleichsam immer wieder aufs Neue in Amerika ankommt und dazu gezwungen wird, das Wahrgenommene mit den Bildern, die seiner Einstellung zugrunde liegen, abzugleichen.

> »Da gibt es also auch schon in Amerika alte Häuser«, sagte Karl. »Natürlich«, sagte Klara lachend und zog ihn weiter. »Sie haben merkwürdige Begriffe von Amerika.« »Sie sollen mich nicht auslachen«, sagte er ärgerlich. Schließlich kannte er schon Europa und Amerika, sie aber nur Amerika.[9]

Karl kennt Amerika – aber er kennt Amerika wie jemand, der von Anfang an seine Kenntnisse unter einen Vorbehalt gestellt sieht. Sein »Da gibt es also auch schon in Amerika alte Häuser« ist Ausdruck dieses Vorbehalts – und dieser Vorbehalt manifestiert sich als Staunen. Karl ist noch jung, er hat das Leben noch vor sich und wird so das eine oder andere Mal von dem, was da auf ihn zukommt, überrascht – vielleicht häufiger sogar, als ihm lieb ist. Denn insofern sich im Staunen »eine grundlegende Verunsicherung und semantische Leere« vor dem Unvertrauten zeigt, wirft es ihn aus der Bahn seines gewohnten bzw. angeeigneten Wissens. Das Staunen unterbricht – und bricht aufgrund der Plötzlichkeit seiner Wucht in ihn ein. Karl geht so, bei aller Breite und Tiefe des Kontinents, den er mit seiner Einfahrt in den Hafen von New York betritt, beständig wie auf einer Grenze, die ihm das Staunen als liminales Phänomen eingibt. Dabei ist das Staunen auch bei ihm ein Moment, in dem er sich zwar der Begrenztheit seines Wissens bewusst wird, in dem sich aber auf der anderen Seite sein Blick für etwas Neues öffnet. In der

[7] Kafka, *Der Verschollene. Roman*, S. 10.
[8] Ebd., S. 45.
[9] Ebd., S. 71.

Erkenntnis der eigenen Begrenztheit entsteht so »auch die Möglichkeit«, die Grenze zu überschreiten[10].

2. *Interkulturalität – Nichtwissen – Verkennung*

Warum auch in der Gegenwart wieder von einer Krise des Wissens die Rede ist und Nichtwissen nach wie vor »einen denkbar schlechten Ruf«[11] hat, hängt mit der Vehemenz zusammen, mit der Wissen politisch und ökonomisch gefordert und gefördert wird. »Eine Krisis des Wissens ist heute eine Folge von Steuerungsintentionen, die mit Wissen zugleich Nichtwissen erzeugen.«[12] Da die ordentliche Welt Nichtwissen nicht zulässt, ist es mangels einer geeigneten Möglichkeit, kompetent mit ihm umzugehen, im Rücken des Wissens unerkannt gegenwärtig. Anders als in der Risikofolgenabschätzung liegen die damit verbundenen Probleme im Feld der Interkulturalität nicht primär in der Abwehr zukünftiger Gefahren, sondern einerseits darin, was jetzt bereits im Zuge von Fremd- und Vorurteilszuschreibungen als Gefahr verbucht wird, und andererseits – und damit auch perspektivisch – in der dem Machtkalkül gehorchenden Wissenspolitik nationaler und übernationaler Einschluss- und Ausschlussstrategien. Nichtwissen ist nichts, was der Interkulturalitätsforschung prinzipiell fremd wäre, sie sollte sich aber noch mehr, als dies bislang geschehen ist, dafür interessieren, zumal »das Fremde als das noch Unbekannte« sich in jeder Beziehung auf »Nicht-Gewusstes«[13] bezieht.

Insofern jedoch im Phänomen des Interkulturellen ein Zwischenraum bezeichnet ist, in dem vermeintlich feste Grenzen verschwinden und neue Grenzen gezogen werden, steht der Kulturaustausch prinzipiell unter dem Vorzeichen der Gewissheitsreduktion. Es gibt zwar nach Bernhard Walden-

[10] Mireille Schnyder, *Überlegungen zu einer Poetik des Staunens im Mittelalter*, in: *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, hrsg. von Martin Baisch u.a., Rombach, Freiburg i.Br. u.a. 2013, S. 95-114, 95f.

[11] David Gugerli / Philipp Sarasin: *Editorial* [zum Themenheft Nicht-Wissen], in: »Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte«, 5, 2009, S. 7-9, 7.

[12] Hellmut Willke, *Dystopia. Studien zu einer Krisis des Wissens in der modernen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 18.

[13] Ortrud Gutjahr, *Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur*, in: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, hrsg. von Claudia Benthien / Hans Rudolf Velthen, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 2002, S. 345-369, 360.

fels, »keinen Ort jenseits der Kultur, der uns einen unbefangenen und unbeschränkten Überblick gestatten würde. Als Europäer können wir der eigenen Kultur so wenig entfliehen wie dem eigenen Leib und der eigenen Sprache.«[14] Aber Waldenfels' Argument bezieht seinen Impuls aus einer transkulturalitätskritischen Position, die, xenopolitisch motiviert, den dritten Raum – ich würde lieber vom liminalen Raum sprechen – in der fremdkulturellen Begegnung stark zu machen sucht. Der liminale Raum wäre der eigentliche Ort nicht des Wissens, sondern des Nichtwissens als Gegenstand der Interkulturalität. Zu einer so verstandenen Interkulturalität liegen, weil sich hinter ihr (im Verständnis des Nichtwissens) »eine prinzipiell nicht aufhebbare Ungewissheit möglicher Ereignisse«[15] verbirgt, Hegemonie- ebenso wie Alleinvertretungsansprüche naturgemäß quer. Die aus der Anlehnung an reflexiver Theoriebildung hervorgehende Provokation ist dem Umstand geschuldet, dass Interkulturalität konsequenterweise im Modus des Nichtwissens zu denken wäre. Die Infragestellung der Fremdperspektive und die Be- und Verarbeitung von Nichtwissen wären dabei lediglich zwei Seiten einer Medaille[16].

Maßstab für die Textanalyse wäre nun zu schauen, ob und inwieweit es zur Infragestellung der Fremdperspektive kommt, inwieweit die Perspektive wissensgeleitet oder ins Kalkül gezogen wird, das Wissen zur Disposition zu stellen, und/oder ob fallweise nicht vielmehr Identifizierungstraditionen am Werk sind, die »projektive[n] Verkennung[en]«[17] Vorschub leisten.

3. *Auf Kolonialreise: Walther Rathenau in Deutsch-Südwest- und in Deutsch-Ostafrika (1907/08)*

Das Wort von der ›projektiven Verkennung‹ führt mich zum Ausgangspunkt meines Beitrags und auf die Frage zurück, inwieweit die Präsenz und Absenz des Staunens in der interkulturellen Konstellation, speziell bei Rathenau, solche Verkennung fördern, begünstigen bzw. außer Kraft setzen. Bei Rathenau bleibt sie vergleichsweise unangetastet. Sein »es stimmt alles« ist der

[14] Bernhard Waldenfels, *Zwischen den Kulturen* in: »Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache«, 26, 2000, S. 245-261, 247.
[15] Willke, *Dystopia*, S. 11.
[16] Vgl. Ulrich Beck, *Wissen oder Nicht-Wissen? Zwei Perspektiven »reflexiver Modernisierung«*, in: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, hrsg. von Ulrich Beck u.a., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, S. 289-316, 314.
[17] Petra Dietsche: *Das Erstaunen über das Fremde. Vier literaturwissenschaftliche Studien zum Problem des Verstehens und der Darstellung fremder Kulturen*, Lang, Frankfurt a.M. u.a. 1984, S. 5.

unverrückbare Maßstab, an dem sich seine Wahrnehmung ausrichtet. Je unverrückbarer er ist, desto weniger kann sich ein Staunen einstellen. Der Grad der Unverrückbarkeit richtet sich nach dem Willen, es bei dem Wissen zu belassen, das man mit- und in die Wahrnehmung einbringt – und er richtet sich in concreto danach, inwieweit er interessengeleitet ist oder nicht. Was ich damit meine, lässt sich besonders an Rathenaus Reiseaufzeichnungen aufzeigen, die im Zuge seines Aufenthaltes in Deutsch-Ost- und Deutsch-Südwestafrika entstanden sind. Kurz zur Vorgeschichte: In den Jahren 1907 und 1908 begleitet Rathenau als Experte in Wirtschaftsfragen Bernhard Dernburg, der 1906 zunächst mit der Leitung der dem Auswärtigen Amt unterstellten Kolonialabteilung betraut und am 17. Mai 1907 zum Staatssekretär des neugegründeten Kolonialamtes ernannt worden war, auf Inspektionsreisen in die deutschen Kolonien nach Afrika. Das Jahr 1907 war für die deutsche Kolonialpolitik ein »Wendejahr«[18], nachdem sich die Verhältnisse im Zuge des Herero-Aufstands in Deutsch-Südwestafrika 1904 und des Maji-Maji-Aufstands in Deutsch-Ostafrika 1905 krisenhaft zugespitzt und die Investitionen sich bei nüchterner Betrachtung zu einem finanziellen Fiasko ausgewachsen hatten. Zudem gaben die Nachrichten aus der Ferne angesichts der Skandale, Übergriffe und Verschwendungen, die unter den Kolonisten überhandnahmen, wenig Anlass dazu, die deutsche Kolonial- in eine Erfolgsgeschichte umzuschreiben, zumal die Militärausgaben und sonstige Aufkommen in keinem Verhältnis zum Ertrag standen. Die Kolonialpolitik sollte, so das allgemeine Ansinnen, »rationaler und zugleich humaner werden – „negerfreundlich", wie Kritiker und Befürworter anmerkten.«[19]

Mit der zur damaligen Zeit sensationellen Reise, die, von den Medien aufmerksam begleitet, unter großer Anteilnahme der Bevölkerung verlief, begab sich Rathenau auf ein unbekanntes Terrain und damit in ein »neue[s] Abenteuer«[20], worauf Shulamit Volkov in ihrer Rathenau-Biographie zu Recht aufmerksam macht. Auf der anderen Seite sollte sich das Wagnis dieses Abenteuers aber in Grenzen halten bzw. im Rahmen eines bestimmten vorhersehbaren Maßes bewegen. Zur Vorhersehbarkeit trug bei Rathenau eine Art der

[18] Dirk van Laak, *Imperiale Infrastruktur. Deutsche Planungen für eine Erschließung Afrikas 1880 bis 1960*, Schöningh, Paderborn u.a. 2004, S. 132.

[19] Manuel Köppen, *Kolonialkrieg und Genozid. 2. Oktober 1904: General Adolf Lebrecht von Trotha unterzeichnet den Erlaß J. Nr. 3737*, in: *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, hrsg. von Alexander Honold / Klaus R. Scherpe, Metzler, Stuttgart / Weimar 2004, S. 310-319, 318.

[20] Shulamit Volkov, *Walther Rathenau. Ein jüdisches Leben in Deutschland 1867-1922*, aus dem Engl. von Ulla Höber, Beck, München 2012, S. 78,

bereits angesprochenen »imaginären Geographie«[21] bei, die dasjenige, was erkundet werden sollte, unter Kontrolle stellte oder doch ansatzweise berechenbar machte. So deutet sich selbst in seinen biographischen Dokumenten aus der Zeit seiner Reisen nur in seltenen Fällen Unsicherheit oder eine die Vorstellungskraft übersteigende Form des Erstaunens gegenüber dem Fremden an. Wenn es sich einmal einstellte, so erstreckte es sich in der Regel auf die Natur, die ihn umgab und auf ihn, wie im Verlaufe seiner Fahrt mit der Ugandabahn, einen Eindruck »unbeschreiblicher Großartigkeit«[22] erweckte, während in den Begegnungen mit Menschen und Kultur selbst in Äußerungen, die das Angeeignete zu objektivieren suchten, immer wieder ein heimlicher (mitunter auch offener) Vorbehalt mitzuschwingen schien. Für diese Vorbehalte hatte Rathenau gerade in seiner Mutter eine verständige Leserin. An sie schreibt er im Rückblick auf seinen Aufenthalt in Daressalam:

> Ich habe […] von Stadt und Umgebung viel gesehen. Die fremde Natur, das Negerleben und die Lebensweise der Europäer sind bis ins kleinste merkwürdig und von allem abweichend, was wir kennen. Die tropische Natur ist gewaltsamer als unsere, in Farben, Dimensionen, Geschöpfen. Dar-es-Salaam ist eine hübsche Verwaltungsstadt vom Aussehen eines Badeortes, an schöner Bucht und in grüner Umgebung. Als Stadt ein Kunstprodukt, denn das wirtschaftliche Leben ist gering.[23]

Aus diesen Zeilen spricht nicht unbedingt, dass der afrikanische Kontinent Rathenau gefangengenommen habe[24]. Dafür sind die Beobachtungen zu oberflächlich und, wenn man von der Bezugnahme auf Daressalam absieht, eher austauschbar als spezifisch. Was sich hier vielmehr in Ansätzen zeigt, ist die bewusste Herausstellung von Differenzen, sowohl was die heimische Bevölkerung als auch die Kolonisten anbelangt, um daraus die Argumentation herzuleiten, mit der er in seinen kurz nach den Inspektionsreisen entstandenen Denkschriften die kolonialpolitischen Neuerungen zu begründen suchte. Entscheidend dafür war aber nicht das, was er sah, sondern was er bereits wusste bzw. sein kolonialer Blick ihm zu sehen vorgab. Denn: »Besäße der Neger die Eigenschaften des Europäers, so hätten wir kein Recht«, wie es in den *Erwägungen über die Erschließungen des deutsch-ostafrikanischen Schutzgebietes* heißt, »sein Land zu kolonisieren.«[25] Das Recht ergebe sich qua

[21] Said, *Orientalismus*, S. 73.
[22] Rathenau, *Briefe*, S. 797.
[23] Ebd., S. 796.
[24] Wolfgang Brenner, *Walther Rathenau. Deutscher und Jude*, 2. Aufl., Piper, München / Zürich 2006, S. 179.
[25] Walther Rathenau, *Erwägungen über die Erschließung des Deutsch-Ostafrikanischen Schutzgebietes*, in: ders., *Schriften der Wilhelminischen Zeit 1885-1914*, hrsg. von Alexander Jaser, Droste, Düsseldorf 2015, S. 573-629, 588.

Überlegenheit der Weißen und ihren ethischen Werten – »Mut und Hingebung, Idealismus und Nachhaltigkeit«[26] –, zu denen die Schwarzen nicht fähig seien. Insofern Rathenaus Vorschläge wie diejenigen Dernburgs auf eine Kolonialpolitik des »self-supporting«[27], das heißt auf eine vom Mutterland unabhängige Bewirtschaftung hinauslief, sollte die Bevölkerung das »wertvollste Aktivum«[28] der Kolonien darstellen, ohne das die für die angestrebte Ausbeutung notwendige Effizienzsteigerung nicht umzusetzen sei. Muss man von politischer Seite die Reise als Eingeständnis struktureller Probleme in den Kolonien sehen und damit auch als Ausdruck des Unwissens über die dortige Situation[29], so läuft doch in den privaten und öffentlichen Äußerungen Rathenaus die Erschließung des Landes auf dessen effizientere Annexion und solchermaßen auf die Reproduktion eines Wissens hinaus, das – aus ideologischen Gründen – unangetastet bleibt bzw. bleiben muss. Zur ›projektiven Verkennung‹ gehört daher auch, dass sie wissensgeleitet ist. Damit aber wird phänomenologisch das Trügerische, das dem Nichtwissen unterstellt wurde[30], ins Wissen verschoben.

4. *»Den eigenen Augen vertrauen, dem was sie sagen, nicht was die anderen berichten.« Oskar Loerkes* Algerische Reise *(1914)*

1914 trat Oskar Loerke eine Reise an, die derjenigen Rathenaus von 1899 glich, die aber umgekehrt verlief und erst Nordafrika zum Ziel hatte, ehe sie ihre Fortsetzung in Italien fand. Sie führte ihn, von Bremerhaven aus, nach einer elftägigen Schifffahrt nach Algerien, wo er sich mit Stationen in Algier, Constantine, Batna und Biskra vom 26. April bis zum 10. Mai 1914 aufhielt. Von Algier aus ging es anschließend nach Italien, Schwerpunkte seines Aufenthaltes dort waren Genua, Neapel und Sizilien (mit dem jeweiligen Umland), bis er über Venedig – um den 20. Juni 1914 herum – nach Berlin zurückkehrte. Loerke, 1884 (also ein Jahr nach Kafka) geboren, kannte Rathenau

[26] Ebd., S. 611.
[27] Ebd., S. 609.
[28] Ebd., S. 583.
[29] Vgl. Michael Pesek, *Praxis und Repräsentation kolonialer Herrschaft: Die Reise des Staatssekretärs Bernhard Dernburg nach Ostafrika, 1907*, in: *Die Ankunft des Anderen. Repräsentationen sozialer und politischer Ordnungen in Empfangszeremonien*, hrsg. von Susann Baller u.a., Campus, Frankfurt a.M. / New York 2008, S. 199-205, 203.
[30] Vgl. Nico Stehr, *Wissen und der Mythos vom Nichtwissen*, in: »Aus Politik und Zeitgeschichte«, 63, 2013, 18-20, S. 48-54.

seit 1912 persönlich und begegnete ihm regelmäßig in der bis in den ersten Weltkrieg hinein bestehenden Donnerstagsgesellschaft, einem »Kreis befreundeter Dichter, Maler, Musiker und sonstiger Bewohner der künstlerisch-geistigen Welt«[31], sodass nicht auszuschließen ist, dass man sich gelegentlich auch über das jeweilige Reisen und die diesbezüglichen Erfahrungen unterhielt. Der Kleist-Preis, den Loerke als vielversprechendes literarisches Talent und bedürftiger Jung-Schriftsteller 1913 erhielt, wurde nicht nur von Rathenau als einem seiner Gründungsväter gesponsert, er ermöglichte ihm erst, zusammen mit Reisekostenzuschüssen des Norddeutschen Lloyd und der Weimarer Schiller-Stiftung, die Fernreise, deren publizistischer Ertrag, zum Teil von Loerke selbst besorgt, gesammelt in seinen posthum veröffentlichten Reisetagebüchern vorliegt.[32] Damit sind aber die Bezüge zwischen Rathenau und Loerke erst einmal aufgebraucht – insbesondere was die Verschriftlichung der Reiseeindrücke betrifft.

Die vorliegenden Ausführungen wollen freilich nicht vergleichen, das ist jedenfalls nicht ihr vornehmliches Anliegen, sondern bestimmte Wahrnehmungsmechanismen aufzeigen, die Rückschlüsse auf das Verhältnis von Aneignung und Nichtverstehen mit ihren dazwischenliegenden Skalierungen zulassen. Dafür bieten sich Loerkes Aufzeichnungen zu seiner Algerienreise auch deswegen an,[33] weil anders als bei Rathenau das Gelernte zwar zur Disposition gestellt wird, indem er bewusst auf konkrete Anschauungen und Überraschungseffekte statt auf bereits medial kolportierte Bilder und Einstellungsmuster setzt – »Den eigenen Augen vertrauen, dem was sie sagen, nicht was die anderen berichten«[34], lautet ein Notat zu seinem Torso gebliebenen Roman

[31] *Oskar Loerke 1884 – 1964. Eine Gedächtnisausstellung zum 80. Geburtstag des Dichters im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. vom 13. März bis zum 30. Juni 1964*, hrsg. von Bernhard Zeller, Ausstellung und Katalog von Reinhard Tgahrt / Tilman Krömer, Turmhaus, Stuttgart 1964, S. 22.

[32] Zum Kleist-Preis, zu seiner Einrichtung 1912 und zu der Rolle, die Rathenau dabei spielte, vgl. *Der Kleist-Preis 1912-1932. Eine Dokumentation*, hrsg. von Helmut Sembdner, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1968, S. 14f., u. Rathenau, *Briefe*, S. 1072, Anm. 1. Zu Loerkes Auszeichnung 1913, seiner Reaktion darauf und zur Finanzierung seiner Reise vgl. Oskar Loerke, *Tagebücher 1903-1939*, hrsg. von Hermann Kasack, 2. Aufl., Schneider, Heidelberg / Darmstadt 1956, S. 70 u. 75, sowie *Oskar Loerke 1884 – 1964, S.* 17f., und Jochen Meyer, *[Komm.,]* in: *»Ich gehe mit Kremserweiß schlafen und stehe mit Zinnoberrot auf!« Emil Orliks* Kamelbriefe *an Oskar Loerke 1913-1932*, vorgestellt von Jochen Meyer, Wallstein, Göttingen 2013, S. 15.

[33] Zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der *Algerischen Reise* Loerkes vgl. Hans Dieter Schäfer, *Oskar Loerkes Bilder aus Nordafrika*, in: *Zeitgenossen vieler Zeiten. Zweites Marbacher Kolloquium 1987*, hrsg. von Reinhard Tgahrt, v. Hase & Koehler, Mainz 1989. S. 203-222, 203, sowie Jan Röhnert, *Durch die Wüste. Erlebnis und Archetyp in Oskar Loerkes Nordafrika-Poetik*, in: »Weimarer Beiträge«, 63, 2017, S. 223-238, 226.

[34] Oskar Loerke, *Was sich nicht ändert. Gedanken und Bemerkungen zu Literatur und Leben*, hrsg. von Reinhard Tgahrt, Cotta, Marbach a.N. 1996, S. 101.

Fahrt durch die Wüste, der u.a. auf seine Nordafrika-Erfahrungen zurückgreifen wollte –, ohne sich jedoch der Wirkmächtigkeit dieser Bilder in Gänze entziehen zu können. Die insgesamt sparsame Forschung zu Loerke, die bei seiner Reise-Prosa, was das Interesse betrifft, sich noch einmal unterboten hat, hat gleichwohl und zu Recht auf Orientalismen in Loerkes Aufzeichnungen hingewiesen, auf die Nähe zu den über diese Fremde kursierenden Images und Phantasmagorien seiner europäischen Herkunftskultur, und dabei unter anderem auf die Ero- und Exotisierung der Frauenbilder, die Aufladung mit archaischen Mythen und auf bestimmte Motivanleihen, wie den aufdringlichen Fremdenführer, aufmerksam gemacht[35]. Seine Ausführungen über die sich »[w]iderlich« gebärdenden »alten häßlichen Weiber«[36] oder wenn es um befremdlich aussehende und riechende Speisen[37] bzw. absonderliche Gerüche geht, die Menschen und Gebäude umgeben[38], stoßen mitunter gleichfalls an Grenzen und fügen sich ebenso nahtlos in das Blickregime ›projektiver Verkennung‹ ein. Daraus die Schlussfolgerung zu ziehen, dass es sich bei Loerke um einen von »Vorstellungen des westeuropäischen Orientalismus zutiefst durchdrungenen Reisenden«[39] handelte, würde in dieser apodiktischen Zuspitzung allerdings selbst zu einer Verkennung beitragen . Denn in der Tat decken sich die Wahrnehmungen Loerkes nicht nur allenfalls oberflächlich mit den Einstellungen, die der Westen gegenüber Nordafrika pflegte[40]; ihre Eigenart, bliebe sie unberücksichtigt, würde auch mit einer Aneignungspraxis gemein gemacht, der zufolge sie sich problemlos einer exotischen Reisekultur der Zeit zurechnen ließe[41]. Was dadurch entginge, wäre zweierlei: erstens die in der Eigenart liegende epistemische wie auch ästhetische Produktivität und ihr Potential und zweitens dasjenige, was tendenziell in ihr an Begrenzendem aufgehoben ist. Ich kann an dieser Stelle nur ganz exemplarisch auf das Gemeinte eingehen und erlaube mir deshalb, es abschließend lediglich skizzenhaft zu behandeln.

[35] Vgl. hierzu die Beiträge von Schäfer (*Oskar Loerkes Bilder aus Nordafrika*) und Röhnert (*Erlebnis und Archetyp in Oskar Loerkes Nordafrika-Poetik*).

[36] Oskar Loerke, *Algerische Reise*, in: ders.: *Reisetagebücher*, eingel. und bearb. von Heinrich Ringleb, Schneider, Heidelberg / Darmstadt 1960, S. 151-219, 159.

[37] Vgl. ebd., S. 182 u. 189.

[38] Vgl. ebd., S. 162 u. 193.

[39] Röhnert, *Erlebnis und Archetyp in Oskar Loerkes Nordafrika-Poetik*, S. 227.

[40] Vgl. ebd.

[41] Vgl. Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Beck, München 2004 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 9/2), S. 710.

Besagte Eigenart liegt m.E. bei Loerke u.a in dem, was man als seine »Trauerphilosophie«[42] bezeichnet hat. Zwar hatte Wilhelm Lehmann davor gewarnt, das »unendliche Leid, das aus seinen späten Gedichten , wie aus seinem Tagebuch schon früher spricht«, von vornherein »in sein Werk«[43] hineinzulesen; aber das »Hauptgeschäft der Trauer«[44], wie es in einem seiner nachgelassenen Gedichte heißt, bildet den basso continuo, mit den Loerkes Wahrnehmung zwischen Faszination und Schrecken, zwischen »Bitterkeit« und »Hymnus«[45] oszilliert. Dabei hat schon Marguerite Samuelson-Koenneker in ihrer 1977 vorgelegten, monumentalen und in der deutschsprachigen Germanistik so gut wie nicht zur Kenntnis genommenen Dissertation *Oskar Loerke, le défi d'une poésie cosmique au XXème siècle* sehr schön herausgearbeitet, wie differenziert und facettenreich Loerkes Reiseeindrücke angelegt sind und wie im Blick auf die Gegenwart dem Vergangenen Ausdruck verliehen wird. Der Reisende fühle sich von den Kontrasten Algeriens förmlich überwältigt: von der üppigen Vegetation der Küstenregion, dem kargen Adel der Hochebenen, der unbarmherzigen Wüste, in der die graue Gleichgültigkeit der nördlichen Ebene unter der strahlenden Sonne zu einer offenkundigen Grausamkeit wird. Dazu die Gegenwart des Todes in den Ruinen der Vergangenheit, die Gegenwart der Vergangenheit in den Körpern, Gesten und Augen der Menschen von heute; Frauen, die in ihren Schleiern eingemauert sind, Frauen ohne Kleider aus dem rosafarbenen Blida, junge Arbeiterinnen aus den Vororten von Algier, die sehr bleich und krankhaft dünn sind wie ihre europäischen Schwestern aus den Bergbauregionen; malerische Schönheit und aggressive Lauterkeit; Korruption und kindliche Unschuld in ein und demselben Wesen; die Würde der Arbeit der Handwerker und die unverständliche und gleichzeitig bewundernswerte Indolenz angesichts des aktuellen Elends. Und schließlich: das überschwängliche Leben der Massen und die Zonen der Einsamkeit um jedes Wesen herum; die warme Menschlichkeit, die überall Freundschaftsbande knüpft, und die grausame Ununterschiedenheit angesichts von Elend und Krankheit. Das ist das Panorama, das Loerkes Reiseaufzeichnung mit der

[42] Erwin Rotermund, *Melancholische Literatur von Melancholikern? Zur Lyrik der »Inneren Emigration« 1933-1945*, in: *Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der »Inneren Emigration«*, hrsg. von Frank-Lothar Kroll / Rüdiger von Voss, Wallstein, Göttingen 2012, S. 221-241, 232.

[43] Wilhelm Lehmann, *Oskar Loerke. Porträt eines Lyrikers*, in: ders., *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. 6: *Essays I*, hrsg. von Wolfgang Menzel, Klett-Cotta, Stuttgart 2006, S. 166-176, 176.

[44] So in dem Gedicht *Zweierlei Fug* aus der nachgelassenen Sammlung *Der Gast von Altheide*. Oskar Loerke, *Sämtliche Gedichte*, 2 Bde., hrsg. von Uwe Pörksen / Wolfgang Menzel, Wallstein, Göttingen, Bd. 2, S. 795.

[45] Heinrich Ringleb, *Einführung,* in: Loerke, *Reisetagebücher,* S. 7-18, 14.

Neigung zum Detail entwerfen[46]. Und es ist ein Panorama, das hier von der auch für sein literarisches Werk insgesamt bedeutsamen Maxime inspiriert ist, „alles zu sehen in dem Komplex, den man sich einmal gewählt hat. Wer viel übersieht, wird ein geringes Werk zustande bringen."[47]

Nun ist es bezeichnenderweise nicht so, dass Loerke für das Elend, das ihm neben allem Faszinierenden entgegentritt, Land und Leute verantwortlich, dafür eine orientalische Wesenheit namhaft machen würde. Bei ihm kristallisiert sich vielmehr, als ein frühes Zeugnis dieser Ausprägung, ein postkolonialer Blick heraus, mit dem er den Finger in die Wunde der französischen Vereinnahmung Algeriens und ihrer kolonialen Praxis legt.

> Doch scheinen ganze Klumpen eines mit Elektrizität geladenen, nach Benzin riechenden, polternden und brüllenden Paris übers Meer geschleudert zu sein. Von rechts und links, von den Bergen oben und dem Meere unten ist das neue Algier dabei, das alte zu ersticken. Sein grelles Auflärmen brandet immer weiter in das dunkle, stille Al-Djezair hinein. Was es nicht erschlägt, saugt es in sich auf. Die toten Bewohner Al-Djezairs auferstehen als handelnde, Arbeit und Gebrechen erpresserisch zur Schau stellende Bettler, die schönen morgenländischen Häuser Al-Djezairs, die Algier umbringt, läßt es in aufgeblasenen und grotesk übertreibenden oder in leer bescheidenen und geschmackvoll zeitwidrigen Gespenstern wiederkommen. An Hauptadern des Völkerlebens baut es, wie wir unsere Gotik auf Aktien und Warenhausrenaissance haben, sein maurisches Talmi: Postamt, arabische Hochschule, Verwaltungsgebäude aller Art. Aber monumental. Das Fieberhaft-Willige, das Beflissen-Gerechte im Wiederaufrichten ist die Rache der neuen Hauptstadt an der alten und der alten an der neuen.[48]

Ganz frei von einer zeittypischen Kapitalismus- und Mechanisierungskritik sind diese Ausführungen nicht, sie sensibilisieren aber für die Tabula rasa, mit der die Kolonisatoren nicht nur die Hauptstadt, sondern das ganze Land überziehen und so beispielsweise auch die Altstadtgassen in Constantine zu vernichten beginnen[49]. Die Auswirkungen auf die Tradition des Landes und das materielle Wohlbefinden der einheimischen Bevölkerung sind jedenfalls verheerend und lassen Loerke angesichts ihrer multiethnischen Zusammensetzung zu der Prognose kommen, dass die künftige Einheit »schwerlich französisch sein«[50] werde. Vielleicht schmelzten, lautet es an einer anderen Stelle seiner Ausfüh-

[46] Vgl. Marguerite Samuelson-Koenneker, *Oskar Loerke, le défi d'une poésie cosmique au XXème siècle*, 2 Bde., Service de Reproduction des thèses, Université de Lille III, Lille 1982, Bd. 2, S. 457.

[47] Loerke, *Tagebücher 1903-1939*, S. 66 (Eintragung vom 4.9.1913). Zu dieser für Loerkes Werk zentralen Äußerung einer Poetik der Fülle vgl. Dieter Heimböckel, *Oskar Loerke. Ein literarischer Solitär*, in: »Zeitschrift für Germanistik«, N.F., 35, 2025, 1, S. 157-170, 165.

[48] Loerke, *Algerische Reise*, S. 155.

[49] Vgl. ebd., S. 204.

[50] Ebd., S. 164.

rungen, die Volksteile Algeriens zusammen zu einer Einheit, »die ein heimlicher Bund gegen die Fremdlinge von jenseits des Meeres sein wird.«[51]

Die Hellsichtigkeit, mit der ein Szenario heraufbeschworen wird, das sich nach einem acht Jahre dauernden Krieg erst 1962 in der Unabhängigkeit Algeriens erfüllen sollte, ist bei Loerke das trauerphilosophische Komplement eines archäologischen Blicks, der nach dem Vergangenen in der Gegenwart spürt, wobei das Gegenwärtige zugleich, wie es Heinrich Ringleb durchaus zu Gunsten von Loerke formuliert, von diesem als »urweltlich, als Ursprung und Existenz in einem, als ein Hinaustreten der verborgenen Welt in die sichtbare Zeit und ihr Immer«[52] erfahren wird. Die Vorstellung einer ‚Urwelt', die sich ihm sowohl in den Gesichtern der Menschen, in ihrer Gestik und Mimik, als auch in Landschaft, Flora, Fauna und sogar im Flug der Vögel zeigt, verdichtet sich zu einer morgenländischen Seelenlandschaft, die, so eine für den Lyriker durchaus charakteristische Formulierung, den »schwarze[n] Atem der Jahrtausende«[53] zu evozieren imstande ist. Dass beispielsweise die Menschen, die er wahrnimmt, »immer vor allem sie selbst sein«[54] wollen, ist dabei eine Einschätzung ohne anthropologischen Bezug und solchermaßen mit der Tendenz behaftet, in der (sicherlich wohlmeinenden) Verallgemeinerung wie die urweltliche Perspektive insgesamt ideologisch anfällig zu sein. So hatte Walther Rathenau während seiner Afrika-Reise 1907 Gerhart Hauptmann aus Daressalam den Kartengruß zukommen lassen, dass er – im »Reiche dieser Urwelt«[55] – seiner gedenke. Wenn Rathenau in Bezug auf Afrika von einer »Urwelt« spricht, so ist damit nicht so sehr die Vorstellung von der Wiege der Menschheit assoziiert, auch wenn Darwins Evolutionstheorie dafür die Grundlage geliefert hatte. Mit »Urwelt« ist vielmehr eine kontinentale und für seine Zeit (und bis heute teilweise immer noch) typische Zuschreibung der Traditions- und Geschichtslosigkeit intendiert,[56] die einem kolonialem Blickregime gehorcht und aus welcher zugleich der aktuelle Kultur- und Zivilisationsstatus hergeleitet wird. Wie gesagt: Das mag so bei Loerke nicht intendiert gewesen sein. Um Intention oder dergleichen geht es hier aber auch nicht. Sondern darum, was in Loerkes hauptgeschäftlicher Eigenart produktiv wirkt und zugleich an Grenzen stößt.

[51] Ebd., S. 200.
[52] Ringleb, *Einführung*, S. 14.
[53] Loerke, *Algerische Reise*, S. 205.
[54] Ebd., S. 196.
[55] Rathenau, *Briefe*, S. 795.
[56] Zum Afrikadiskurs vor und bis 1900 vgl. Matthias Fiedler, *Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus. Der deutsche Afrikadiskurs im 18. und 19. Jahrhundert*, Böhlau, Köln u.a. 2005.

Il taccuino dei conti e i suoi segreti effetti collaterali nel mondo di carta

Silvia Acocella
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

The Account Book and its Secret Side Effects in the Paper World
Abstract: The account book becomes, in modernist novel, a key metaphor where the orbits of literature (with its increasingly less 'useful' pages) and those of the market (with its increasingly binding calculations and laws) intersect. Both paper worlds, formed at the antipodes, yet, in the Copernican revolution of modernity, dangerously similar: mirror-like. The account book of Svevo's old men and the papers of Pirandello's Giustino Roncella hide, between the thin lines of scribbling, the seeds of a new novelistic form: a superfluous and directionless production that is activated by that accumulation of accounts, such as unexpected side effects.

1. *Contabilità*

Al centro della dicotomia novecentesca tra mercato e arte, tra l'imperativo funzionale della vita borghese e il raccoglimento su carta del superfluo[1], si formano non solo coppie antitetiche ma anche impreviste figure ibride.

> La terra gira intorno al più piccolo apprendista che serve in una ditta mondiale, e i continenti lo guardano al di sopra della spalla, sicché nulla di quel che fa è privo di importanza; intorno all'autore solitario nel suo studio invece girano tutt'al più le mosche, s'ingegni pure quanto vuole. La cosa è tanto evidente che a molti, appena incominciato a trafficare col materiale della vita, tutto ciò che li ha commossi fino allora appare «soltanto letteratura» […]. Non proprio lo stesso accadeva ad Arnheim che non negava le belle emozioni dell'arte né si sentiva di condannare come sciocchezza o fantasia qualunque cosa l'avesse anche una sola volta commosso […]. Per esprimerlo in termini positivi, egli aveva compiuto la fusione d'interessi fra anima e affari sviluppando il concetto principe di «mercante» […].[2]

[1] Lo sfondo teorico di questo percorso è quello tracciato da Francesco Orlando quando ha interpretato la straordinaria fortuna letteraria delle cose inutili o invecchiate e insolite nella letteratura modernista come un ritorno del represso antifunzionale. (Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993).
[2] Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, nuova ed. it. a cura di Adolf Frisé, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, traduzione di Anita Rho, Gabriella Benedetti, Laura Castoldi, 2 voll., Einaudi, Torino 1996, vol. I, pp. 438-440.

Dietro l'ambivalenza di Arnheim, trapela l'immagine leggendaria di Walther Rathenau, mostrando in controluce, nell'apocalisse silente de *L'uomo senza qualità*, la sagoma ancipite del mercante-intellettuale.

Questa «figura mista di industriale» aveva raggiunto ai margini dell'impero asburgico anche Svevo[3], ma come altre trasfigurazioni vitalistiche, il mito di Rathenau era destinato a svuotarsi: l'equilibrio tra affari e anima non poteva durare a lungo nella sua scrittura, più adatta ad aprirsi alla dicotomia schopenhaueriana tra uomo attivo e contemplativo e a sbilanciare i personaggi inetti verso la scarsa produttività di una «vita letteraturizzata»[4].

Ne *La coscienza di Zeno*, quando il protagonista, ancora legato alla «speranza di poter divenire un buon negoziante»[5], si trova coinvolto nei meccanismi del commercio, la sua *storia di un'associazione* assume la forma di un trafficare inconcludente che produce numeri, molti numeri, ma non redditi[6].

La ditta tra Zeno e Guido si fonda, infatti, su un'invischiante prudenza che ne rallenta i guadagni. La pratica di contabilità, acquisita nel breve tempo in cui aveva tenuto il libro mastro per l'Olivi, è il contributo che il protagonista offre alla ditta, l'insegnamento che trasmette al suo socio. Ma proprio le lunghe colonne dei conti impediscono di procedere e quindi di guadagnare; insomma di farsi, da contemplativi, finalmente uomini attivi:

> Ad onta della sua Scuola Superiore, Guido aveva un concetto poco preciso del dare e dell'avere. Stette a guardare con sorpresa come io costituii il Conto Capitale ed anche come registrai le spese. Poi fu tanto dotto di contabilità che quando gli si proponeva un affare, lo analizzava prima di tutto dal punto di vista contabile. Gli pareva addirittura che la conoscenza della contabilità conferisse al mondo un nuovo aspetto. Egli vedeva nascere debitori e creditori dappertutto anche quando due si picchiavano o si baciavano.
> Si può dire ch'egli entrò in commercio armato della massima prudenza. Rifiutò una quantità di affari […]. – No! – diceva, e il monosillabo pareva il risultato di un calcolo preciso […].
> Ricordo quanta intelligenza egli impiegò per ingombrare il nostro piccolo ufficio di fantasticherie che c'impedivano ogni sana operosità.[7]

[3] Secondo la testimonianza di Benco, Svevo «ragionava volentieri» di Rathenau, attratto, negli anni dell'anteguerra, da quella sua «figura mista di industriale». (Silvio Benco, *Prefazione* a Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Dall'Oglio, Milano 1974).

[4] Il riferimento è alla nota riflessione del Vegliardo su una futura «vita letteraturizzata». (Italo Svevo, *[Le confessioni del vegliardo]*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. 1116).

[5] Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e continuazioni*, p. 910.

[6] «Io conservai la fiducia d'esser avviato ad un grande commercio per circa tre mesi, il tempo occorrente a fondare quella ditta. Seppi che a me sarebbe toccato non solo di regolare dei particolari come la corrispondenza e la contabilità, ma anche di sorvegliare gli affari». (Ivi, p. 912).

[7] Ivi, pp. 916s.

Il fare calcoli ha potere di trasfigurazione: il punto di vista contabile affolla in tal misura il mondo di potenziali affari che, in mezzo all'ingombro delle fantasticherie, si delineano impreviste le *silhouettes* di Chisciotte e Sancio Panza: alternandosi sulle pareti grigie dell'ufficio, tra partite doppie immaginarie e ordinazioni mai partite, il Cavaliere dalla trista figura e il suo scudiero emergono ancora una volta dallo «sbadiglio dei libri»[8]; libri di contabilità, è vero, eppure pare che basti:

> Accanto a lui io mi feci molto inerte. Cercai di metterlo sulla retta via e forse non ci riuscii per troppa inerzia. Del resto, quando due si trovano insieme, non spetta loro di decidere chi dei due deve essere Don Quijote e chi Sancio Panza. Egli faceva l'affare ed io da buon Sancio lo seguivo lento lento nei miei libri dopo di averlo esaminato e criticato come dovevo.[9]

I conti che avrebbero dovuto spingere in direzione della produttività si convertono in esercizio di fumose inconcludenze. Non è ancora la scrittura come «misura d'igiene»[10], dei vegliardi sveviani, né l'inerzia di Zeno è quella forma di «raccoglimento» necessaria a trovare «l'intonazione»[11], tuttavia un'aria di famiglia si percepisce intorno a questa operosità da formiche.

Nell'associazione commerciale, i due soci si imbozzolano sui libri contabili, tirando somme e immaginando possibilità di acquisti mai realizzate. È un esercizio sterile, il gesto di una disfunzione, che però consente di allenare la penna, strumento solido di sostegno che tornerà utile a Zeno da vecchio, quando privo del futuro, tornerà a fissare il vissuto sulla carta.

Di fronte alla mancanza di senso dell'esistenza, ancora tenterà calcoli, ma rivolto all'indietro, cercando di misurare il tempo esatto che impiega il presente per diventare passato. Non è migliorato come contabile, continua ad auspicare «istrumenti più precisi» e «un uomo meglio di *lui* educato a registrazioni esatte[12], ma sa con certezza che «temine*rà* la *sua* vita con un libretto in mano come il suo defunto padre»[13].

In quella «multiforme e indefinita galassia che è la vecchiaia di Zeno

[8] Parafrasiamo la celebre definizione di Foucault di Chisciotte: «Lungo grafismo magro come una lettera, eccolo emerso direttamente dallo sbadiglio dei libri». (Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio critico di Georges Canguilhem, BUR, Milano 2006, p. 61).

[9] Svevo, *La coscienza di Zeno*, p. 918.

[10] Id, *Prefazione*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, p. 1227.

[11] Ivi, p. 1226.

[12] Ivi, p. 1229.

[13] Ivi, p.1230: «Il male si è che non annotai di quanti giorni quel presente avesse abbisognato per tramutarsi così. […] E così terminerò la mia vita con un libretto in mano come il mio defunto padre».

Cosini»[14], i personaggi si scambiano manie, tic, distrazioni e sogni, offrendosi come tasselli di un unico ritratto: uno di loro, però, sembra privo dello strumento della penna, puntello indispensabile per mantenersi in piedi. È il protagonista della commedia *La rigenerazione* (rovesciamento di un precedente progetto *Degenerazione*)[15], coinvolto, come il Vegliardo delle *Continuazioni*, in un'operazione di ringiovanimento.

Si dice, infatti, che il Giacomo de *La rigenerazione* sia l'unico tra i vecchi sveviani che non scriva. Non è esattamente vero. Compare più di una volta tra le sue mani l'oggetto-emblema del libricino, dove una fitta scrittura registra operazioni, spese, bilanci[16]. Il taccuino che spunta sulla scena come un'arma nascosta è una sumerica annotazione di calcoli: dovrebbe consentire programmi, previsioni, arginare gli imprevisti, ma i conti non tornano, sono numeri slegati da un mondo imprevedibile, malato.

La vita trasformata in merce, infatti, può avanzare solo verso la catastrofe: è il tempo della *degenerazione* e dei percorsi rovesciati di un darwinismo negativo, dentro i quali, come aveva diagnosticato Max Nordau[17], l'unico incremento previsto è quello del male. Tuttavia, nella sua vasta inchiesta –che Svevo, del resto, richiama direttamente nel titolo della sua commedia, rovesciandone infine il segno- Nordau aveva distinto i «grafomani», «semi-matti» perché non del tutto archiviabili nelle tassonomie della scienza[18]. Con la loro ostinazione a scrivere, essi invecchiavano diversamente, più intenti al vissuto registrato sulla carta che a quello che continuava a scorrere intorno senza più direzione[19].

[14] Mario Lavagetto, *Drammi senza teatro. Saggio introduttivo* a Italo Svevo, *Teatro e Saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. XLVI.

[15] Si veda Cristina Benussi, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, EUT, Trieste 2007.

[16] Già Maxia, del resto, si era soffermato sull'attitudine di Zeno a catalogare i sintomi della propria malattia, a tenere i conti, come un amministratore della propria nevrosi (Sandro Maxia, *Svevo e la prosa del Novecento*, Laterza, Bari 1968, p. 38).

[17] Max Nordau, *Degenerazione*, versione autorizzata sulla prima edizione tedesca per G. Oberosler, vol. I, *Fin de siècle – Il misticismo*, Fratelli Dumolard Editori, Milano 1893; vol II, *L'egotismo – Il realismo – Il secolo ventesimo*, Fratelli Dumolard Editori, Milano 1894. Mi sia consentito il rinvio alla ricostruzione dell'influenza, tanto sotterranea quanto capillare e di lunga durata, di Nordau nella letteratura modernista in Silvia Acocella, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione tra Ottocento e Novecento*, Liguori, Napoli 2012.

[18] Ivi, vol. I, pp. 36s.

[19] Tra le risposte alla deriva del mondo, privo di verità celesti e terrene, c'è quello che Tedesco ha persuasivamente definito «l'apologare laico» di Svevo (Natale Tedesco, *"Nel guscio di una noce": sullo Svevo dei Racconti e sul suo apologare laico*, in Id., *La coscienza letteraria del Novecento: Gozzano, Svevo ed altri esemplari*, Flaccovio, Palermo 1999, pp. 133-160). Ma il pensiero corre anche ad altre scritture, praticate con disciplina di fronte alle contraddizioni della vita, come quella dei copisti Bouvard e Pécuchet.

A far parte di questa schiera dei grafomani è destinato anche Giacomo, se è vero che conserva, tra boccette, intrugli e flaconi per illusori ringiovanimenti, l'uso della penna: dopo essere stata a lungo occultata nelle fitte annotazioni di un libricino dei conti, proprio perché impugnata ogni giorno, quasi una pratica manuale, un esercizio muscolare ad opere maggiori, la penna potrà anche *trascendere* e riempire i suoi anni estremi con un vissuto di carta[20].

«Fuori della penna non c'è salvezza», aveva scritto Svevo pochi mesi prima di varcare il Novecento, raccomandando di prendere la penna in mano quotidianamente, poiché «non c'è miglior via per arrivare a scrivere sul serio che di scribacchiare giornalmente»[21].

E davvero le pagine del romanzo modernista si rivelano affollate di protagonisti che portano con loro, spesso occultato, un taccuino: quasi un riflesso minore di quella scrittura smarginata e intempestiva che riempie lo *Zibaldone* e che, pubblicata postuma alle soglie del Novecento, finisce per infilarsi tra le pieghe di molti quaderni di appunti, come quelli di d'Annunzio, Marinetti, Pirandello, Montale[22].

In quel romanzo di guerra che è il *Si gira…* pirandelliano – dove la parola guerra non compare mai, ma le proiezioni d'ombra del più grande trauma del Novecento sono ovunque – Serafino porta sempre con sé i suoi quaderni: una presenza costante quanto invisibile, che dieci anni dopo conquisteranno il primo piano del nuovo titolo: *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*[23].

2. *Mondi di carta e commerci di fumo*

«Scribacchiare» è termine tipico dello stile sveviano, perciò è un piacere aggiunto dell'intertestualità vederlo affiorare identico nel romanzo piran-

[20] Ci riferiamo alla descrizione che Svevo traccia di sé stesso, in particolare all'istante in cui, preludio alla *Coscienza*, «la sua penna trascese». (Italo Svevo, *Profilo autobiografico*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. 811).

[21] Italo Svevo, *Pagine di diario*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, p. 732s.

[22] Cfr. Gabriele d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Mondadori, Milano 1965; Filippo Tommaso Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, con introduzione di Renzo De Felice e Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1987; , Luigi Pirandello, *Taccuino segreto*, a cura di Annamaria Andreoli, Mondadori, Milano 1997; Luigi Pirandello, *Taccuino Di Harvard*, a cura di Ombretta Frau / Cristina Gragnani Mondadori, Milano 2002; Eugenio Montale, *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, Mondadori, Milano 1983.

[23] In questa ottica, la messa a fuoco di Castellana su questo romanzo acquista una profondità ulteriore (Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018).

delliano *Suo marito*, tra fumi di sigari e nebulosi ragionamenti, nella mente dello zio Ippolito, il parente della protagonista, Silvia Roncella, *alter ego* pirandelliano. Riaffiora l'immagine degenerata dei grafomani sullo sfondo delle considerazioni dello zio intorno al «viziaccio» della nipote di «scribacchiare», gesto solitario indotto da un «bacamento celebrale», tuttavia reso pubblico ed esaltato da altri «pazzi scribacchiatori»[24]. Eppure proprio questa «passionaccia maledetta» è per il marito, Giustino Boggiòlo, «*materiale*»[25] da far fruttare. Poco prima che i Futuristi proponessero «pesi, misure e prezzi del genio artistico», Giustino fa calcoli e conta «quante cartelle, quante righe […] finanche le parole» della moglie, con una «computisteria in piena regola», «lo scaffale coi palchetti a casellario, i registri a repertorio, i copia-lettere»[26], pur di conservare la presa sull'attività letteraria di Silvia, dando spazio e corpo anche alla natura «interstiziale» di un «terzo strato di mondo» tra parole e cose, un «connettivo burocratico» che, aggiungendo carta su carta, si espande nello strappo che il romanzo moderno ha prodotto tra reale e immaginario[27].

Il fine di questi calcoli è aumentare quello che Benjamin definisce il «valore espositivo» dell'opera[28], diffondendo ed espandendo ogni singola riga, anche a costo di togliere consistenza ai testi. La costitutiva mancanza di gravità delle pagine scritte è avvertita in egual misura dallo zio Ippolito, per il quale il mercato delle lettere è «commercio di fumo»[29]. Del resto, che tra carta e fumo il passo sia breve, è una rivelazione che contemporaneamente giunge anche al *Perelà* di Palazzeschi, durante una proposta di affari di un banchiere: che questi, in virtù della sua prossimità con le banconote, dichiari di esser fatto di carta, è anch'esso un indizio da non trascurare[30].

[24] Luigi Pirandello, *Suo marito*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1990, 2 voll., I, p. 628.

[25] Ivi, p. 629.

[26] *Ibidem*.

[27] Si rinvia alle considerazioni di Frasca sulla «macchina degli spropositi» di Cervantes, in Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Luca Sossella Editore, Roma 2015, pp. 89s.

[28] Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nuova ed., con una nota di Paolo Pullega, Einaudi, Torino 1991, p. 176.

[29] In *Suo marito* c'è un passaggio intermedio nell' associazione tra carta e fumo, rappresentato dal veleno: «[…] cominciava a smerciarsi il veleno […] Non si smercia il tabacco? E le parole che sono? Fumo. E che cos'è il fumo? Nicotina, veleno» (Pirandello, *Suo marito*, p. 629). Oltre che ridicola, la letteratura è anche, svevianamente, dannosa.

[30] Aldo Palazzeschi, *Il codice di Perelà. Romanzo futurista,* a cura di Marco Marchi*,* con uno scritto di Luciano De Maria. SE, Milano 2007. Un approccio stimolante che reimposta il rapporto tra Palazzeschi e la modernità è in Antonio Saccone, «*Qui vive/ sepolto/ un poeta*». *Pirandello, Palazzeschi, Ungaretti, Marinetti e altri*, Liguori, Napoli 2008, in particolare si rinvia alle pp. 29-58.

Del fumo di Silvia, le carte dei conti di Giustino diventano il contrappeso ma anche la spinta nascosta, se non la matrice segreta, il vizio d'origine[31]. Era lo stesso «sospetto» che si era aggirato come uno spettro tra *Gli «ismi» contemporanei*: far parte della moda (compagna della morte già in Leopardi)[32] era il vero pericolo percepito da Capuana, a cui occhi sempre più chiaramente appariva quanto «anche nelle "cose spirituali" dettassero legge le ragioni commerciali»[33].

Se comunque di accumulo si tratta (sempre predisposto nel Novecento a farsi ingombro allegorico), se, nel senso attribuito da Benjamin alle forme della modernità, anche la merce rivela potenzialità metaforiche[34], resta da chiedersi chi produca più *cartaccia*, il mercante o il letterato.

Sono entrambi, quelli da loro edificati, mondi di carta.

A regolarli è una sorta di movimento pendolare che mentre dà forma alla scrittura alta di un'artista, incrementa anche lo scribacchiare del suo marito-agente. Crescono insieme, con scambi e contagi. Silvia completerà la sua evoluzione gestendo in prima persona il suo successo, inglobando dentro il suo vuoto di madre le carte di Giustino. Giustino travalica di molto i suoi confini quando riempie di dediche gli *albums* degli ammiratori al posto di Silvia: «vi scriveva lui i pensieri, invece della moglie», traendoli «dai libri di lei già stampati», «se n'era ricopiati una filza in un quadernetto, e qua e là ne aveva anche inserito qualcuno suo», arrischiandosi «di far nascostamente, alle volte, qualche correzioncina ortografica»[35]. I confini tra le carte si rivelano, così, troppo sottili e pericolosamente i fogli si confondono in questa promiscuità tra pagine di alta letteratura e carta sonante dell'industria culturale. Marito e moglie, uniti da un legame più radicale di quello coniugale, allevano insieme i germi di una nuova forma di letteratura, probabilmente l'unica possibile in un universo senza centro, privato della verità e ridotto da Copernico a un

[31] Un'analisi fondata sulla contrapposizione tra il genere femminile e quello maschile, associata al processo della doppia creazione di mondi di carta è in Annachiara Monaco, *La madre disattesa: tra creazione e mercificazione in* Suo Marito *e* Giustino Roncella nato Boggiòlo, in: *Controнarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*, Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD 17-19 giugno 2021, a cura di Elisabetta Mondello / Giorgio Nisini / Monica Venturini, pp. 399-406.

[32] Giacomo Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte*, in Id., *Operette morali,* a cura di Cesare Galimberti, Guida, Napoli 1988, pp. 99-108.

[33] Nicola Merola, *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Rubbettino, Soveria mannelli (CZ) 2006, p. 16.

[34] Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 131.

[35] Pirandello, *Suo marito*, pp. 638s.

cosmo di pallottoline[36], rotolante come se tutto avesse la disperata leggerezza di un'anima di carta.

3. *Il taccuino segreto di Giustino*

Nella prima edizione del romanzo, quella intitolata *Suo marito*, Giustino è fornito di un accessorio in più rispetto a quella che sarà la nuova stesura, pubblicata postuma, anche se incompiuta. Tra i contratti, i registri, la computisteria necessaria al commercio, spunta la presenza, la sola non indispensabile, di un taccuino.

Puntualmente e minuziosamente vi sono segnati, con pari dignità di un guadagno, «tutti i denari ch'egli avrebbe speso se si fosse sbilanciato». E questa resistenza quotidiana, quasi a compensare le spese non fatte, costa molto: «rappresentano lotte d'intere giornate con sé stesso alcune di quelle cifre, e cavillazioni penose, e un volgere e rivolgere infinito di contrarie ragioni e calcoli d'opportunità sottilissimi»[37]. Pubbliche sottoiscrizioni, beneficenze, regali alla moglie, elemosine, tutti gesti nobili mai messi in atto eppure trascritti scrupolosamente, perché almeno in quel libricino resti traccia di un «desiderio gentile», di «una generosa intenzione, l'impulso a soccorrere l'umana miseria»[38].

Il taccuino di Giustino ha in comune con la letteratura modernista la forma dell'elenco (lo compila, del resto, un archivista); soprattutto, nella sua mancanza di funzionalità immediata, sembra più vicino all'accozzaglia di oggetti desueti[39] raccolti nelle pagine dei libri, che all'accumulo di denaro. Registrando la resistenza al consumo e alla circolazione dei soldi (i suoi rifiuti hanno, si noti, gli stessi effetti di quelli di Guido, durante l'associazione

[36] L'associazione tra corpi celesti e pallottoline è nell'omonima novella pirandelliana del 1902: «- Punto di partenza: ogni stella un mondo a sé. Un mondo, care mie, non crediate, più o meno simile al nostro; vale a dire: un sole accompagnato da pianeti e da satelliti che gli rotano intorno, come i pianeti e i satelliti del nostro sistema attorno al sole nostro, il quale, sapete che cos'è? Vi faccio ridere: nient'altro che una stella di media grandezza della Via Lattea. […] Pallottoline, care mie, pallottoline!» (Luigi Pirandello, *Pallottoline*, in *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1986-1990, 3 voll., vol. terzo, tomo I, pp. 190s.).

[37] Pirandello, *Suo marito*, pp. 667s.

[38] *Ibidem*.

[39] Cfr. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Un campo limitrofo, in cui «salvare le cose dall'insignificanza significa comprendere meglio noi stessi», è quello attraversato dalle riflessioni filosofiche di Remo Bodei (*La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 60).

commerciale con Zeno), annotando le intenzioni e i sentimenti «superflui»[40], diventa anch'esso una strana forma di anti-merce. Il taccuino di Giustino, infatti, non annota il risparmio[41]: è il borsellino nella tasca dei pantaloni il luogo adibito a raccogliere e a contare le monete non spese. Chiuse in un'altra tasca, quelle pagine sono invece l'archivio di spinte dell'anima destinate a dissolversi, di desideri, di recessi del cuore che non avrebbero trovato sede negli spazi moderni del possesso; quasi il residuo degradato dei taccuini dove i poeti romantici inglesi annotavano i moti del loro spirito. Di così piccolo formato e di così poco conto è questo libricino, che nella nuova redazione del romanzo scompare senza lasciare traccia.

Dentro questa cancellazione, in quest'inabissarsi nel laboratorio occulto dello scrittore pronto a distruggere dopo l'uso, è racchiuso il destino di tutti quei foglietti, scartafacci – «cartolari» diceva Pirandello – [42] dove la sua penna abita a lungo, si esercita quasi, torna ad essere stilo, arma di scriba, strumento e prolungamento dell'uomo, prima di *trascendere* ancora una volta e tornare a scrivere.

Passando dallo scribacchiare di un personaggio a quello del suo autore, sfogliamo il taccuino di Coazze[43], che più degli altri ci interessa perché ricco di annotazioni utilizzate per *Suo marito*, e perché mischia spunti narrativi e conti. Il rapporto appare decisamente squilibrato: fredde liste di incassi (una «puntigliosa registrazione delle somme percepite»)[44], circondate da una «prateria a vegetazione nana»[45] di appunti, frammenti, lacerti di dialoghi, lampi

[40] Il riferimento più immediato è all'idea di superfluo esposta ne *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

[41] È anzi una prova da impugnare contro l'accusa di tirchieria: «A chi avesse avuto la leggerezza di accusarlo di tirchieria, Giustino Boggiòlo avrebbe potuto dare a sfogliare un po' quel suo taccuino […]» (Pirandello, *Suo marito*, p. 667).

[42] Sollecitato a una collaborazione al «Corriere della sera», Pirandello risponde che «non ha nulla per ora da mandare, altro che questi appunti dei *(suoi)* vecchi cartolari, di cui anche qualche volta *(s'era)* servito nelle *(sue)* opere». Sotto il titolo di *Appunti* in una colonna a parte de «il Corriere della sera» del 7 aprile 1929, i «cartolari» ebbero, caso raro, dignità di pubblicazione. (Luigi Pirandello*, Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Mondadori, Milano 1995, pp. 121s.). Di norma, come afferma Lo Vecchio Musti, «Pirandello soleva distruggere tutti gli appunti, le tracce e quant'altro gli era servito per la preparazione e la stesura delle sue opere». (Luigi Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1965, p. 1192).

[43] Il taccuino di Coazze e quello di Bonn sono stati raccolti da Lo Vecchio Musti (ivi, pp. 1227-1246). Gli altri appunti sono stati pubblicati nel *Taccuino segreto* e nel *Taccuino di Harvard*.

[44] Pirandello, *Taccuino segreto*, p. 131.

[45] Non a caso riprendiamo la lettura che Mazzacurati fa del silenzio di Svevo: «la letteratura è esplicitamente rinnegata, il suo esercizio, le sue funzioni, sono divenute "ridicole e dannose". Entro lo spazio che occupava, sopravvive tuttavia – per Mazzacurati – la sua radice, la scrittura. […] caduto l'ultimo geroglifico, l'ultimo segno di comunicazione e di mediazione, la penna si lascia riassorbire dal proprio archetipo perduto, nella catena evolutiva degli "ordigni": dalla pietra, dal pugno nudo; e invece di scavare, penetrare, incidere la coscienza che la manovra,

di personaggi già illuminati dalla loro luce interiore. Eppure, questa volta, lo sguardo si fissa su quei conti, dove più si avverte l'urto con la realtà dolorosa dei mulini a vento: spiccano le colonne dei numeri nei brevi margini di quelle pagine che consentono prossimità e promiscuità tra l'anima e gli affari. Il procedimento, è vero, è meno mitico di quello di Rathenau, «un uomo di grande formato»[46], comunque un «formato» più imponente di quello tascabile del taccuino; tuttavia, gli effetti prodotti da quest'ultimo si annunciano di gran lunga più duraturi.

Dentro il segreto di quelle pagine, infatti, nello spazio di morte della letteratura, sopravvive la sua radice: la scrittura. Afferrati ad essa, i personaggi impugnano la penna come una forma di resistenza; solo si muovono in direzione opposta alla luce, si inabissano, scendono nel ricettacolo del desueto, tra gli scarti, le cose superflue, scavando verso il basso e allungando così, nel buio, l'ombra delle merci: il lato oscuro delle loro smisurate e pericolanti torri, che si *cristallizza* mentre intorno tutto crolla.

tornerà a ferire nemici e belve». (Giancarlo Mazzacurati, *Dentro il silenzio di Svevo*, in Id., *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, a cura di M. Palumbo, Einaudi, Torino 1998, pp. 232s.).

[46] Musil, *L'uomo senza qualità*, p. 213.

La cabeza a componer di Emilia Pardo Bazán: brevi note sull'arte di scomporre

Assunta Claudia Scotto di Carlo
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

La cabeza a componer *by Emilia Pardo Bazán: Brief Notes on the Art of Taking Apart*
Abstract: Emilia Pardo Bazán's *La cabeza a componer* offers a grotesque and ironic descent into the fragmentation of modern subjectivity. As the protagonist places his hopes in increasingly radical medical solutions, imagination, reason, and memory are gradually erased. What remains is not healing, but a silent self. Literature, here, offers a way to interrogate the cost of interior balance and the fear of inner excess.

> «Vi giuro, signori, che l'esser troppo consapevoli è una malattia, un'autentica, assoluta malattia.»
> F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*

Il 26 marzo 1894 Emilia Pardo Bazán consegna alle pagine di *El Imparcial* un breve racconto intitolato *La cabeza a componer*. La pubblicazione di un testo in una rivista non rappresentava, in quel momento, un fatto inusuale per l'autrice, che era già una figura di primo piano nel panorama letterario spagnolo di fine secolo e, soprattutto, era da tempo riconosciuta come una delle voci più autorevoli e versatili della narrativa breve, genere che, insieme a Leopoldo Alas 'Clarín', contribuì a consolidare in Spagna come forma dotata di piena legittimità estetica e aperta alle molteplici istanze della modernità.

Il racconto ha faticato, nel corso del XIX secolo, a scrollarsi di dosso l'etichetta di genere minore, accessorio o frammentario. Come ha mostrato Mariano Baquero Goyanes nei suoi studi[1], la storia del racconto in Spagna è segnata da una tensione profonda tra marginalità e centralità: da un lato, la sua capillare diffusione attraverso la stampa periodica e la sua capacità di rispondere ai ritmi

[1] Si vedano, tra gli altri, Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, ed. revisada por A. L. Baquero Escudero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1992; Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1949.

discontinui e accelerati della sensibilità moderna ne hanno favorito la circolazione; dall'altro, la sua brevità, la struttura spesso episodica e la straordinaria varietà tematica lo hanno reso sospetto agli occhi di certa critica, che a lungo lo ha ingiustamente considerato una forma ancillare rispetto ad altre forme in prosa e, soprattutto, al romanzo. Lo stesso Clarín, fine conoscitore e teorico del genere, metteva in guardia, in un articolo del 1892, dai rischi connessi a quella che definiva la moda del *cuento*: se da un lato questi testi contribuivano ad elevare il livello letterario della stampa popolare, dall'altro rischiavano di incoraggiare una produzione frettolosa e priva di spessore artistico. Il racconto, scriveva con arguzia, «No es más difícil, como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa: es más difícil para el que no es cuentista[2]».

Emilia Pardo Bazán, all'altezza degli anni Novanta dell'Ottocento, godeva di un prestigio tale che – come osservano Darío Villanueva e José Manuel González Herrán[3] – molte case editrici, desiderose di valorizzare le proprie collane più eleganti, le commissionavano raccolte di racconti, certe che il suo nome fosse allo stesso tempo garanzia di qualità letteraria e di successo editoriale. In questo scenario si colloca la pubblicazione, nel 1895, del volume *Arco iris*, edito a Barcellona da Antonio López nella raffinata collezione Diamante, pensata per un pubblico borghese, colto e attento alle più recenti tendenze estetiche e artistiche. Tra i dieci racconti selezionati per l'occasione figura anche *La cabeza a componer*, che viene riproposto in volume a un anno di distanza dalla sua prima pubblicazione. La raccolta sembra rivelare una duplice volontà: da un lato, una strategia consapevole, volta a consolidare la forma breve come spazio privilegiato di sperimentazione estetica e ideologica; dall'altro, un'ambizione editoriale che mira a presentare il racconto come oggetto artistico, curato tanto nella scrittura quanto nella veste grafica, secondo un gusto squisitamente francese che, sul finire del secolo, si andava affermando sempre più anche in Spagna. In questo contesto, *Arco iris* non si limita a fungere da titolo evocativo, ma come un elemento strutturale, capace di orientare la ricezione del testo e di anticiparne, in forma simbolica, le principali direttrici estetiche e ideologiche. L'espressione rimanda anzitutto

[2] Alas, Leopoldo, «Revistas Literarias», *Los Lunes de El Imparcial*, 8 de agosto, 1892; sull'importanza di Clarín per lo sviluppo del racconto in Spagna si vedano anche Mariano Baquero Goyanes, *Clarín, creador del cuento español*, in «Cuadernos de Literatura», 13, 1949, pp. 149-170 e Botrel, Jean-François, *Clarín periodista*, in: *Clarín: 100 años después. Un clásico Contemporáneo*, 2001 [https://cvc.cervantes.es/actcult/clarin/catalogo/articulos/botrel01.htm].

[3] Darío Villanueva, José Manuel González Herrán, *Introducción*, in: Emilia Pardo Bazán, *Obras completas VIII*, Fundación Castro, Madrid 2004, pp. XI-XXIX, a p. XV.

alla varietà tonale e tematica della raccolta, che si articola su registri molteplici secondo quella vocazione alla pluralità che costituisce uno dei tratti più riconoscibili della scrittura di Emilia Pardo Bazán. Allo stesso tempo, l'arcobaleno può assumere anche una valenza simbolica più profonda, come figura liminale e transitoria, ponte effimero tra dimensioni apparentemente inconciliabili (il quotidiano e lo straordinario, il naturale e l'artificiale, il realistico e il fantastico). In questa prospettiva, *Arco iris* diventa una metafora cromatica della scrittura stessa: affascinante, polifonica, cangiante, metamorfica, tesa a destabilizzare le gerarchie del discorso e a interrogare criticamente le rappresentazioni dominanti del reale.

Uno degli aspetti più significativi della scrittura di Emilia Pardo Bazán è proprio la sua capacità di affrontare, anche nei racconti, alcuni dei nodi più spinosi della cultura *fin de siècle*: dalla condizione femminile alla violenza domestica[4], dal disincanto amoroso alla disuguaglianza sociale, dalle logiche del potere patriarcale all'irruzione del soprannaturale e dell'inspiegabile. Se molti dei suoi *cuentos* si configurano come veri e propri atti di denuncia contro forme, spesso invisibili, di subordinazione e abuso nei confronti delle donne, altri si spingono in territori più ambigui e disturbanti, dove l'umano viene riletto alla luce dell'animalità, dell'anomalia o della follia, in un registro che oscilla costantemente tra il perturbante e l'ironico, tra il clinico e il caricaturale.

La cabeza a componer si inserisce pienamente in questo secondo filone. Il racconto, dotato di una struttura compatta, ma densamente stratificata, fonde elementi naturalisti e tratti fantastici per inscenare la parabola grottesca di un uomo il cui cervello, iperattivo e incontrollabile, gli rende impossibile qualsiasi forma di vita ordinaria. La scrittrice costruisce un gioco di tensioni tra osservazione medico-scientifica e deformazione grottesca, tra razionalismo positivista e immaginario surreale: ciò che inizialmente si presenta come una diagnosi clinica si rovescia rapidamente in una parodia che ridicolizza tanto il sapere medico quanto le aspettative sociali legate a una presunta normalità. L'anomalia psichica, in questo racconto, sembra essere non solo (e forse non tanto) un difetto da correggere quanto un prisma attraverso cui guardare criticamente le

[4] Nell'impossibilità di ricostruire una bibliografia anche solo parziale su questo tema, centrale nella vita e nella produzione saggistica e letteraria della scrittrice, rimando a Susan McKenna *Crafting the Female* Subject*: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*, Catholic U. of America Press, Washington, DC 2009; Cristina Patiño Eirín, Cristina, *Prólogo en el borde*, in: Emilia Pardo Bazán: *El encaje roto*, Contraseña, Zaragoza 2018, pp. 9-52; Valentina Nider, *L'impegno di un'intellettuale*, in: Emilia Pardo Bazán: *Il pizzo strappato*, Valentina Nider (ed. y traducción), Marsilio, Venezia 2021, pp. 7-41; Isabel Burdiel, *El feminismo de Pardo Bazán: una perspectiva histórica y contextual*, in «La Tribuna», 2021, 16, pp. 29-44.

categorie stesse di salute e malattia, razionalità e delirio, normalità ed eccezione. Pochi anni prima, nel 1892, anche Benito Pérez Galdós aveva esplorato – sebbene da una prospettiva in parte diversa – la possibilità di scomporre ironicamente l'unità del soggetto, dando vita a un racconto che intreccia registri realistici e dimensione fantastica. In *¿Dónde está mi cabeza?*, infatti, il protagonista si sveglia e scopre di non avere più la testa attaccata al collo e di averla, in qualche modo, persa. L'*incipit* surreale sembra iscriversi in quella linea tracciata da Gogol con *Il naso*[5], ma il cuore del racconto si concentra su una questione sorprendentemente affine a quella sviluppata da Pardo Bazán: una testa eccessivamente sollecitata – dal lavoro, dallo studio, dall'amore – diventa un peso insostenibile per il soggetto, al punto da dover essere separata dal corpo. Tuttavia, il racconto galdosiano ragiona sulle conseguenze di quella innocente decapitazione: la testa, una volta staccata, si perde e getta nello sconforto il protagonista che non si riconosce più e che, soprattutto, teme di non essere accettato dalla società. In entrambi i racconti, il ricorso al linguaggio medico e alla consultazione di esperti dottori contribuiscono a costruire un dispositivo narrativo in cui la razionalità scientifica viene posta al servizio di eventi impossibili[6].

La parabola grottesca che Emilia Pardo Bazán delinea in *La cabeza a componer* prende avvio con un *incipit* che introduce il racconto in una dimensione favolistica e straniante:

> Érase un hombre a quien le daba malísimos ratos su cabeza, hasta el extremo de hacerle la vida imposible. Tan pronto jaquecas nerviosas, en que no parecía sino que iba a estallar la caja del cráneo, como aturdimientos, mareos y zumbidos, cual si las olas del Océano se le hubiesen metido entre los parietales. Ya experimentaba la aguda sensación de un clavo que le barrenaba los sesos – y el clavo no era sino idea fija, terca y profunda –, ya notaba el rodar, ir y venir de bolitas de plomo que chocaban entre sí, haciendo retemblar la bóveda craneana y las bolitas de plomo se reducían a dudas, cavilaciones y agitados pensamientos[7].

La figura del protagonista, anonima e astratta, non si costruisce attraverso la parola o in relazione al contesto in cui si muove, ma si determina esclusivamente attraverso il suo malessere psico-fisico: «un hombre a quien le daba

[5] Si veda Magdalena Aguinaga Alfonso, *El juego y la verdad de la ficción en* La nariz *de Godol y en* ¿Dónde está mi cabeza? *de Pérez Galdós*, in: *Paisaje, juego y multilinguismo: X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994),Vol. 2, 1996, pp. 27-42.

[6] Sul racconto e sulle possibili interpretazioni si veda Julio Peñate Rivero, *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*, Sociedad Suiza de Estudios Hispanicos, Losanna 2001; e lo studio introduttivo di Alan E. Smith a Benito Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos*, Cátedra, Madrid 1996.

[7] Emilia Pardo Bazán, *La cabeza a Componer*, in: Emilia Pardo Bazán, *Obras completas* VIII, cit., pp. 333-337, a p. 335.

malísimos ratos su cabeza». La narrazione rinuncia deliberatamente a ogni inquadramento realistico – non vi è alcuna descrizione fisica, nessuna collocazione spazio-temporale, nessun dettaglio biografico – per concentrarsi invece sulla fenomenologia del disturbo, che disegna fin da subito il ritratto di una soggettività scissa e patologizzata.

Il lessico iniziale richiama esplicitamente il campo medico e neurologico – «jaquecas nerviosas», «aturdimientos», «mareos», «zumbidos» –, ma si apre rapidamente a una serie di associazioni simboliche e visionarie. Il passaggio da «mareos» alle «olas del Océano» segna infatti lo slittamento dalla sintomatologia clinica alla dimensione metaforica: il cranio, e più precisamente il cervello, si trasforma in una sostanza liquida e instabile, in linea con una certa tradizione medica che ha goduto di ampia risonanza letteraria. Il dolore psichico diventa così un'immagine chiara e visibile e la soggettività si rappresenta in una scena sensoriale amplificata, in cui il corpo non è più contenitore passivo del disturbo, ma una superficie deformante, su cui si proietta – e si teatralizza – l'esperienza interiore. Allo stesso modo, l'idea del 'chiodo fisso' («un clavo que le barrenaba los sesos») rende esplicita la tensione fra dolore e ossessione, fra fisicità e pensiero: il sintomo rappresenta una coscienza bloccata, assediata da idee fisse, «terca[s] y profunda[s]». Il punto culminante si raggiunge poco dopo con l'immagine delle «bolitas de plomo», rappresentazione concreta dei pensieri e dei dubbi che, rotolando e urtandosi fra loro, scuotono l'intera «bóveda craneana». La testa del protagonista diventa così un microcosmo inquieto, un teatro in cui pensiero, sintomo e materia entrano in cortocircuito. Lontano da ogni intento clinico o realistico, Pardo Bazán getta così le basi, in poche righe, per la costruzione di un'allegoria tagliente della modernità come crisi del soggetto, come eccesso di coscienza, come impossibilità di trovare un equilibrio tra il corpo e la mente.

Questo quadro, già fortemente negativo, viene ulteriormente sviluppato nel prosieguo del racconto, che porta alle estreme conseguenze la dinamica di slittamento tra pensiero e corporeità annunciata nell'*incipit*. La testa del protagonista – ormai dichiaratamente «destornillada» – si popola di immagini vivide, affettivamente ambigue, che traducono l'iperattività cerebrale in una vertigine sensoriale e visionaria:

> Poblábase toda ella de imágenes vivas y rientes o melancólicas y terribles, y era cual si brotase en la masa cerebral un jardín de pintorreadas flores, o como la serie de cuadros de un calidoscopio. Recuerdos de lo pasado y horizontes de lo venidero, ritornelos de felicidades que hacían llorar y esperanzas de bienes que hacían sufrir, perspectivas y lontananzas azules y diamantinas, o envueltas en brumas tenebrosas, se aparecían al dueño de la cabeza destornillada,

> quemándole la sangre y sometiéndole a una serie de emociones y sobresaltos que no le dejaban vivir, porque le traían fatigado y caviloso entre las reminiscencias del ayer y las probabilidades inciertas del mañana[8].

Il cervello si fa adesso «jardín de pintorreadas flores» o «calidoscopio», metafore, queste, che oscillano tra la grazia artificiale della pittura e la confusione ottica. L'esperienza del pensiero viene resa attraverso una nuova successione di immagini instabili, visivamente abbaglianti, capaci di evocare al tempo stesso nostalgia e desiderio, angoscia e gioia. I contenuti di questo flusso mentale si configurano come un intreccio caotico di ricordi e anticipazioni che dissolvono la linearità temporale e costringono il soggetto a un movimento oscillatorio, ciclico, traumatico. L'effetto non è quello di una meditazione consapevole, ma di un tormento cognitivo e affettivo – «quemándole la sangre», «sometiéndole a emociones y sobresaltos» – e il pensiero, anziché liberare o orientare, diventa uno strumento di tortura che costringe, infiamma, logora.

Come se tutto questo non bastasse a rendere la situazione insostenibile, la narrazione introduce una svolta ironica ancora più esplicita, con l'irruzione del pensiero filosofico in forma caricaturale:

> No se conformaba con esto la pícara cabeza, pues también había dado en la manía de consagrarse a la investigación de la verdad y de los orígenes de las cosas, y andaba vuelta tarumba con el problema del conocimiento, el sujeto y el objeto, la apariencia y la substancia, el fenómeno y el noúmeno y otras cuestiones baldías, que recalentaban al rojo blanco aquel pobre meollo, emperrado en dar vueltas, lo mismo que una devanadera, alrededor de enigmas que hasta la presente no se sabe que hayan encontrado solución satisfactoria.[9]

La «pícara cabeza» si abbandona al delirio speculativo, ossessionata da problemi epistemologici e ontologici che riproducono in chiave ironica il vocabolario del pensiero moderno, da Kant a Schopenhauer. Le domande si accatastano in modo compulsivo e trasformano l'ambizione teorica in verbosità ossessiva e patologica: «¿Qué se entiende por libertad humana? ¿Qué es la conciencia? ¿Qué significa la palabra *querer*? ¿Qué la *cosa en sí*? ¿Qué papel desempeña ante la percepción exterior la voluntad? ¿En que consiste un *hecho primordial metafísico*?». La mente viene descritta come un rocchetto che gira su se stesso in un movimento autoreferenziale e improduttivo. La figura che ne risulta è quella di un pensatore solitario e allucinato, votato non più alle imprese cavalleresche, ma alle battaglie astratte del pensiero: una sorta di *Don*

[8] *Ibidem*.
[9] Ivi, pp. 335-336.

Quijote de la mente, che lotta contro i mulini a vento dell'intelletto speculativo. La riflessione esasperata non genera alcun sapere e, al contrario, produce affaticamento fisico e combustione psichica e la mente viene descritta come una caldaia in ebollizione, come un corpo in combustione: «Los sesos echaban humo a modo de cafetera donde hierve agua, y la sustancia gris, o lo que fuese, soltaba lumbres fosfóricas. El dueño de la cabeza enloquecía[10]».

Il racconto dà forma così alla crisi della razionalità che soffre schiacciata dal proprio peso, dalla propria crescita incontrollata. Ma non lo fa in chiave tragica: l'ironia che percorre il testo smaschera la fragilità della ragione moderna, ne evidenzia il carattere meccanico, ripetitivo, autoriflessivo fino alla paralisi. Il cervello non è più sede dell'io cartesiano, ma corpo sensibile, organo stanco e incandescente, esposto alla vertigine del pensiero che non trova oggetto né fine. È in questa tensione tra filosofia e follia, sapere e crisi, lucidità e delirio che si gioca una delle chiavi più profonde del racconto: la narrazione si fa strumento di diagnosi e di cura[11], capace di portare progressivamente alla luce un'immagine inquieta della soggettività moderna.

Esasperato dalla sua condizione, l'eroe del racconto decide di rivolgersi a un medico. A partire da questo momento, Emilia Pardo Bazán avvia una sottile decostruzione ironica della fiducia ottocentesca nella scienza medica e nella razionalità terapeutica, mettendo in scena una parodia della pratica clinica. La visita viene descritta con un tono pseudo-scientifico che enfatizza la teatralità del gesto diagnostico: il medico solleva «delicadamente el casquete del meollo» e, con aria competente, constata che l'intero cervello si trova in uno stato di «sobreexcitación y actividad febril[12]». In questo caso la malattia non si presenta come una mancanza, ma come un eccesso, una forma di iperattività e sovrapproduzione che sconvolge l'equilibrio della vita interiore.

L'ironia si dispiega su più livelli. Da un lato, colpisce l'illusione positivista di una medicina onnipotente, capace di leggere e regolare ogni disfunzione secondo parametri oggettivi; dall'altro, smaschera la vulnerabilità della soggettività moderna, che appare malata non per ciò che le manca, ma per ciò che ha in eccesso. Il trattamento proposto – «medicamentos emolientes» che avrebbero indotto uno stato di «soñolencia y modorra[13]» – mira a spegnere, più che a curare. L'effetto è temporaneamente benefico, ma non risolutivo: il rimedio si rivela

[10] Ivi, p. 336.
[11] James Hillman, *Storie che curano. Freud, Jung, Adler, Healing*, Raffaello Cortina, Milano 1984.
[12] Emilia Pardo Bazán, *La cabeza a Componer*, cit., p. 336.
[13] *Ibidem*.

in realtà un silenziamento reversibile, una sospensione provvisoria del sintomo, non la sua elaborazione o trasformazione. Il paziente, inquieto e deluso, giudica la terapia come troppo blanda rispetto alla gravità della sua condizione e per questo cerca, con tragica insistenza, un intervento più incisivo sulla malattia. Si innesca così una dinamica grottesca e paradossale: è il soggetto stesso – disorientato dalla propria mente, eccessivamente cosciente, esasperata – a sollecitare la propria riduzione, la propria mutilazione funzionale, nella speranza di ottenere finalmente pace. Per questo, si rivolge a un medico ancor più celebre, fiducioso che una soluzione definitiva sia possibile, purché radicale:

> Dirigiose, pues, a un célebre operador, que, registrando los sesos al microscopio, declaró que había encontrado medio seguro de combatir el mal, y en un santiamén practicó la ablación de la potencia imaginativa o fantasía. No más ensueños, no más poéticas figuraciones que unas veces se envolvían en grises tules de tristeza y otras revestían los radiantes colores del arco iris; no más palacios de jaspe y oro, no más monstruos y endriagos, no más pájaros azules, no más mariposas, no más nostalgias, no más quimeras... Y al apagarse los fuegos artificiales de la imaginación, el enfermo se quedó al pronto sosegado y lleno de bienestar, como el que huyendo de la luz y del ruido se recoge a un aposento retirado, oscuro y silencioso. Pero no tardó en notar que la cabeza continuaba descompuesta, por lo cual se dirigió a casa de otro doctor elogiado en todas las revistas científicas.
> Lo mismo que su antecesor, practicó un registro en la sesera, manejó la lente, miró y remiró... y vino a decir que su colega la había errado de medio a medio, y que no eran la dorada fantasía ni la plástica y creadora imaginación lo que debía suprimirse para evitar tales daños, pues allí sólo estorbaba la razón ergotista y puntiaguda, atirantando todas las fibras de la masa encefálica y causando torsiones, dolores crueles. Sin encomendarse a Dios ni al diablo, sacando de su estuche instrumentos sutiles como pelos, practicó la extirpación de la razón y de la facultad discursiva, y el enfermo se encontró en la gloria, libre del ímprobo trabajo de raciocinar.
> Lo malo fue que pasado algún tiempo remanecieron las molestias. Otra vez la cabeza en ebullición, y el dueño, desesperado[14].

In questo brano, la crisi mentale del protagonista viene affrontata secondo una logica clinico-chirurgica, che riduce il soggetto a mero oggetto anatomico da correggere. La prima diagnosi individua nella «potencia imaginativa» la causa del malessere: l'immaginazione – motore della vita interiore, facoltà generatrice di sogni, visioni e desideri – viene rimossa mediante una «ablación» rapida, eseguita «en un santiamén». Il passo elenca, con andamento anaforico e tono insieme lirico e parodico, tutto ciò che si perde: «no más ensueños, no más poéticas figuraciones […] no más nostalgias, no más quimeras…». La sequenza si presenta come una scomposizione ironica e disillusa della fantasia moderna: le immagini romantiche e simboliste – «pájaros azules», «palacios

[14] Ivi, pp. 336-337.

de jaspe y oro», «mariposas» – risultano svuotate, neutralizzate, ridotte a ornamenti retorici privi di efficacia simbolica. Anche i «colores del arco iris», che riportano il lettore al titolo della raccolta e ne riflettono la molteplicità tonale ed estetica, vengono qui privati di valore: la varietà sensoriale ed emotiva è convertita in disturbo da sopprimere. Il risultato, almeno in un primo momento, sembra positivo: il paziente si sente «sosegado y lleno de bienestar», come chi si ritiri in un «aposento retirado, oscuro y silencioso». Ma l'apparente pace coincide in realtà con una forma di spegnimento dell'attività mentale: il sollievo si fonda sulla rimozione di una parte essenziale della vita psichica. E nonostante ciò, «la cabeza continuaba descompuesta» e il protagonista è costretto ad ammettere che la fantasia non era, da sola, responsabile della crisi.

Il secondo intervento, condotto da un medico ancor più celebre – e, si suggerisce, ancora più sicuro di sé – sposta il bersaglio sulla «razón ergotista y puntiaguda», una ragione logica, argomentativa, esasperata nella sua tensione analitica. Il lessico usato per descriverla suggerisce una violenza interna, una pressione che deforma e irrigidisce la materia cerebrale. La terapia proposta è, anche in questo caso, una rimozione chirurgica: la «facultad discursiva» viene estirpata con strumenti «sutiles como pelos», in un gesto di estrema precisione grottesca, che parodizza le pretese infallibili della medicina specialistica. L'effetto immediato è una beatitudine estatica – «se encontró en la gloria» – legata alla liberazione dal faticoso esercizio del pensiero razionale. Ma si tratta, ancora una volta, di una tregua illusoria, segno che la ragione, così come la fantasia, non basta a spiegare né a risolvere la frattura interiore.

Attraverso questa progressione, Pardo Bazán smaschera due grandi illusioni: da un lato, l'idea che la soggettività sia segmentabile, riducibile a funzioni isolate; dall'altro, la fiducia cieca nella medicina come dispositivo di controllo e normalizzazione dell'interiorità. Immaginazione e ragione – i due pilastri su cui si è storicamente costruita la nozione di individuo moderno – vengono qui sottoposte a una diagnosi critica, smontate nei loro meccanismi interni e infine neutralizzate. Il soggetto si scopre così non guarito, ma svuotato, spogliato delle sue facoltà e incapace di orientarsi nel mondo. Ancora una volta, allora, l'intervento si rivela risolutivo.

Nell'ultimo tentativo, il protagonista si rivolge al medico più celebre, il quale incarna una sintesi caricaturale delle competenze dei precedenti perché unisce l'abilità manuale dell'operatore e la presunta profondità analitica dello specialista riflessivo:

> El doctor practicó su inevitable reconocimiento, y tuvo su meneo de cabeza, y fruncimiento de cejas, y desdeñosa sonrisilla, inevitables también. Desenvainando los no menos infalibles

> chirimbolos de bruñido acero, exclamó que de poco servía haber eliminado la imaginación y la razón, en verdad funestísimas, si dejaban persistir sus huellas y la reminiscencia de sus funciones en la maldita memoria, causa de todas nuestras penas y berrinches. Y añadiendo que ahora sí que el enfermo de la cabeza iba a quedar descansado, le rebañó diestra y rápidamente la memoria: lo único que le estorbaba[15].

L'ingresso in scena del medico è segnato da una serie di gesti codificati – «meneo de cabeza», «fruncimiento de cejas», «desdeñosa sonrisilla» – che non solo mimano il momento della diagnosi, ma lo teatralizzano in chiave ironica, trasformando l'autorità clinica in una maschera ormai svuotata, automatica, autoriferita. L'insistenza su termini ed espressioni che rimandano all'inevitabilità (tutti i gesti e gli strumenti sono «infalibles» o «inevitables») contribuisce a ridicolizzare l'intera scena.

La diagnosi stessa appare al tempo assurda e definitiva: non bastano la rimozione dell'immaginazione e quella della ragione – già dichiarate «funestísimas» – perché le loro tracce permangono nella «maldita memoria», identificata come vera origine di ogni pena. Il linguaggio impiegato è volutamente sproporzionato: la memoria, anziché essere considerata sede dell'identità o della continuità soggettiva, viene degradata a magazzino del dolore e delle nevrosi infantili, luogo di disturbo più che di coscienza. In linea con questa visione riduzionista, anche l'intervento chirurgico assume toni grotteschi e meccanici: gli «chirimbolos de bruñido acero», già di per sé evocativi di una medicina spettacolarizzata, servono a «rebañar» – raschiare – la memoria, in un gesto che trasforma l'ablazione cerebrale in atto domestico, banale, quasi culinario. Il verbo *rebañar*, che indica il raschiare il fondo di un piatto, accentua l'assurdità dell'operazione: l'interiorità umana trattata come un contenitore svuotabile senza lasciare residui, senza rimpianti.

Con questa rimozione estrema, il soggetto è finalmente libero da ogni facoltà interiore. Ma più che una guarigione, si realizza qui una forma estrema di annichilimento: non resta nulla da pensare, immaginare o ricordare. Il sollievo è quello di una testa svuotata, ripulita da ogni traccia di soggettività. La satira di Pardo Bazán tocca in questo punto il suo apice e rovescia in farsa nera tanto l'ideale moderno dell'*homo cogitans*, quanto la fede ottocentesca nella medicina come tecnica di salvezza. Il sapere scientifico si converte in dispositivo di rimozione dell'umano: curare equivale a cancellare e la soggettività, anziché ricomporsi, si dissolve in un'assenza senza nome.

[15] *Ibidem*.

Il risultato promesso è quello del «descanso», della pace definitiva: con la memoria finalmente estirpata, il protagonista dovrebbe essere ormai riconciliato con la quiete. Ma il racconto ha già mostrato, con sistematica coerenza, che ogni intervento medico genera un sollievo solo temporaneo, preludio di una nuova crisi. L'eliminazione della memoria non si configura, dunque, come una soluzione, ma come l'atto terminale di un processo di disintegrazione progressiva della soggettività. A essere rappresentata è una spoliazione sistematica dell'umano, che colpisce – in sequenza chirurgica – le tre grandi facoltà fondative dell'identità moderna: l'immaginazione, la ragione, la memoria.

La mente non è più lo spazio privilegiato della complessità interiore, del pensiero o della coscienza, ma un campo minato, abitato da funzioni in conflitto, da disattivare selettivamente per raggiungere una supposta normalità. Ma questa normalità, lungi dall'essere uno stato di equilibrio, si rivela un'utopia violenta: coincide con l'annullamento di ogni profondità psichica, con la cancellazione della tensione vitale che anima l'essere umano. La *cabeza a componer*, che doveva essere curata, risanata, restituita alla normalità, risulta invece scomposta, completamente svuotata: non più luogo di elaborazione e di immaginazione, ma cavità neutra e silenziosa, guscio passivo pronto ad accogliere la deriva finale.

Il risultato definitivo di questa progressiva cura viene enunciato nella chiusa del racconto, che ribalta in chiave sarcastica ogni possibile tensione verso la guarigione o il benessere:

> Desde entonces, la cabeza fue una delicia. Ni volvió a doler, ni a calentarse, ni a perturbarse, ni a decir aquí me tienes: como que estaba hueca, vacía, limpia del todo. Al ex enfermo le pusieron de mote el idiota; pero él, tendido al sol, respirando el aire puro, durmiendo a ratos, dirigiendo, vegetando, era feliz[16].

La testa, ora «hueca, vacía, limpia del todo», non è più luogo di dolore o disturbo solo perché è stata svuotata di tutto ciò che la rendeva umana: non più pensiero, né memoria, né immaginazione. Il sollievo, finalmente raggiunto, si configura come una pace postuma, ottenuta al prezzo dell'azzeramento. La felicità che ne deriva è associata a uno stato vegetativo, privo di coscienza e volontà, in cui il soggetto è ridotto a un'esistenza elementare, biologica, quasi animale. Le attività che scandiscono questa nuova condizione – «tendido al sol, respirando el aire puro, durmiendo a ratos» – restituiscono una soggettività spenta, disinnescata, inoffensiva, in cui la passività assoluta viene confusa con la serenità.

[16] *Ibidem*.

Il malato lascia il posto a «el idiota», figura stigmatizzata e marginale, derisa dall'esterno, ma internamente pacificata. Il soprannome («le pusieron de mote»), indica una condanna collettiva, un marchio di esclusione; ma è proprio questa rinuncia totale alla dimensione intellettuale a garantirgli, paradossalmente, la felicità. La parabola si chiude così su un paradosso amaro e profondamente ironico: la salvezza dell'individuo coincide con la sua completa alienazione, la guarigione con l'estinzione dell'identità pensante. Ma questo vuoto – per quanto presentato con apparente leggerezza – è inquietante: è il vuoto della coscienza, dell'identità, della libertà.

Con questo racconto, Emilia Pardo Bazán non si limita a parodiare i linguaggi della scienza e le ossessioni *fin de siècle* per il controllo dell'interiorità, ma rivendica, attraverso l'ironia e la forma breve, la capacità della letteratura di rappresentare in modo critico e dissonante la complessità della soggettività moderna. La testa, ricomposta chirurgicamente fino alla totale vacuità, diventa emblema di un processo terapeutico che cura solo attraverso la mutilazione, e il cui esito paradossale è una soggettività guarita al prezzo della propria disumanizzazione.

Mi pare che proprio la figura dell'idiota, che si affaccia sul finale del racconto, incarni in modo estremo questo esito. Nella tradizione filosofica e letteraria, l'idiota occupa una posizione ambivalente perché rappresenta una figura liminale, marginale rispetto alla norma, ma spesso depositaria di una forma paradossale di libertà, se non addirittura di verità. Si pensi, ad esempio, al Principe Myškin dostoevskiano, in cui l'idiozia si carica di un valore etico e spirituale, che si oppone alla logica sociale dominante . In Pardo Bazán, invece, l'idiota rappresenta il grado zero della soggettività: non coscienza altra, ma assenza di coscienza; non dissidenza, ma pacificazione. È il risultato perfetto di una razionalità terapeutica che, nel tentativo di ricomporre l'individuo, finisce per svuotarlo, disarticolarlo, annullarlo. In questa chiave, il titolo stesso del racconto si rivela ironico: *componer* non significa più rimettere insieme, ma piuttosto semplificare, scomporre, ridurre l'umano a pura funzionalità biologica, priva di interiorità e conflitto.

Il racconto si chiude così in un punto di crisi radicale: in una modernità segnata da traumi percettivi, obblighi cognitivi e imperativi di efficienza, la felicità sembra coincidere con l'assenza di pensiero. Ma questo vuoto, solo in apparenza pacificante, è la vera malattia: un deserto affettivo e intellettuale che solo la letteratura, con la sua capacità di restituire senso al disordine, può ancora rappresentare e interrogare.

Rilke, Liliencron, Dehmel, Holz und Nietzsche. Beobachtungen zum literarischen Feld um 1900

Klaus-Michael Bogdal
Universität Bielefeld

Rilke, Liliencron, Dehmel, Holz and Nietzsche. Observations on the Literary Field around 1900
Abstract: The value and prestige accorded to poets at the beginning of literary modernism in Germany around 1900 differs significantly from today's literary canon. This discrepancy will be analysed here. With the help of anthologies and literary histories from this period, the literary field – limited to the genre of poetry – will be outlined and the hierarchies traced.

Die kulturelle Wertung von Schriftstellern, die ihren literarischen Durchbruch vor dem Ersten Weltkrieg erlebten, unterscheidet sich in der Gegenwart auf eklatante Weise von der Anerkennung, die sie von ihren Zeitgenossen erfuhren. Das soll nicht ohne noch grobe methodische Vorkehrungen geschehen. Denn viel zu leicht kann der Blick auf das literarische Feld um 1900, das ich auf die Lyrikproduktion eingrenzen möchte, durch heutiges literaturhistorisches Wissen und durch gängige Kanonisierungen und Wertungen gelenkt und getrübt werden. Man könnte wie Franco Moretti in seiner Studie *Kurven, Karten, Stammbäume: Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*[1] vorgehen und eine quantitative, zu Statistiken abstrahierte Beschreibung versuchen oder Bourdieu folgend, eine feldtheoretische Vermessung vornehmen. Schließlich böte sich auch noch die traditionelle Rezeptionsästhetik an, die allerdings stark von wertenden Vorannahmen geleitet wird.

In einem ersten, noch vorläufigen Zugriff nehme ich für diesen primär an der Sache interessierten Aufsatz aus diesen Ansätzen, was mir geeignet erscheint, ohne vorab die eigentlich unerlässlich methodische Auseinandersetzung zu führen. Untersuchungsleitend soll hier sein, was Michel Foucault

[1] Franco Moretti, *Kurven, Karten, Stammbäume: Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009.

die »dokumentarische […] Materialität«[2] von Dingen genannt hat, »die gerade aufgehört haben, die unsrigen zu sein«[3].

Wie bei der Rezeptionsästhetik werden auch hier die Inhalte von Werturteilen über Autoren und Werke eine Rolle spielen, aber hinzukommen sollen materielle Aspekte zeitgenössischer Darstellung wie die Häufigkeit ihrer Erwähnung, die Länge der Texte, die Größe der Abbildungen, die Anzahl von Werken in Anthologien und ähnliches mehr. Geliefert wird noch keine systematische Gesamtuntersuchung, es bleibt bei einer Auswertung dichter Beobachtungen.

Über Enge und Gedränge auf dem literarischen Feld um 1900

Das Selt'ne freut. Und drum, mögt ihr erlauben,
daß ich's gesteh', – erfreut mich Euer Brief.
In meiner Seele hockt der Tadel – tief,
der einz'ge Rabe unter weißen Tauben.
[…]
Ich singe, wie michs drängt und nicht um Lob;
Dank Eurem off'nen Wort; und nicht verdüstern
Soll sich mein sangesfroher Sinn darob.[4]

Dieses Gedicht stammt, man erkennt es sofort, von Renè Maria Rilke. Mit ihm biedert er sich in einem Brief vom 24. Februar 1896 dem Lyriker, Zeitschriftengründer und Literaturkritiker Ludwig Jacobowski (1868-1900) an. Er ist ein erfolgreicher, so würde man heute sagen, Netzwerker der frühen Moderne in Deutschland. Schreiben dieser Art aus dem akademischen Proletariat an einflussreiche Kritiker, Verleger und arrivierte Autoren lassen sich in den 1890er Jahren im Übermaß finden. Neue Talente werden so Monat für Monat entdeckt. Junge Autoren, Anfänger wie Rilke z.B., befinden sich in einer prekären Situation. Um 1900 werden Werke und Namen enthusiastisch als epochale Entdeckungen gefeiert, die schon kurz darauf niemanden mehr interessieren. Ein Beispiel von vielen sei hier erwähnt. Karl Henckell (1864-1929) schließt die Einleitung zu der immer noch in den meisten Literaturgeschichten erwähnten Anthologie *Moderne Dichter-Charaktere* mit der

[2] Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1969, S. 15.
[3] Ebd., S. 189.
[4] *Auftakt zur Literatur des 20. Jahrhunderts. Briefe aus dem Nachlaß von Ludwig Jacobowski*, herausgegeben von Fred B. Stern. Bd. II, Einführung. Kommentar und Bibliographie, Lambert Schneider, Heidelberg 1974, S. 14.

Prognose: »[A]uf den Dichtern des Kreises, den dieses Buch vereint, beruht die Litteratur, die Poesie der Zukunft, und wir meinen, eine bedeutsame Litteratur, eine große Poesie…«[5]

Gemeint sind neben Autoren wie Arno Holz (1863-1929) und Otto Erich Hartleben (1864-1905) u.a. Oskar Linke (1854-1928), Johannes Bohne und Karl August Hückinghaus (1861-Todesdatum unbekannt). Die Mehrzahl der jungen Autorinnen und Autoren strebt an, in den Theatern und Zeitschriften der expandierenden Reichshauptstadt Berlin zu reüssieren. Dennoch kämpfen nicht wenige von ihnen – oft ausgerechnet in Berliner Blättern –

> gegen die Centralisierung des geistigen Lebens durch die moderne Großstadt. Der Einfluß der Großstadt, der negative Einfluß Berlins auf die litterarische Produktion des letzten Quinquenniums ist, wie kaum ein zweites Moment, für die deutsche Litteratur am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts verhängnißvoll geworden[6].

So Wilhelm Arent (1864-Todesdatum unbekannt) im *Deutschen Musen-Almanach für das Jahr 1897*, in dem auch Rilke neben Peter Hille (1854-1904), Stanisław Przybyszewski (1868-1927), Richard Schaukal (1874-1942) und einer großen Anzahl heute völlig Unbekannter mit zwei Texten vertreten ist. Die Millenniumsdebatten über die Zukunft der Literatur werden von der ökonomistischen Vorstellung einer ‚literarischen Überproduktion' getragen und die Mehrzahl der Beiträge zielt, sozialdarwinistisch eingefärbt, auf den Ausschluss der jeweils anderen Autoren. Die Herausgabe eines *Führers durch die moderne Literatur* (ca. 1910) wird mit dem Wunsch des Publikums nach Übersichtlichkeit begründet:

> Jene Auffassung so manches Laien beruht zum großen Teil darauf, daß er sich bei der enormen Überproduktion unserer Zeit auf literarischem Gebiete hilflos einer großen Masse von Werken gegenübersieht, ohne Muße oder die Kenntnisse zu haben, eine Auswahl treffen zu können[7].

Die Debatten und zahlreichen programmatischen Bekundungen drehen sich vorrangig darum, im Konkurrenzkampf unangreifbar zu werden. Die literarische Entwicklung der Literatur – und mehr noch die der Malerei – offenbart um die Jahrhundertwende, dass die legitimierten Legitimationsins-

[5] Karl Henckell: *Die neue Lyrik*, in: *Moderne Dichter-Charaktere*, hrsg. von Wilhelm Arendt, Selbstverlag, Berlin 1885, S. VII.

[6] Wilhelm Arent, *Ein Wort zuvor*, in: *Deutscher Musen-Almanach für das Jahr 1897. Blätter neuer deutscher Litteratur und Kunst*. Herausgegeben von Wilhelm Arent. Leipzig und Wien 1897, S. XI.

[7] *Führer durch die moderne Literatur. Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit*, hrsg. von H. H. Ewers, Berlin o.J. [ca. 1910], S. 7.

tanzen des 19. Jahrhunderts ihre Bindungs- und Geltungskraft verlieren oder schon verloren haben. An ihre Stelle treten »konkurrierende Legitimationsinstanzen mit Anspruch auf Legitimität«[8] wie Kritiker, Gruppen und sogenannte ‚Schulen'. Sie schaffen ein offenes, sich pausenlos veränderndes Feld, auf dem der eigene Positionierungsversuch und die erreichte Position selten deckungsgleich sind. Eine Strategie, sich der in der kulturellen Öffentlichkeit ausgehandelten Legitimation und Wertung zu entziehen, besteht in der generellen Zurückweisung gesellschaftlicher Legitimierung und Anerkennung literarischen Schreibens als kunstfremd. Sprache wird in diesem Fall, wie Jacques Derrida es genannt hat, zum »absoluten Vokativ«[9] verdichtet, Dichtung wird zur Selbsterschaffung des Subjekts im Werk. Meist geschieht dies wie in Wilhelm Arents *Dichterlos* oder Stefan Georges Übersetzung des Gedichts *Der Albatros* von Charles Baudelaire in drei Schritten: der Singularisierung des Schaffens, der sozialen Marginalisierung und schließlich der Selbstnobilitierung. Arent verzichtet sogar auf eine Metaphorisierung des Vorgangs:

Der Edle
Der Edle wandelt weltverloren
Doch nie gesellt er sich den Thoren[10]

George hingegen sucht mit Baudelaire nach einem allegorischen Bild und dessen sentenzhafter Auflösung:

Der dichter ist wie jener fürst der wolke ·
Er haust im sturm · er lacht dem bogenstrang.
Doch hindern drunten zwischen frechem volke
Die riesenhaften flügel ihn am gang[11]

Konkurrierende Legitimationsinstanzen, wie sie sich um 1900 herausbilden, öffnen und erweitern das literarische Feld so, dass auch Autoren mit einem absoluten Autonomieanspruch und demonstrativem Außenseitertum innerhalb des Feldes verortet werden können. Denn jeder Autor befindet sich, um erneut eine Formulierung Derridas aufzugreifen, »in einer irreduziblen Zweitrangigkeit, dem immer schon, aus einem organisierten Feld der Rede, in dem er eine stets fehlende Stelle sucht, entwendeten Ursprung.«[12]

[8] Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, S. 109.
[9] Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, S. 197.
[10] Wilhelm Arent, *Dichterlos*, in: *Irrflammen*, München 1893, S. 52.
[11] Stefan George, *Baudelaire*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 13/14, Berlin 1930, S. 14.
[12] Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 272.

Wo bleibt wer?

Beginnen wir mit einem Blick in die Anthologie *Deutsche Lyrik seit Liliencron*. Sie kann wegen ihrer quantitativen Breite durchaus als repräsentativ für den Zeitpunkt ihres Erscheinens, das Jahr 1905, gelten. Bewertung und Bedeutung, die einem Lyriker zugemessen werden, lassen sich hier vor allem – neben Äußerungen im Vorwort – durch die Anzahl der jeweils abgedruckten Werke eines Autors ermessen. Aber auch die Leerstellen geben Auskunft über die Verortung auf dem literarischen Feld. Warum fehlt zum Beispiel Stefan George vollständig. Die Antwort findet sich im Inhaltsverzeichnis: »George, Stefan gestattete den Abdruck einer Auswahl aus seinen Gedichten nicht.«[13] Der Abwesenheit liegt also ein bewusster Akt der Distanzierung von Unternehmungen wie dieser Anthologie zugrunde, die ein breites Lesepublikum mit den Erzeugnissen der Gegenwartslyrik bekannt machen will. Auch Rilke, jetzt Rainer Maria, der übrigens fünf Jahre nach seinem frühen Tod noch mit drei Gedichten vertreten ist, untersagte den Abdruck seiner Gedichte. Jacobowski ist übrigens fünf Jahre nach seinem frühen Tod noch mit drei Gedichten vertreten.

Hugo von Hofmannsthal hingegen, zu diesem Zeitpunkt schon als Lyriker, Essayist und Dramatiker erfolgreich, steuert neben einem ganzseitigen Foto 11 Gedichte bei, darunter *Ballade des äußeren Lebens*, *Manche freilich…* und *Der Jüngling in der Landschaft*.

An der Spitze der Hierarchie finden wir den durch Balladen wie *Trutz, blanke Hans* oder *Pidder Lüng* populären Autor Detlev von Liliencron (1844-1909) mit 23 Gedichten, gefolgt von Alfred Mombert (1872-1942) mit 19, Richard Dehmel (1863-1920) mit 18 und Richard Schaukal mit 16. Diese Rangfolge war aus zeitgenössischer Perspektive zu erwarten. Von Hermann Hesse (1877-1962) und Ricarda Huch (1864-1947) sind es je 9 und von Peter Hille 8. Arno Holz, der ja lange erwartete, den Nobelpreis zu erhalten, kommt auf 6, ebenso viele finden sich von Rudolf Alexander Schröder (1878-1962). Stefan George und die *Blätter für die Kunst* werden vom Herausgeber Hans Bethge (1876-1946) trotz der Verweigerung, sich mit anderen zeitgenössischen Dichtern gemein zu machen, gewürdigt. George wird als »ein Künstler von erlesener sprachlicher Kultur« und »ein Priester der Einsamkeit« bezeichnet. Er sei seinem »Programm mit ruhiger und strenger Selbstzucht treu geblieben« und habe «eine Fülle von neuen Wor-

[13] *Deutsche Lyrik seit Liliencron*, hrsg. von Hans Bethge, Leipzig 1905, S. VII.

ten für die poetische Sprache neu entdeckt und besonders dem Reim Reize abzugewinnen verstanden, die lange vergebens darauf gewartet haben, aus ihrem Schlaf geweckt zu werden«.[14] Bei Hofmannsthal wird wie häufig in dieser Zeit auch von Bethge seine Selbstständigkeit gegenüber dem Freundeskreis der *Blätter für die Kunst* hervorgehoben, der als eine der zahlreichen Sekte gilt, die um 1900 in Deutschland entstehen. Rilke wird in einem einzigen Satz als »unendlich zartes, mimosenhaftes Talent von köstlichen lyrischen Tiefen«[15] vorgestellt. Die Bezeichnung »Talent« lese ich gegenüber dem Lob der ‚Vollendeten' in der Anthologie als Abwertung.

Die Anthologie *Moderne deutsche Lyrik. Ältere Generation 1880-1914*[16] erschien, herausgegeben von Hans Benzmann (1869-1926), Lyriker und Liliencron-Biograph, im Reclam Verlag in mehreren Auflagen. Auch in diesem Sammelwerk ist Stefan George nicht zu finden. Vermutlich hat er auch hier dem Verlag, der mit preiswerten Ausgaben ein Massenpublikum zu erreichen suchte, den Abdruck einer Auswahl seiner Gedichte nicht erlaubt. Doch Rilke ist an diesem Ort mit 8 Werken u.a. aus dem *Stundenbuch* vertreten. Ebenso finden wir 5 Gedichte Hofmannsthal, u.a. *Ballade des äußeren Lebens*. In dieser konventionellen, um Repräsentativität bemühten Sammlung führt wiederum Liliencron mit 18 Gedichten die Liste an, gefolgt von Christian Morgenstern (1871-1914) mit 10 und Richard Dehmel mit der gleichen Anzahl. Neben Rilke kommen Gustav Falke (1853-1916) und Hermann Hesse ebenfalls auf 8 Titel. Von Friedrich Nietzsche, der bei Bethge nicht einmal erwähnt wurde, werden 7 Gedichte präsentiert.

Benzmann skizziert im Vorwort in groben Umrissen eine Geschichte deutschsprachiger moderner Lyrik. Es ist der Blick des Zeitgenossen auf die Abwendung von der epigonalen Lyrik der Gründerzeit, der aus literaturhistorischer Perspektive Verwunderung auslöst. Er schreibt:

> Bedeutungsvoll für die weitere Entwicklung der deutschen Lyrik sind insbesondere die Jahre 1892 und 1893, in welchen die ersten und originellsten Gedichtbücher von Karl Busse (*Gedichte* 1892), Otto Julius Bierbaum (*Erlebte Gedichte* 1892), Gustav Falke (*Tanz und Andacht* 1893) und Richard Dehmel (*Aber die Liebe* 1893) erschienen. Diese vier Bücher geben die neue Richtung an, ja sie sind mit die besten ihrer Art und der modernen Lyrik überhaupt geblieben.[17]

[14] Ebd., S. XXIII.
[15] Ebd., S. XXVI.
[16] *Moderne deutsche Lyrik. Ältere Generation (1880-1914)*, hrsg. von Hans Benzmann, Leipzig. 4. Aufl. o.J. [Reclam Verlag ca. 1920]. Die Erstausgabe von 1904 stand mir nicht zur Verfügung.
[17] Ebd., S. 23.

Die Wertung der einzelnen Dichter folgt den gängigen Formeln, die sich in der Literaturkritik zwischen 1890 und 1914 eingebürgert haben. Stefan George erhält hier – bis auf eine Stelle – den Vornamen Stephan mit ‚ph', was dieser vermutlich als grobe Missachtung seines Stilwillens gesehen haben wird. Er gilt dem Herausgeber als »Begabung« und sein Schaffen als »Artistenpoesie […], die das Formelle übertreibt und ihm eine übers Ziel hinausgehende Bedeutung zumisst: die Kunst der prunkenden Worte, die Form an Form, Bild an Bild, Klang an Klang fügt, und doch oft nur um des erlesenen Wortes und einer schönen Geste willen.«[18]

Das Urteil über Rilke fällt ambivalent aus:

> An dieser Stelle ist auch die reiche und in allen ihren Entwicklungsphasen immer von intuitiver Gestaltungskraft und schöpferischer Phantasie zeugende Persönlichkeit Rainer Maria Rilkes zu kennzeichnen. […] Fast bedauern möchte man es, daß dieser ganz ursprüngliche Poet, dieser Lyriker von Geblüt, dessen großes Können sich zunächst in einer feinen zarten Natursymbolik, in einer reinen Empfindung für das Volksliedmäßige, für das Einfache, Unmittelbare, für den zauberhaften lyrischen Klang und alle Nüancen beseelten Wortes, der Stimmung offenbarte, sich später in mystisch-spekulativer, metaphysisch-paradoxer Lyrik verlor.[19]

Wie bei Bethge erfährt Hofmannsthal auch von Benzmann im Vergleich mit George und Rilke die größere Wertschätzung:

> Symbolisch bedeutsam wirkt auch die Lyrik von Hugo von Hofmannsthal, sie zeigt im Gegensatz zu Stefan George jedoch einen eigentümlich elastischen Stil und ist insbesondere psychologisch tief und fein. Sie ist üppig emporgewachsen aus den Reflexionen der komplizierten und egoistischen modernen Seele, die sich fortwährend mit sich selbst beschäftigt an nichts Großem und Kräftigen sich begeistern kann, vielleicht weil sie die Nichtigkeit alles Seienden durchschaut.[20]

Dieser erste Durchgang durch zwei erfolgreiche Anthologien der Zeit lässt die Diskrepanz zwischen dem heutigen literarischen Kanon und der zeitgenössischen Rezeption deutlich werden. Den Gründen für die Umschichtungen und Umwertungen kann und soll hier nicht nachgegangen werden.

[18] Ebd., S. 48.
[19] Ebd., S. 39.
[20] Ebd., S. 49f.

Gut sortiert: die geistige Elite der Kultur

Um die Beschreibungen noch ein wenig zu verdichten, möchte ich einen Blick auf zeitgenössische Gesamtdarstellung der Literatur um 1900 werfen.[21] Ich greife als erstes zum *Führer durch die moderne Literatur*[22] (1910). Obwohl hier wie in den anderen literaturhistorisch ausgerichteten Werken sämtliche Literaturgattungen Berücksichtigung finden, werde ich mich weiterhin auf die Lyrik beschränken. Nur so viel sei verraten: In allen Darstellungen gilt Gerhart Hauptmann als der bei weitem bedeutendste zeitgenössische deutsche Dichter. Der *Führer* präsentiert schon auf dem Vorblatt ein ganzseitiges Foto des Autors in Denker- und Dichterpose. Die Verfasser möchten dem Publikum angesichts der anschwellenden Anzahl literarischer Werke Orientierung bieten: »Jene Auffassung so mancher Laien beruht zum großen Teil darauf, daß er sich bei der enormen Überproduktion unserer Zeit auf literarischem Gebiete hilflos einer großen Masse von Werken gegenübersieht, ohne Muße oder die Kenntnisse zu haben, eine Auswahl treffen zu können.«[23] Ebenso möchten sie literaturpädagogisch wirken. Beklagt wird, »daß eine Menge wertvoller Werke völlig unbeachtet in den Buchläden vermodert, während umgekehrt recht minderwertige Erzeugnisse in vielen Tausenden von Exemplaren gelesen werden.«[24] Sie gehen davon aus, dass die »in diesem Buche erwähnten Schriftsteller […], wenn auch nicht erstklassig, so doch in ihrer Gesamtheit die geistige Elite der Kultur unserer Zeit in literarischer Beziehung«[25] darstellen.

Richard Dehmel wird ausführlich mit ganzseitiger Abbildung vorgestellt. Auch der Artikel über Stefan George, verfasst von Erich Mühsam (1878-1934 im KZ Oranienburg ermordet), fällt, wenngleich ohne Abbildung, umfangreich aus. Mühsam strebt ein ausgewogenes Urteil an, lobt George als »Meister der Form«, sieht aber in dessen Strenge einen Verstoß gegen das Individualisierungsgebot der Moderne:

> Dadurch, daß Stefan George der Dichtkunst bestimmte Regeln unterlegen will, wurde es möglich, daß seine Art zu dichten zu einer sogenannten ‚Stefan-George-Schule' auswachsen

[21] Es handelt sich dabei um Werke, die man von der Konzeption her mit Heinz Schlaffers *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur* (2002) oder Volker Weidemanns *Lichtjahre: Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute* (2006) vergleichen kann.
[22] Ewers, *Führer.*
[23] Ebd., S. 7.
[24] Ebd., S. 7.
[25] Ebd., S. 8.

konnte, zu einer Manier also, die zu dem Haupterfordernis der Kunst, der strengsten Individualisierung, in unvereinbarem Gegensatz steht.«[26]

Dennoch habe er trotz seines »priesterliche[n] Einherschreiten[s]« einen »Anspruch auf eine bevorzugte Stelle in der zeitgenössischen Literatur«.[27]

Wie schon in den beiden Anthologien erfährt Hofmannsthal eine große Wertschätzung, weil er als ‚geborener' Sprachkünstler die Künstlichkeit Georges vermieden habe: »Es ist bezeichnend, wie ihm gerade in diesen von ihm bevorzugten Rhythmen die feinsten Nüancen [sic], Töne von in deutscher Sprache nie gehörter Reinheit und Weichheit gelingen, wie er imstande ist, ein Gefühl oder ein Bild ganz in Melodie umzusetzen.«[28]

Sowohl Arno Holz als auch Detlev von Liliencron werden deutlich kritischer betrachtet als in den Gedichtsammlungen von Bethge oder Benzmann. Victor Hadwiger (1878-1911), der die Artikel zu beiden Schriftstellern verfasst hat, bemerkt zu dessen Hauptwerk *Phantasus*, dass sich darin »neben vielem Schönen und Klangvollen […] Mißtöne der Manier und Übertriebenheiten aller Art, die das rhythmische Gefühl oft genug verletzen«[29] finden. Und Liliencron stolpere »oft über den Sack, in dem er alle seine Schätze mit sich führt, und schüttelt dabei etwas zuviel davon aus«.[30]

Noch weniger Beachtung findet Rilke, über den es auf knapp einer halben Seite heißt, er verderbe »sich oft durch bewußte Unklarheit die besten lyrischen Wirkungen«.[31] Hingegen erfährt Nietzsche in einem Artikel von vier Seiten Länge, der durch eine Abbildung der Bronzebüste von Curt Stoeving (1863-1939) ergänzt wird, uneingeschränkte Aufwertung. Erich Mühsam bilanziert Nietzsches Einfluss auf die Moderne im Superlativ: »Nietzsche war einer der gewaltigsten Geister, die Deutschland, ja die Europa und die Welt besessen hat.«[32] Er räumt dem umstrittenen Außenseiter der akademischen Philosophie eine Schlüsselrolle ein: »Nietzsches Einfluß auf das ganze Geistesleben unserer Zeit ist so bedeutend, die Umwälzung in der Auffassung aller Welt- und Lebensfragen seit Nietzsche so vollständig, daß er als eigentlicher geistiger Vater unserer modernen Literatur gelten kann.«[33]

[26] Ebd., S. 65.
[27] Ebd., S. 66
[28] Ebd., S. 94f.
[29] Ebd., S. 99.
[30] Ebd., S. 120.
[31] Ebd., S. 146.
[32] Ebd., S. 139.
[33] Ebd., S. 134.

Ebenfalls 1905 erschien *Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebte Literaturgeschichte!* des Hannoveraner Germanisten Adalbert von Hanstein (1861-1904). Die Bilanz der Literaturproduktion um 1900 fällt ähnlich aus wie in den erwähnten Werken. Hanstein spricht von einer »lyrische[n] Hochflut«[34], die 1892 begonnen habe und mit dem »Suchen nach einer neuen Lyrik«[35] zusammenhänge. Für diese Suche stehen bei ihm in erster Linie Holz, Hofmannsthal und George. Für den bedeutendsten Band deutscher Lyrik hält er allerdings *Lebe!* (1883) des Begründers der Zeitschrift *Der Kunstwart*, Ferdinand Avenarius (1856-1923): »Man sagt nicht zu viel, wenn man dieses wenig bekannt gewordene Büchlein für eine der schönsten Dichtungen der neuen Literatur erklärt.«[36] Hanstein, der für seine Literaturgeschichte die Autorität kompetenter Zeitzeugenschaft in Anschlag bringt, nutzt diese Position, um sich als Legitimationsinstanz ins Spiel zu bringen Avenarius wird bei ihm in der Hierarchie der zeitgenössischen Lyrik ganz oben platziert, Rilke hingegen findet bei ihm keinerlei Erwähnung. Detlev von Liliencron wird wie zu erwarten sehr ausführlich gewürdigt, ebenso Arno Holz. Hinter beide muss Richard Dehmel deutlich zurücktreten. Auch Hanstein bevorzugt Hofmannsthal gegenüber George und den Dichtern der *Blätter für die Kunst*: »Der bedeutendste von seinen Freunden ist zweifellos Hofmannsthal, der auch weit höher zu stellen ist als der künstelnde George. Ja, er ist wirklich geboren zum Lyriker – und zwar zum Lyriker größten Stils, bei dem Gedanke, Empfindung und Wort ins eins klingen;«[37]

Den Abschluss der stichprobenhaften Untersuchung soll Albert Soergels (1880-1958) *Dichtung und Dichter der Zeit* in der Auflage von 1911 gelten. Wie bei Hanstein oder dem *Führer* korreliert die Bedeutungsschreibung mit dem jeweiligen Umfang der Darstellung und der visuellen Ausschmückung. Bei weitem am meisten Raum, fast 40 Seiten, wird Gerhart Hauptmann eingeräumt. Die Bedeutung Friedrich Nietzsches für die moderne Literatur wird auf 33 Seiten nicht ohne Verbeugungen vor dem Denker dargelegt. Über die zeitgenössische Lyrik fällt Soergel ohne Zögern ein klares Urteil: »Heute bezweifelt wohl niemand mehr: neben Liliencron ist Richard Dehmel nicht nur der eigenartigste und eigenwilligste, sondern auch der größte lyrische

[34] Adalbert von Hanstein, *Das Jüngste Deutschland*, R. Voigtländer's Verlag, Leipzig 1905, S. XV.
[35] Ebd., S. XVI.
[36] Ebd., S. 348.
[37] Ebd., S. 355.

Künstler unserer deutschen Gegenwart.«[38] Für die Darstellung ihres Werks räumt er entsprechend Platz ein: 20 bzw. 15 Seiten. Für Arno Holz und Stefan George und seinen Kreis müssen einschließlich einer ganzseitigen Zeichnung von Curt Stoeving jeweils 10 Seiten reichen. Dennoch fällt die Beurteilung Georges als »eines sich seiner Kulturmission, eines reinen Ästhetizismus immer Bewußten«[39] eher apologetisch als kritisch aus. Hugo von Hofmannsthal, gewürdigt auf 10 Seiten und mit einer Lithographie von Karl Bauer (1868-1942) und drei weiteren Abbildung auch visuell sehr präsent, erfährt nur als Lyriker und nicht als Dramatiker die in den anderen Quellen beobachtete Hochschätzung. Was diese Autoren als *natürliche* Sprachbegabung begreifen, wird höher bewertet als artifizielle Fertigkeiten: »Wo er nicht Lyrik gibt, da wird der Künstler leicht zum, wenn auch hochgebildeten, immer sorgsam wählenden Künsteler.«[40] Rilke werden immerhin 9 Seiten eingeräumt. Hinzu kommt eine ganzseitige Zeichnung nach einem Ölbild von Oskar Zwintscher (1870-1916), das Rilke allerdings gehasst hat. Über Rilke vermeidet Soergel ein eigenes Urteil und weicht auf die Wirkung des Autors aus. »Zwei Dichter verehren die Lyriker der Jugend von heute vor allen anderen als ihre Vorbilder: die Willensmenschen verehren Dehmel, die tatenlosen Träumer aber, die sehnsüchtigen Betrachter, die Stimmungsmenschen, die Dämmermenschen verehren Rilke.«[41] ‚Die Jugend von heute', auf die sich Soergel ohne Nachweise beruft, ist 1911 weit davon entfernt, als durch kulturelle Tradition legitimierte Legitimationsinstanz zu gelten. Das ist inzwischen mit wachsendem Prestige zum Beispiel der Nobelpreis für Literatur, der ein Jahr zuvor, 1910, an Paul Heyse und 1912 an Gerhart Hauptmann verliehen wurde. Wenn jungen »Willensmenschen» und »tatenlosen Träumern« gleichermaßen die Autorität zugebilligt wird, über die Bedeutung zeitgenössischer Lyriker zu urteilen, ist dies ein deutliches Anzeichen dafür, dass nicht nur die Schriftsteller auf dem literarischen Feld in Kämpfe um Anerkennung und Positionierungen verwickelt sind, sondern ebenso die konkurrierenden Legitimationsinstanzen. Dass sich damit die Haltbarkeitsdauer literarischer Werke insgesamt und nicht nur der Lyrik rapide verringert, führt um 1900, so eine weitere Beobachtung, zu stärkeren Irritationen und Dramatisierungen als in den darauffolgenden Epo-

[38] Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*, R. Voigtländer's Verlag, Leipzig 1911[9], S. 612.
[39] Ebd., S. 563.
[40] Ebd., S. 475. Dieses Wortspiel scheint Soergel für geistreich gehalten zu haben.
[41] Ebd., S. 685.

chen, in denen sich das System der Moderne in der Kunst eingespielt hat. Sie spiegeln eine Schwellenerfahrung wider. Die Veränderungen werden als äußerliche erlebt, die sich ohne eigenes Zutun mit einem vagen Bewusstsein der eigenen Rolle vollziehen. Die Moderne, so der Begriff für das, was jenseits der Schwelle zu erwarten ist, macht sich durch ihre enorme Dynamik und Beschleunigung, durch das Nebeneinander von Unvereinbarem, die Zerstörung des Bestehenden und nicht zuletzt durch ihre Zukunftsoffenheit bemerkbar.

*Überwältigung** e critica nella storia dell'indagine filologica. Riflessioni sulle *Duineser Elegien* di R.M. Rilke

Christoph König
Universität Osnabrück

Überwältigung *and Criticism in the History of Philological Enquiry. Observations on R.M. Rilke's* Duineser Elegien
Abstract: This paper outlines the history of the interpretations of Rilke's *Duineser Elegien* (see my *Lektüren*, 2023). The options for writing this history, which I discuss in my monographs, include: a history of misunderstandings (in the book *Zweite Autorschaft* about Nietzsche, 2021), a historical collection of portraits of great researchers (including their changing reading habits, in the book about Rilke's *Sonette an Orpheus*, 2014), the result of the poetic strategies of the works themselves (in the book about Hofmannsthal's dramas, 2001), while here I address the question of how objective readings can be achieved despite the *Überwältigung*, the 'overawe'. This is strictly directed against literary studies which are oriented towards changing theories and in favour of a closeness or distance in reading that is to be refined through insistent reflection. The interpretations of Rilke by Jean Bollack and Paul Celan over several decades are exemplary in this regard, ranging from initial 'overawe' and polemical rejection to a critical appreciation of the artistic character of the *elegies*.

Al posto della 'Theory'

Gli studiosi di Rilke e delle *Elegie duinesi* che intendo onorare in questo saggio si confrontano con la propria *Überwältigung*, con la propria sopraffazione, e quindi con la lettura in cui vengono sopraffatti. Gli altri, che partono da valori, dettami disciplinari, teoria e filosofia senza tenere conto con metodo della propria comprensione iniziale, sono già oggetto del capitolo sulla storia

* Viene indicato con la parola *Überwältigung*, in italiano 'sopraffazione', l'abbandonare nel contesto dell'estetica i propri limiti e il perdere il controllo di sé di fronte a un oggetto sublime, ottenendo però in cambio tramite questa grande esperienza una certa libertà. In sua vece alle volte sarà utilizzato in questo contributo anche il corrispondente italiano 'sopraffazione'. Questo contributo è adattato e tradotto di concerto con l'autore da Gianluca Esposito a partire dall'ultimo capitolo *Epilog – Überwältigung und Kritik in der Forschungsgeschichte* del volume di Christoph König *Kreativität. Lektüren von Rilkes ›Duineser Elegien‹*, Wallstein, Göttingen 2023. Il volume integrale apparirà tradotto in italiano col titolo *Creatività. Letture delle* Elegie duinesi *di R.M. Rilke*, La Finestra, Lavis 2026 (n.d.t.).

della scienza nel mio libro del 2014 sui *Sonette an Orpheus*[1]. In questa sede, intendo procedere su una traccia diversa, anche se alcuni di questi studiosi ricompaiono. Soprattutto quando si tratta del *Cornet* o delle *Duineser Elegien*, la sopraffazione è grande – e anche la minaccia di restar delusi ne fa parte. Spesso avviene una dilatazione del comprendere che dura tutta la vita, in modo che la prima sopraffazione sia seguita dalla successiva disciplinatezza, chiaramente nel senso di una disciplina scientifica e, anche in seguito, la prima esperienza può sentimentalmente riaffermarsi. È in tal senso emblematica l'annotazione «Sierre, septembre 1943» che Jean Bollack appose nella sua copia del volume rilkiano di poesie francesi *Vergers* (1926) – un momento alto, celebrato dall'importanza del luogo e dalla calligrafia in stile georgiano dell'iscrizione[2]. Bollack aveva vent'anni all'epoca, e successivamente ne parlò nel 1996 nel testo autobiografico *Durchgänge*: «Capii allora che esiste una sfera disgiunta dell'estetica alla quale alcuni non sono agevolmente pronti ad accedere»[3]. Più tardi negli anni '90 – con in mente le poesie di Paul Celan – divenne un critico severo di Rilke[4], e anche più tardi lesse e tradusse *Die Sonette an Orpheus* simpateticamente con Celan[5]; Bollack dirà: «È facile sostenere che non ci sarebbe Celan senza Rilke. Per l'Opera iniziale di Celan, tuttavia, si può dire con non minore giustificazione che 'con Rilke non c'è Celan' e anche che 'con Celan non c'è Rilke'»[6]. Pur considerandone l'influenza, la libertà di Celan nei confronti di Rilke è enorme.

Nel migliore dei casi (non parlo di coloro che rimangono sopraffatti pur nella disciplina, né dei 'teorici' tra gli studiosi di letteratura), la sopraffazio-

[1] Christoph König, »*O komm und geh*«. *Skeptische Lektüren der ›Sonette an Orpheus‹ von Rilke*, Wallstein, Göttingen 2014, pp. 155-263. Naturalmente rientrano nel contesto di questa sopraffazione l'iniziale apprezzamento e la successiva comprensione delle poesie di Rilke da parte delle donne che gli furono vicine e gli resero omaggio (cfr. ›Mädchen-Programm‹, ivi, pp. 89-104).

[2] La copia è di proprietà privata.

[3] Jean Bollack, *Durchgänge*, in: *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, a cura di Wilfried Barner / Christoph König, Fischer, Frankfurt am Main 1996, pp. 387-403 qui p. 392: «Ich verstand damals, daß es eine gesonderte Sphäre des Ästhetischen gibt, zu der gewisse Menschen nicht leicht bereit sind, sich einen Zugang zu verschaffen».

[4] Il testo dell'intervento *Rilke in Celans Dichtung* del 1991, tenuto a Parigi in occasione del convegno annuale della *Rilke Gesellschaft* (dal tema *Rilke und Frankreich*), è stato pubblicata nel 1998 nel «Celan-Jahrbuch» 8, pp. 177-199, e successivamente in Jean Bollack, *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*, a cura di Werner Wögerbauer, traduzione dal francese di Werner Wögerbauer, con la collaborazione di Barbara Heber-Schärer / Christoph König / Tim Trzaskalik, Wallstein Verlag, Göttingen 2006, pp. 219-241.

[5] Rainer Maria Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, tradotti e commentati da Jean Bollack, a cura di Françoise Lartillot, Les Belles Lèttres (Bibliothèque allemande), Paris 2021.

[6] Bollack, *Dichtung wider Dichtung*, p. 219: «Leicht lässt sich die These vertreten, es gäbe keinen Celan ohne Rilke. Für eine frühe Periode im Schaffen Celans kann man jedoch mit nicht geringerer Berechtigung sagen: ‚mit Rilke kein Celan' und auch: ‚mit Celan kein Rilke'.»

ne porta gli studiosi verso l'intellettualità, o la risveglia in loro, perché nella scienza è per loro in gioco la responsabilità della poesia (verso la vita, la società, l'essere, Dio) – quindi spesso si alleano con i poeti. Critica e giustificazione sono i due percorsi da scegliere e ai quali successivamente dare forma. Ne parlerò qui in modo più dettagliato. Ma prima di farlo, delineerò nel senso di un contrasto di fondo delle soluzioni *teoriche*, *filosofiche* e *immanenti al testo* che non tengono presente la sopraffazione.

Ambivalenza e finzionalità

La teoria della poesia di Klaus W. Hempfer è una manifestazione sofisticata di un metodo analitico-strutturalista; ha il vantaggio di andare oltre la teoria degli atti linguistici legata alla frase e di concentrarsi sulla situazione pragmatica della lingua. Ha lo svantaggio di partire da un'idea rigida di linguaggio come comunicazione. In ciò sarebbero distinguibili prosa e poesia, cioè nella loro differenza dal punto di vista estetico-testuale; Hempfer è giustamente cauto nel trasferire i metodi narratologici alla poesia[7]. Tale differenza viene intesa sotto la voce 'finzionalità' e caratterizzerebbe, tra l'altro, «l'assenza o l'asimmetria della relazione parlante-destinatario»[8]: il destinatario o non c'è, o non può esprimersi. Per ciò, l'apostrofe funge da vera e propria postura retorica: si parla alle spalle del destinatario, o gli si voltano le spalle.

Una difficoltà intrinseca a questa teoria sorge quando la destinazione generale (non ci sarebbe un destinatario) viene trasferita alla narrazione nel testo lirico stesso. Questo accade quando l'assenza del destinatario, presentata poeticamente, viene presa come prova di finzionalità. La definisco intrinseca perché quest'assenza così introdotta può in realtà essere anche parte di una comunicazione (nell'ignorare esplicitamente una controparte, per esempio nell'aula di tribunale, per citare l'illustrazione dell'apostrofe da parte di Hempfer); e il soliloquio è una forma di ragionamento reale. Dall'esterno, dalla prospettiva della lettura, non vi è alcuna difficoltà a riconoscere come poetico un dialogo nell'opera. La costruzione di un Tu nell'opera (che poi parla) fa parte del soliloquio e alla fine porta il Tu a diventare un'entità autonoma,

[7] Cfr. *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, a cura di Jörg Schönert / Peter Hühn / Malte Stein, de Gruyter (Narratologia 11), Berlin-New York 2007.

[8] Klaus W. Hempfer, *Lyrik und Fiktion(alität)*, in: «Recherches Germaniques», 14, 2019, pp. 59-77, qui p. 60: «das Fehlen bzw. die Asymmetrie der Sprecher-Addressaten-Relation».

radicale per esempio nella poesia di Paul Celan. Anche quando ciò non riesce nella poesia, o se ne riflette senza possibili prospettive (si pensi allo scetticismo di Rilke nella sua opera tarda), non si riesce a ottenere molto con il concetto di 'finzionalità', perché questa problematica va compresa internamente alla poesia. Anche ciò risulta essere una realtà nell'universo della scrittura. La comprensione filologica è – in varia misura – rivolta a tali situazioni.

Chi legge si impegna con il testo, viene condotto in una certa dinamica di senso che lo occupa. Come qualcosa di inaspettato, specifico, particolare, nuovo. Coloro che non sono in grado di farlo, vanno quindi introdotti. Parlare di finzionalità può essere utile dal punto di vista didattico, nel curriculum universitario, ma al crescere dell'esperienza estetica, la questione non si rivela più effettiva. Possibilmente è qui che si manifestano delle differenze storiche nella tradizione della riflessione estetica.

Nella *Prima elegia* di Rilke, il compito dell'Io verso sé stesso cambia di strofa in strofa. Come Tu, è un'istanza separata che svolge un compito per l'Io («daß ich würde wie sie?»[9], v. 48). Non c'è un cambiamento di interlocutore, come sostiene Hempfer, ma il Tu (dell'Io nel soliloquio) si confronta con le crescenti richieste dell'Io. L'argomentazione secondo cui qualcun altro, in particolare una donna, sta parlando come Io qui è tratta da una realtà d'esperienza che non è quella propria delle opere di Rilke. Queste formulano una teoria dell'amore (che si applica in egual misura a donne e uomini) secondo la quale un certo amore privo di pretese sia necessario per la produttività artistica. Nell'elegia, l'Io si tramuta nel suo Tu e in questo senso 'avviene uno scambio'. Cosa si ottiene nell'introdurre un'altra identità (un altro interlocutore)? Non si perde la schepsi del soggetto lirico?

Il principio guida di Hempfer è l'estetica strutturalista dell'ambivalenza associata alla 'finzione' – più questa ambivalenza diventa alta, più il testo sarebbe moderno. In questo caso, l'ambivalenza risiede nella «pluralizzazione delle posizioni dei parlanti»[10]. Ciò che non viene riconosciuto è che il *poetische Vermögen*, la facoltà poetica (sto usando deliberatamente il concetto kantiano), è presente fin dalle primissime opere della storia umana (penso ai dipinti della grotta Chauvet, che abbiamo conosciuto grazie al film di Werner Herzog del 2010 *Cave of Forgotten Dreams*) e che questa facoltà non persegue lo scopo di introdurre l'opera in uno spazio 'finzionale' proprio, ontologicamente se-

[9] Rainer Maria Rilke, *Elegie Duinesi*, a cura di Andrea Landolfi, Elliot, Roma 2022, p. 35: «che io sia come lei?».
[10] Hempfer, *Lyrik und Fiktion(alität)*, p. 75: «Pluralisierung der Sprecherpositionen».

parato, ma piuttosto quello di trattare liberamente il materiale dell'esperienza e del linguaggio. Perché ci si dovrebbe aggrappare al lettore generico ed escludere questi prodotti dalla realtà? Per esempio, dalla realtà creata dall'elegia, in cui a un Tu viene affidato un compito impossibile?

La 'mitopoiesi' e il lettore generico

La 'soluzione' filosofica è più attraente per il lettore generico, perché propende per una generale *condition humaine* che il lettore leggerebbe nella poesia; in questo senso, Hans-Georg Gadamer e, dopo di lui, Manfred Engel parlano di 'mitopoiesi' di Rilke, con un impatto immenso nella tradizione di studi rilkiani[11]. Ciò che accade al lettore e che potrebbe impegnarlo in una relazione (metodologicamente) difficile con la poesia viene normalizzato come suo 'tema'. Da questa posizione, non c'è strada che conduca alla particolarità delle poesie; Engel scrive:

> Accordata a una tonalità minore, la *Prima elegia* prelude ai motivi e ai temi essenziali del ciclo. Il *leitmotiv* del 'bisogno' (vv. 10, 26, 86, 89) viene utilizzato per spiegare i problemi della *condition humaine* in una serie di immagini ed esempi. Quanto poco siamo in grado di affrontare le sfide della vita è mostrato soprattutto nelle grandi esperienze in cui il nostro 'cuore' trascende chiaramente i confini del 'mondo interpretato' (v. 13): nell'esperienza della notte (vv. 18-21, 26 s., 33-35), della primavera, degli elementi della natura (v. 18, 27 s.), della musica (v. 29 s.) e, naturalmente, dell'amore (v. 21 s., 36-59). Questi sentimenti sono per noi troppo grandi, ci strappano in modo spaventoso da ciò che ci è familiare, dell'abitudine (vv. 13-16), per cui tendiamo a cercare di limitarli e circoscriverli di nuovo – per esempio fissandoli a una specifica controparte umana, oltre la quale si spingono ancora di più (vv. 22, 31-33). Non padroneggiato e non voluto da noi, non ripreso e conservato da alcuna controparte, il nostro *Herzwerk* fallisce quindi doppiamente[12].

Coloro che identificano il soggetto lirico e i suoi destinatari con il lettore, per il quale Rilke parlerebbe, riducono le poesie allo sforzo e ai risultati che

[11] Cfr. König, *»O komm und geh«*, pp. 205-210 (Gadamer) e pp. 254-260 (Engel); sulla critica alla comprensione gadameriana della mitopoiesi cfr. Braungart 2014, pp. 271s.

[12] Rainer Maria Rilke, *Werke*. edizione commentata in quattro volumi, a cura di Manfred Engel / Ulrich Fülleborn / Horst Nalewski / August Stahl, vol 2, *Gedichte 1910-1926*, Insel, Frankfurt a.M. – Leipzig 1996, p. 625. Nell'interpretazione esistenziale il lettore rappresenta l'essere umano; ciò risulta particolarmente chiaro quando Ulrich Fülleborn (cfr. König, *»O komm und geh«*, pp. 247-254), maestro di Engel, afferma che Rilke intraprenderebbe «nelle *Elegie duinesi*, sulla base delle sue esperienze esistenziali come poeta, un'analisi dell'esistenza umana con mezzi poetici». Cfr. Fülleborn nella sua premessa a Ulrich Fülleborn / Manfred Engel, *Rilkes ‚Duineser Elegien'*, vol. 2: Forschungsgeschichte, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982 (suhrkamp taschenbuch 2010, pp. 7-19, qui p. 14).

sono tangibili nel loro lavoro linguistico. Non è il fallimento dell'uomo (si veda il riferimento alla *condition humaine*) a essere al centro, ma la creatività, difficile, inaccessibile ed estranea all'uomo medio gadameriano.

Premesse filosofiche dell''immanenza al testo'

Dal 2001, Peter Por ha trascorso anni a perseguire il progetto di 'spiegare' la poetica della tarda opera elegiaca di Rilke (nel 2016, le singole interpretazioni, tutte vicine al testo, sono state pubblicate in volume)[13]. L'attenzione di Por per il linguaggio è notevole, ma ciononostante si intromette anche qui la mitopoiesi. La *Prima elegia*, afferma Por, sarebbe il «sentiero della parola»[14]. Tuttavia, non si preoccupa tanto della letteralità quanto del fatto che le parole, che parlano della dissoluzione dei confini, riescono a orientare persone e cose 'mitopoieticamente', seguendo Heidegger e Gadamer, verso la trascendenza. Le parole avrebbero un potere evocativo e il loro mondo sarebbe la poesia in cui vagano[15]. In effetti, il *cosa* filosofico ha prevalso sul *come* linguistico, nel senso che la parola non appare come ciò che fa grammaticalmente, ma come ciò che fa mitopoieticamente; si tratta quindi di una «inversione mitopoietica»[16] dalla parola al *Dasein*. Anche osservazioni importanti vengono a ciò subordinate, così che le parole non vengono concretamente comprese – come se non fosse necessario spiegarle ulteriormente rispetto al testo delle poesie vengono comprese le dinamiche (ma solo come meditazione), il lavoro sulla parola (ma solo come uso dell'etimologia, o come metonimia), la grammatica (ma il do-

[13] Peter Por, *»Als wärst du ein Zeichen«. Zur Poetik von Rilkes Spätlyrik*, vol. 1: *Das elegische Werk*, Winter, Heidelberg 2016.

[14] Ivi, p. 14: «Wanderweg des Wortes». Cfr. anche «Wanderweg dieses absoluten Frageworts» (ivi, p. 21).

[15] Più avanti si dice che dai vv. 50-52 il testo non vaghi più, ma fornisca esempi (cf. ivi, pp. 32s.). Questo sposta il livello del pensiero linguistico a quello tematico, senza che Por presti attenzione alla mescolanza di categorie.

[16] Ivi, p. 22: «mythopoietische Umkehrung». Poiché le parole non vengono comprese nell'argomento legato alla sintassi, queste vengono attribuite in modo errato. Il «Dasein» (v. 4) non viene inteso da Por come uno degli angeli, piuttosto viene frainteso come uno dei soggetti interroganti; scrive: «Il testo inizia con l'interrogativa 'wer' (1), che è separata dalla sequenza da un'inserzione sintattica, ovvero è una parola isolata, priva di qualsiasi riferimento. La lunga doppia perifrasi con le due frasi più volte interrotte e invertite, con l'incorporazione del punto interrogativo, termina con il termine 'Dasein' (4), evocato dall'interrogativa e attraverso il quale l'interrogativa stessa va trasformata mitopoieticamente. La sintassi e la coniugazione chiariscono più volte che questo rimando dalla parola all'esistenza viene creato, costruito e decostruito nella modalità della domanda dell'irreale.» (ivi, p. 25). Così, secondo Por, tutti i «Wesen» della poesia sono evocati nel «Dasein» e diventano estranei al soggetto lirico (in quanto confronto). In realtà, però, il «Wir» (con l'aiuto del «Du») costruisce il suo mondo con loro come alternativa al mortale «Dasein» degli *angeli*. L'errore deriva da un uso metaforico del linguaggio che sostituisce il seguire le relazioni grammaticali (wer – einer – seinem).

mandare all'inizio della *Prima elegia* non intacca il fittizio per Por). È come se l'elegia si lasciasse sopraffare dal filosofico-teologico.

Anche Jacob Steiner ha interpretato tutte le *Elegie duinesi*[17]; come Beda Allemann, segue la tradizione della cosiddetta interpretazione 'immanente al testo' del loro maestro Emil Staiger[18]. Lo testimonia l'inizio stesso dell'interpretazione di Steiner della *Prima elegia*, in cui questi varia la formula di Staiger secondo cui bisogna «afferrare ciò che ci cattura»[19] e scrive:

> È del tutto legittimo se inizialmente ci lasciamo afferrare dal ritmo, che non solo ci attira sensualmente in un agitato incontro, ma quasi nella stessa misura ci nega anche un più calmo accesso riflessivo. Così il ritmo indica già la legge artistica del ciclo quando, dopo la prima parola interrogativa 'Chi', che riecheggia nel vuoto, la frase viene lacerata dall'inserimento condizionale nell'irreale («s'io gridassi») e quando il complemento a quella domanda nella frase è troppo distante («dalle schiere degli angeli»). [20]

Questa è la *Überwältigung*, la sopraffazione, di cui parlo, ma rimane lontana dall'oggetto – ancora legittimato attraverso tale sopraffazione – sottoposto ad analisi. Anche la sopraffazione resta isolata.

La mia pratica ermeneutico-critica, invece, cerca di cogliere le modalità tramite le quali si comprende – in questo saggio proprio nella possibile critica della *Überwältigung* e della sua dialettica[21]. La differenza è cruciale: perché, se l'obiettivo è capire come si comprende, allora questo non significa inizialmente esporre le varie interpretazioni secondo i loro presupposti esterni (psicologici, storico-scientifici o altro), ma piuttosto ricostruire le premesse delle opere stesse in modo epistemologico-critico. Ciò significa cercare risposte alle domande 'come ha compreso sé stessa la poesia?' oppure 'secondo quali principi è nata?' Quelle condizioni esterne diventano di secondaria importanza quando si tratta di capire perché gli interpreti non entrano in relazione con l'autocomprensione delle opere. Stranamente, l'interpretazione 'esatta' secondo questa modalità (come nel caso di Por e Steiner) diventa erroneamente una legittimazione nella disciplina della germanistica. Così non tratto qui le interpretazioni in questa tradizione di 'close reading', ma lo faccio (in ogni caso a titolo di esempio) nelle mie letture.

[17] Jacob Steiner, *Rilkes Duineser Elegien*, Francke, Bern und München 1969[2].

[18] Cfr. König, *»O komm und geh«*, pp. 242-247.

[19] Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, in: Id., *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Atlantis, Zürich 1955[2], p. 11: «begreifen, was uns ergreift».

[20] Steiner, *Rilkes Duineser Elegien*, p. 13.

[21] Sulla riflessione sulla pratica della lettura e sul controllo storico-scientifico della propria soggettività cfr. König, *»O komm und geh«*, pp. 31-43 e pp. 155-159.

Polemiche dopo il 1945 e dopo il 1968

A differenza di una costruzione strutturalista, mitopoietica o immanente al testo, è *specifica* per le poesie di Rilke una comprensione che prende come punto di partenza la sopraffazione. Tra i percorsi indicati sopra, la critica della sopraffazione è uno di questi. Questa critica reagisce a una purezza desiderata dai critici, che viene accostata alla storia – inizialmente nello spirito di un salvataggio dagli eventi (nazionalsocialimo). Nel suo libro del 1953 *René Rilkes Prager Jahre* (it. *Gli anni praghesi di René Rilke*), una prima ritorsione, Peter Demetz analizza ciò retrospettivamente: «Il nostro Klopstock si chiamava Rilke […]. Il culto di Rilke della gioventù borghese del 1940 era un tentativo istintivamente disperato di rimanere puri e incontaminati […] *le mani si sporcarono lavandole*»[22]. Il poeta viene poi rimproverato, in prospettiva critico-ideologica, per la seduzione e la purezza andrebbe così vista esclusivamente come inganno, anzi come proposito di ingannare: «Menzogna, menzogna, menzogna!»[23], grida Erich Fried al Colloquio dei Critici di Berlino dedicato a Rilke nel 1965, e Demetz replica con più calma:

> Il mondo non è solo 'albero', 'finestra', 'casa', 'brocca', i quali vanno salvati nell'imperituro e nell'invisibile; il mondo, cioè, purtroppo e soprattutto, è costituito da persone afflitte dal flusso torrenziale del tempo, da persone che si trovano in trincee, muri, sacchi di sabbia, barricate, sbarre di prigione, confini dei ghetti; chi vorrebbe salvare un tale mondo nell'immutabile prima che non fosse più umano?[24]

Né Fried né Demetz si chiedono se possano aver letto Rilke in modo sbagliato al tempo, cioè nello spirito di quel tempo concitato – senza un senso per la libertà poetica che Rilke creò, di fronte all'ingiustizia della società, nella giustizia intrinseca al suo progetto[25]. Egon Schwarz oppone la sua congettura secondo cui Rilke si sarebbe allontanato dalla perfidia e dalla volgarità dei nazionalsocialisti, alla ricezione tra il 1933 e il 1945, che descrive attentamente e che, nonostante tutte le sue zone d'ombra, sarebbe stata caratterizzata soprattutto dal fatto che le poesie di Rilke non esigevano in modo chiaro e deciso di esse-

[22] Peter Demetz, *René Rilkes Prager Jahre*, Diederichs, Düsseldorf 1953, pp. 5s: «unser Klopstock hieß Rilke […]. Der Rilke-Kult der bürgerlichen Jugend von 1940 war ein instinktiv verzweifelter Versuch, rein und unberührt zu bleiben […] *die Hände wurden schmutzig, indem man sie wusch.*» (enfatizzazioni di Demetz).

[23] Erich Fried, *Rilke – Zauber, Täuschung, Enttäuschung*, in: «Sprache im technischen Zeitalter», 17/18, 1966, *In Sachen Rainer Maria Rilke und Thomas Mann. Berliner Kritiker-Colloquium*, pp. 11-19, qui p. 13.

[24] Peter Demetz, *Weltinnenraum und Technologie*, in: «Sprache im technischen Zeitalter», 17/18, 1966, *In Sachen Rainer Maria Rilke und Thomas Mann. Berliner Kritiker-Colloquium*, pp. 4-11, qui p. 9.

[25] Cfr. ‚Mädchen-Programm' in König, »*O komm und geh*«, pp. 89-104.

re comprese contro l'ideologia nazista. Schwarz la chiama la «non-espressibile inservibilità»[26] e pone la questione di «quanto grande fu l'ingiustizia che Rilke subì quando i nazisti lo reclamarono a sé»[27]. Questa si basa su un importante argomento filologico e cioè che 'Omero è responsabile della sua ricezione'. Ciò può essere interpretato nei termini della filosofia della storia (cosa che Schwarz non fa). Il poeta sarebbe eroico e quindi in grado di farsi carico del tempo e del mondo, di dargli la vita. La scelta fatta dagli eruditi del *George-Kreis* – Cesare, Shakespeare, Federico II, Napoleone, Goethe e George – segue questa visione. Non è sostenibile. Un'interpretazione poetica, invece, è metodologicamente sostenibile; assegna all'opera la concentrazione e la necessità da cui si può giudicare se un'interpretazione sia giustificata o meno. Tuttavia, Schwarz non sceglie nemmeno questa opzione, ma una politica: se Schwarz attribuisce a Rilke una possibile responsabilità per il cattivo uso della sua poetica, nel senso che Rilke sarebbe stato in combutta con i nazisti *avant la lettre* formulando la loro intenzione politica nella seducente 'purezza' (supportata da testimonianze epistolari), per lui così non ci sarebbe equivoco in questo cattivo uso della sua poesia; quindi, per lui quest'ultimo non ci sarebbe nemmeno stato. La veemenza delle critiche e delle polemiche, soprattutto di Fried e Demetz, è legata al potere di sopraffazione, di *Überwältigung*, ma rimane al livello della sopraffazione in quanto fraintendimento. Ciò va tenuto presente quando si ascolta Walter Höllerer (sempre nel 1965): «La critica è più violenta proprio quando c'è ancora un forte preconcetto da cui è difficile liberarsi. Diventa così, indirettamente, una prova della continua influenza di Rilke»[28].

Un po' più tardi, l'avversione marxista, una variazione di questo preconcetto, trova un mezzo nella linguistica; certamente sorgono altre difficoltà metodologiche quando si analizza l''inganno' rilkiano e non si applica un'estetica strutturalista (come fa Hempfer). Nel 1971, riguardo alla *Prima elegia* Christa Bürger contrappone una struttura superficiale complicata ma immotivata, a quella che considera una semplice struttura semantica più profonda, differenziata seguendo Noam Chomsky. In quattordici righe, riassume questa

[26] Egon Schwarz, *Rainer Maria Rilke unter dem Nationalsozialismus*, in: *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, a cura di Ingeborg H. Solbrig / Joachim W. Storck, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975, pp. 287-313, qui p. 307: «Nicht-ausdrücklich-Unbrauchbarsein».

[27] *Ibidem*: «wie groß das Unrecht ist, das Rilke widerfuhr, wenn ihn die Nazis für sich in Anspruch nahmen».

[28] *In Sachen Rainer Maria Rilke und Thomas Mann. Berliner Kritiker-Colloquium*, «Sprache im technischen Zeitalter», 17/18, a cura di Walter Höllerer, Kohlhammer, Stuttgart 1966, pp. 1-113: «Kritik ist gerade von dort her, wo noch starke Befangenheit herrscht, aus der man sich nur schwer lösen kann, am heftigsten. Sie wird damit, indirekt, zum Beweis der immer noch anhaltenden Wirkung Rilkes».

«sequenza intellettuale»[29] semantica nella poesia semplicisticamente, per poi contestare in modo critico-ideologico alla superficie linguisticamente ricostruita dell'elegia l'intento di ingannare il lettore; il suo obiettivo era quindi quello di esaminare i «mezzi linguistici con l'aiuto dei quali l'autore riesce a creare l'impressione di profondità intellettuale»[30] che sarebbe solo antistorica e quindi vacua.

La seducente 'purezza' sarebbe quindi distante dalla storia o preparerebbe un'altra 'storia'. Come ho già detto, in questo modo – andando oltre una radicalità poetica – questa purezza non può essere salvata. L'altra strada accanto alla critica, quella della 'giustificazione', permette agli studiosi che possono unirsi alla critica di distinguere tra la superficie e il vero significato, ora critico-sociale. Le opere di Rilke da considerare vengono cambiate; non sono più le *Duineser Elegien* (o comunque in secondo luogo *Die Sonette an Orpheus*) ad appartenere al canone rilkiano, ma il romanzo *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, diventato l'oggetto privilegiato della ricerca a partire dagli anni '60[31]. E le lettere e le poesie precedentemente criticate parlerebbero in verità di politica in senso critico (secondo Joachim W. Storck)[32] o di sessualità in modo aperto (secondo Gerald Stieg); un esempio potrebbe essere la *Terza elegia*[33]. Ma in un certo senso, i due percorsi di critica e giustificazione si ri-

[29] Christa Bürger, *Textanalyse und Ideologiekritik am Beispiel von Rilkes Erster Duineser Elegie*, in: «Sprache und Politik», 91, 1971, pp. 132-144, qui p. 139: «gedankliche Abfolge».

[30] *Ibidem*: «sprachlichen Mittel zu untersuchen, mit deren Hilfe es dem Autor gelingt, den Eindruck gedanklicher Tiefe hervorzurufen».

[31] Sulla storia dell'indagine filologica sulle *Aufzeichnungen* cfr. Kristin Bischof, *Der Gedankengang der ›Aufzeichnungen‹. Lektüre mit Wissenschaftsgeschichte von Rainer Maria Rilkes ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹*, Wallstein, Göttingen 2020, pp. 23-120.

[32] Cfr. Joachim W. Storck, *Emanzipatorische Aspekte im Werk und Leben Rilkes*, in: *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, a cura di Ingeborg H. Solbrig / Joachim W. Storck, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975, pp. 247-285. L'emancipazione dell'elemento politico nell'opera di Rilke costituisce il tema centrale delle ricerche e delle edizioni di Storck.

[33] Gerald Stieg, *Die Mythisierung des Eros*, in: *Rilke und die Moderne. Londoner Symposion*, a cura di Adrian Stevens / Fred Wagner, Iudicium, München 2000, pp. 38-48. Stieg si scaglia giustamente in modo polemico contro la rimozione agiografica e metafisica nella ricerca della «sessualità liberata da colpa e peccato» di Rilke (ivi, p. 40), e in modo ancora più netto contro gli esponenti della «virilità» tra i poeti suoi contemporanei Karl Kraus, Gottfried Benn, Bertolt Brecht, Georg Lukács, Thomas Mann, «in modo indiretto anche Stefan George, persino Hofmannsthal» (ivi, p. 41), ed esamina da questo punto di vista soprattutto le traduzioni in francese, nonché le cosiddette 'Sette poesie' pubblicate nell'edizione Pléiade «Poèmes phalliques» (Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, a cura di Gerald Stieg, Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade 440, Paris 1997, pp. 655-660); Stieg scrive, non senza sottolineare l'univocità impoetica dei componimenti: «Rilke colloca l'atto sessuale al posto della resurrezione e dell'ascensione cristiane» (Stieg, *Die Mythisierung des Eros*, p. 46). Nel 2022, Katrin Kohl – senza, come afferma, mediazioni astratto-psicoanalitiche (Manfred Engel) o formativo-umanizzanti (Anthony Stephens) e sulla scia di Stieg, *Die Mythisierung des Eros*, pp. 46-48 – cerca ancora di collocare la sessualità del giovane nella *Terza elegia* alla chiara luce di una «centralità tematica dell'autoerotismo» (Katrin Kohl, *»Die Geliebte« und der*

velano identici. *Polemicamente*, ci si riferisce al parlar poco chiaro (e 'puro'); giustificando, si punta a ciò di cui si parlerebbe 'effettivamente'. Ciò che entrambe hanno in comune è la diversione da una realtà della poesia che va oltre il contrasto tra senso improprio e proprio, che appartiene alla realtà critico-sociale identica in entrambe le posizioni.

Un'interpretazione teologica collega le due alternative costruendole come due movimenti complementari nella ricerca, sempre necessaria da una prospettiva storico-religiosa, di Dio o del trascendente. Così, come secondo Wolfgang Braungart[34], anche le *Elegie duinesi* possono diventare un ottimo oggetto di ricerca, perché sussisterebbero in questo movimento complementare. L'uomo ha il compito di costituirsi come soggetto nella ricerca linguistica di Dio e nella *Moderne* la poesia (come se fosse una preghiera) avrebbe il compito in tal senso di essere una poesia ermeneutico-trascendente. Molti elementi importanti diventano tangibili in questa configurazione scettica della ricerca di sé stessi in Braungart. Allo stesso tempo, lo scetticismo sottostà alla teologia, la certezza che la trascendenza e il soggetto che cerca dipendano l'uno dall'altro, cioè che formino un sistema, preclude alla possibilità che non sarebbe proprio possibile (come il ciclo dimostra costantemente) arrivare a questa certezza.

»Fluß-Gott des Bluts« . Erotik in Rilkes ›Dritter Duineser Elegie‹, in: «Blätter der Rilke-Gesellschaft», 36, 2022, pp. 71-83, qui p. 74).

[34] Cfr. Wolfgang Braungart, *Das Schweigen der Engel und der Hinweg des Subjekts. Sprachsuche, Selbstsuche, Gottsuche in Rilkes ›Duineser Elegien‹*, in: *›Gott‹ in der Dichtung Rainer Maria Rilkes*, a cura di Norbert Fischer, Felix Meiner, Hamburg 2014, pp. 257-296. Mentre Wolfgang Braungart vede nella poesia di Rilke l'emblema della ricerca della fede, il teologo cattolico Romano Guardini nel 1941 esamina la poesia di Rilke senza misurarla né con la teologia né con l'estetica, e afferma con intento filosofico il paradosso dell'"affermata finitudine assoluta' (cfr. già Max Wehrli, *Das Problem R.M. Rilke. Zur neuen Literatur über den Dichter*, in: «Schweizer Monatshefte», 24, 1, 1944, pp. 41-49, qui p. 44); sulla *Seconda elegia* e sugli angeli scrive Guardini: «Non si tratta di figure prese dal passato e riportate artificialmente in vita, come nell'umanesimo e nell'educazione classica, ma di testimoni di quel processo molto serio in cui il mondo acquista autonomia rispetto a Dio, ma in modo tale da attirare Lui e i contenuti della sua rivelazione nella propria essenza. Gli angeli del 'Paradiso perduto' e del 'Messia' sono intesi in senso cristiano e considerati grandi, ma non realmente seri; quelli delle elegie sono considerati molto grandi, presi molto sul serio, ma probabilmente non più messaggeri del Dio vivente. Sono ancora pieni dei contenuti e dei sentimenti della loro origine, ma completamente trasformati in mondani.» (Romano Guardini, *Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Zweiten, Achten und Neunten Duineser Elegie*, Küpper, Stuttgart 1961[3], pp. 24s.). La cautela porta a frasi chiarificatrici quali: «Chi interpreta ha quindi il compito di comprenderle [le *Elegie duinesi*] a partire da un contenuto che in parte diventa realtà solo in esse, cioè come vero inizio» (ivi, pp. 18s.). Ciò è ancora inteso in senso esistenziale, e richiederebbe uno spostamento della lettura verso un senso linguistico-materiale, che Guardini respinge in quanto pericoloso: «Chiunque si lasci plasmare da essa [la lingua di Rilke] ne subirà le conseguenze» (Romano Guardini, *Nachwort*, in: Id., *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien*, Kösel, München 1977, pp. 372-375, qui p. 373). Nella sua interpretazione concreta, Guardini ricorre quindi alla parafrasi, alla citazione e alla domanda nel suo modo di esprimersi, seguendo le poesie verso per verso.

La comprensione nella produttività poetica (Walter Höllerer)

Il progresso nella comprensione delle opere di Rilke risiede nella riflessione sulla realizzazione poietica. La pratica di Rilke di essere produttivo nella riflessione sulla possibilità del comporre poesie e di risemantizzare il linguaggio quotidiano viene riconosciuta dallo studioso di letteratura e poeta Walter Höllerer. I primi versi della prima poesia del ciclo *Die Stadt* (1954), a cui Günter Eich reagisce immediatamente in modo positivo[35], riguardano Piazza di Spagna a Roma: «Nächte der Scalinata. / An Stufen warten, und versteint, / Und Schritte / Mir über Hand und Stirn. / […] In meiner Steinhand Stimmen.»[36] L'esperienza nominata nella prima strofa viene interpretata come un'identificazione con l'oggetto dell'esperienza (v. 2, prima parte), per poi creare nuove conseguenze attraverso un riferimento linguistico, ossia il doppio significato di *versteint* come 'impietrito' e (con un neologismo) come 'fatto di pietra' (vv. 3s.): i visitatori della scalinata ora camminano sul soggetto lirico. Questo crea nuove possibilità linguistiche: la mano diventa – e qui Höllerer è legato sia a Rilke che a Celan – l'organo del poeta: «In meiner Steinhand Stimmen». In una sorta di applicazione alla situazione attuale della poesia rilkiana, il componimento si rivela proprio come riflessione sulla realizzazione poetica stessa.

Critica filologica (Jean Bollack)

Una cosa è rinnovare la produttività di Rilke come poeta (come Höllerer), un'altra è determinare individualmente la libertà dell'opera poetica come filologo. Jean Bollack, alla cui storia di lettura torno ora, si orienta sull'opera di Celan e inizialmente trasferisce l'interesse di Celan nella sua interpretazione filologica; Bollack è anche contraddistinto dalla rabbia, che si frappone alla lettura, per il potere seduttivo di Rilke, attestando rabbia anche a Celan. Con Celan, sposta il contrasto con cui abbiamo familiarizzato finora. Invece di parlare di superficie linguistica e di effettivo significato, Bollack compie una distinzione all'interno del *linguaggio* di Rilke. Nel fare ciò segue il poeta. Solo il contrasto che ora costruisce respira la vecchia critica ideologica: Rilke oscil-

[35] Cfr. König, *»O komm und geh«*, S. 236 (nota 389).
[36] Walter Höllerer, *Der andere Gast. Gedichte*, Hanser, München 1952, p. 54: «Notti della Scalinata / Sui gradini in attesa, e impietrito, / E passi / Sulla mia mano e sulla fronte / […] Voci nella mia mano di pietra.»

lerebbe nel suo linguaggio tra ciò che piace al lettore generico e una qualità linguistica poetica più rara. Bollack afferma:

> Questo significato […] conferisce alla sua opera la particolare ambivalenza e la collocazione intermedia tra precisione e indeterminatezza. Le idee del suo tempo vengono espresse in un linguaggio che è suo e che tuttavia non gli appartiene. Questo è libero e tuttavia vincolato da un mezzo e dal suo utilizzo. È aperto nella sua essenza, assorbe e, nonostante la sua dipendenza, rimane indipendente sia dall'attualità che dalla tradizione[37].

E continua alla fine:

> A causa della diversa concezione, più politica, della responsabilità poetica condivisa con Celan, la poesia di Rilke aveva qualcosa di inappropriato e forse non era affatto poetica. Nella prassi rilkiana del ventenne Celan e durante gli anni della guerra, lui, il seduttore in tutta la sua singolarità, rappresentava la poesia tedesca in generale, il poetare in lingua tedesca, attraverso la sua promiscuità. La problematica di Celan è in ciò esemplificata[38].

Senza critica politica, la poesia si perderebbe nella *hybris*. Bollack prende la visione di Celan così come gli si presenta. Prosegue sostenendo che per Celan, Rilke – come la poesia tedesca nel suo complesso – era responsabile dell'assassinio degli ebrei europei. Per Bollack, la problematica di Celan risiede nella dicotomia tra la lingua tedesca, che è la lingua poetica di Celan, e la responsabilità storica della poesia in questa lingua; su questa linea, anche Wolfgang Emmerich parla del dilemma di Celan[39]. Certamente, una lettura della poesia *Ein Krieger*, che Celan scrisse nel 1943 e in cui riprende il *Cornet* di Rilke, mostra la differenza tra la poetica di Bollack e la comprensione non bellicista di Rilke da parte di Celan stesso[40]. Ho appena detto: una cosa è rinnovare la produttività di Rilke come poeta, un'altra è determinare individualmente la libertà dell'opera poetica come filologo. Ora questa giustapposizione va definita in modo più preciso: il filologo non deve usare la propria rabbia per spiegare quella del poeta, ma piuttosto prendere la solidarietà dei poeti, se esi-

[37] Bollack, *Dichtung wider Dichtung*, p. 221; sullo sviluppo delle letture bollackiane di Celan cfr. Tim Schünemann, *Kritik der ›Verrätselung‹. Zur zentralen Denkfigur in Jean Bollacks Celan-Lektüren*, in: *Lire Jean Bollack – Jean Bollack lesen*, a cura di Stéphanie Cudré-Mauroux / Christoph König / Martin Steinrück, Schwabe, Basel 2023, pp. pp. 305-324; sullo sviluppo delle letture di Celan da parte di Bollack e Christoph König cfr. Christoph König, *Sinn, Arbeit am Sinn und Begriffe in den Rilke-Lektüren Jean Bollacks*, in: «Geschichte der Philologien», 59/60, 2021, pp. 127-135 (Viene qui rimossa la mia 'sopraffazione', riconoscibile nell'influenza della filosofia e del linguaggio di Heidegger, delle mie prime letture di Rilke all'inizio dei miei studi nel 1976/77).

[38] Bollack, *Dichtung wider Dichtung*, p. 237.

[39] Cfr. Wolfgang Emmerich, *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Wallstein, Göttingen 2020, S. 19.

[40] Cfr. Il componimento *Ein Krieger*, in Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a cura di Beda Allemann / Stefan Reichert, vol. 2, *Gedichte II*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983, p. 15.

ste, come modello di comprensione. La stessa comprensione filologica segue quindi altri principi rispetto alla produttività poetica.

Traduzione filologica ed eleganza (Jean-Pierre Lefebvre e Philippe Jaccottet)

Nelle traduzioni, i poli della filologia e della produttività formano un'unità e spingono verso un lato o l'altro. In entrambi i casi, il traduttore è coinvolto *personalmente*.

Le poesie di Rilke sono traducibili perché intervengono nel linguaggio generale (che è sconfinato) e quindi diventano storiche, comprensibili. È quindi importante riconoscere le intromissioni, nella lettura e nella traduzione. Le traduzioni che ho scelto per approfondire questi pensieri lo fanno in modi diversi. Sono quelle del poeta Philippe Jaccottet (2008)[41] e del germanista Jean-Pierre Lefebvre (1994)[42]. Entrambi sono coinvolti personalmente in modi diversi, sia nel gusto, cioè una sopraffazione 'civilizzata', che cerca a sua volta di sopraffare, sia nell'impegno politico.

La differenza che emerge è legata a una difficoltà fondamentale, ossia quella di esprimere le intuizioni della lettura. Lefebvre segue la sintassi in modo più rigoroso in tutto il testo e quindi si affida al fatto che in francese, come nell'originale tedesco, si può seguire un'elaborazione del senso che non richiede un sunto del traduttore nel mezzo, come una sorta di ponte. Jaccottet, invece, ama condensare o spiegare il significato in modo elegante e, in questo senso, convenzionale.

Ne fornisco diversi esempi dalla prima strofa della *Nona elegia*[43]; che inizia così:

> «Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins / hinzubringen, als Lorbeer»[44] (vv. 1s.)

Jaccottet traduce:

> «Pourquoi, s'il est possible de passer notre délai / d'existence en laurier»,

[41] Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino*, traduzione e postfazione di Philippe Jaccottet, La Dogana, Genève 2008.

[42] Id., *Élégies de Duino, Sonnets à Orphée et autre poèmes; édition bilingue*, traduzione di Jean-Pierre Lefebvre / Maurice Regnaut, a cura di Gerald Stieg, Gallimard, Paris 1994; sulla traduzione delle poesie erotiche di Rilke cfr. Stieg, *Die Mythisierung des Eros*.

[43] Cfr. König, *Kreativität*, pp. 110-132.

[44] Rilke, *Elegie Duinesi*, p. 85: «Perché, se è concesso il tempo dell'esistenza / vivere in forma d'alloro».

Lefebvre traduce:

> «Pourquoi, s'il est loisible de mener ainsi jusqu'á terme notre bref / temps d'existence, laurier un peu plus vert».

Jaccottet rinuncia alla prima apposizione e semplifica – l'alloro si riferisce a un soggetto (che Rilke non nomina e che Jaccottet integra: «notre»); la sua traduzione vuole dire: trascorriamo il tempo come l'alloro. Al contrario, la traduzione sintatticamente fedele di Lefebvre riferisce l'alloro come metafora della vita caduca (cioè l'oggetto della frase). La sintesi di Jaccottet vuole dire: siamo ciò che facciamo con la nostra esistenza.

Il secondo esempio riguarda la fine della prima frase:

> «warum dann / Menschliches müssen»[45] (vv. 4s.).

Lefebvre segue la formulazione e traduce: «pourquoi, alors, / devoir l'humain», mentre Jaccottet spiega: «pourquoi / ce devoir d'être de l'homme». Invece dell'insolito pensiero di Rilke di agire in questo mondo e quindi di stabilire una costrizione nella concretezza dell'esperienza terrena, Jaccottet parla del dovere dell'uomo di essere. Così facendo, apre la possibilità di fare una distinzione tra l'umano e il trascendente (l'essere, il *Sein*).

Qualcosa di simile accade nella formulazione:

> «oder zur Übung des Herzens, / das auch im Lorbeer w ä r e . . . . .»[46] (vv. 8s.).

Rilke dice che il cuore che si esercita nell'alloro non basta. Lefebvre lo ricalca («ou pour l'exercice du cœur / qui s e r a i t aussi dans le laurier»), mentre Jaccottet si abbandona a un sogno trascendentale quando, per lui, il cuore si premunisce contro la vanagloria: «ou pour exercer le cœur / qui aurait, même dans le laurier, de l'être».

Infine, un ultimo esempio del rapporto tra fare poetico (di Rilke) e sunto interpretativo (di Jaccottet). Nella definizione insistente di «e i n mal»[47], si arriva alla completezza e alla differenziazione di segno, tempo, numero e riflessione: «E i n mal und nicht mehr»[48] (v. 13) è riassunto da Jaccottet in modo semplificato: «U n e seule fois», mentre Lefebvre traduce esattamente: «U n e fois et pas plus».

[45] *Ibidem*: «perché allora / dover essere umani».
[46] *Ibidem*: «o come esercizio del cuore, che / *tale* sarebbe anche nell'alloro…».
[47] *Ibidem*: «una volta».
[48] *Ibidem*: «Una volta e poi basta».

Ma che significato hanno questi conflitti di traduzione rispetto alle reali difficoltà che la poesia (intervenendo sulla lingua) crea?

L'intervento può essere studiato può essere studiata su tre livelli: parola, frase, composizione. I livelli correggono reciprocamente le scelte di traduzione, ossia la sintassi caratterizza le parole e la narrazione dell'insieme fa da contrappeso alle arbitrarietà sintattiche. Se le traduzioni del lessico e della sintassi rimangono all'interno di una certa gamma di imprecisioni ed errori, l'elemento narrativo può però prevalere, anche se a costo di una giustificazione poetica. Se Jaccottet dice anche «être», non si può negare nella traduzione che la narrazione riguarda la radicalizzazione della fragilità delle cose, in «les plus périssants» (v. 12).

Le cose che è giusto dire (secondo la norma della poesia) e il cui trattamento linguistico la poesia presenta nel suo svolgimento, sono apparentemente ragionevolmente innocue. I traduttori confidano che le parole in sé non siano importanti, che sarà la poesia in un certo qual modo a occuparsi di loro. Non ci sono quasi differenze nell'enumerazione (vv. 31s. – per ampliare il discorso rimando qui anche alla traduzione di Roger Lewinter del 1984[49]): tutte riportano per «Haus»[50] *maison*, per «Brücke»[51] *pont*, per «Brunnen»[52] *fontaine*, per «Fenster»[53] fenêtre – «Tor»[54] può essere *portail* (Jaccottet), *porte* (Lefebvre) o *porche* (Lewinter), «Krug»[55] può essere *cruche* (Jaccottet), *broc* (Levebvre), *jarre* (Lewinter). C'è una variazione nella sublimità (*porche*) o nell'allusione al linguaggio poetico francese di Rilke (Jaccottet sceglie *verger* per «Obstbaum»[56] in allusione al titolo del successivo volume di poesie francesi di Rilke *Vergers*, pubblicato da Gallimard nel 1926). Verrò alla questione delle differenze di significato in francese tra un momento.

L'uso delle parole determina e modifica – nell'uso poetico – il loro senso. Se il nuovo uso è stabile per l'intera poesia o addirittura per l'intero ciclo, l'idiomaticità emerge come linguaggio poetico legato all'opera. Ciò vale anche

[49] Cfr. Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino . Les Sonnets à Orphée*, traduzione di Roger Lewinter, Éditions Ivrea, Pairs 1994; La traduzione delle *Elegie duinesi* è stata realizzata per la prima volta in edizione privata dalle Éditions Gérard Lebovici nel 1984.

[50] Rilke, *Elegie Duinesi*, p. 87: «casa».

[51] *Ibidem*: «ponte».

[52] *Ibidem*: «fontana».

[53] *Ibidem*: «finestra».

[54] *Ibidem*: «porta».

[55] *Ibidem*: «brocca».

[56] *Ibidem*: «albero». La parola *Obstbaum* indica tuttavia più precisamente 'albero da frutto' (n.d.t.).

per le parole diverse da quelle che indicano le cose (che andrebbero 'dette'). Vengono utilizzate più frequentemente, come per esempio «Herz», cuore, o «Erde», terra. Il traduttore può affidarsi alla sintassi e alla composizione per cambiare il senso della parola, oppure può anche cambiare le parole in base all'elaborazione del senso (ora interpretato più deliberatamente dal traduttore). Jaccottet rende l'avverbio «innig»[57] (v. 35) in modo piuttosto inalterato con «intimement», mentre Lefebvre idiomatizza la parola in francese; sceglie «intensément», perché – come sviluppo anche nella mia lettura[58] – «innig» è una forma di incremento. Oppure entrambi i traduttori idiomatizzano, necessariamente, quando la parola francese ha un altro proprio significato: «verschwiegen»[59] (cfr. v. 36) significa 'discreto', ma qui va usato come forma del parlare, cioè espresso con *muette* (Jaccottet) o *taciturne* (Lefebvre). Questo è l'unico modo per accennare al lavoro linguistico di Rilke nella parola stessa 'ver-schweigen'. Lefebvre si esprime in modo più lessicale e idiomatico quando c'è elaborazione nella parola stessa. Ad esempio, non traduce «Ereignetes»[60] (v. 23) con *qui ait eu lieu* come Jaccottet, ma con *advenue* per tenere conto del riferimento all'interno («er-eignen» nel senso di 'appropriarsi') che il prefisso crea in tedesco (cfr. "erinnern" ecc.). Con i sostantivi di Rilke, non è facile tracciare il confine tra l'idiomaticità dell'opera e la propria idiomaticità culturale. Il termine «schwinden»[61] (cfr. vv. 11s.) dovrebbe essere tradotto con *périr* (Jaccottet), *évanouir* (Lefebvre) o *fugace* (Lewinter)? È proprio la parola meno escatologica o esteticamente carica, quella di Lefebvre, che sembra qui più libera per l'uso insolito e diverso della lingua da parte di Rilke.

La sintassi ci permette di procedere a tentoni in un territorio sconosciuto. Esercita controllo contro il tono poetico, contro l'elemento retorico, contro l'eleganza di uno stile che sintetizza. L'argomento centrale della *Nona elegia* è che la forma più alta di allocuzione è abbinata alla riflessione. La poesia mostra il modo in cui comprende il lodare di cui parla. I versi 34 e 66 sono esemplari: «o zu sagen»[62] (l'elogio) è immediatamente seguito dalla spiegazione («s o, wie»[63]). E «o unendlich»[64] è l'atto performativo che introduce il Noi. In un

[57] *Ibidem*: «dentro sé».
[58] König, *Kreavität*, pp. 110-132.
[59] Rilke, *Elegie Duinesi*, p. 87 : «tacita».
[60] *Ibidem*: «che accadde».
[61] *Ibidem*: «questa evanescenza».
[62] *Ibidem*: «oh, dire».
[63] *Ibidem*: «*così*, come».
[64] *Ibidem*: «infinitamente».

caso, Jaccottet ammortizza l'interpolazione (scrive: «comprends-le, / comme les choses»), nell'altro, la parola diventa il suo modo di spiegare l'atto: «Nous voulons, nous devons, dans l'invisible cœur, les changer / entièrement – infiniment – en nous!» (vv. 65s.). Lefebvre conserva la sintassi entrambe le volte. Può motivare la connessione tra la norma estetica della performanza e la forma poetica della poesia, che Jaccottet sostiene (e non può conoscere meglio): «nous les transformions toutes / en – ô, infiniment … – en nous-mêmes !». Nel 1970, Jaccottet scrisse nel suo grande saggio su Rilke: «On dirait que la voce di Rilke s'accorde alors sur une note extrême, que nul n'avait entendue avant lui, et que c'est à ce diapason qu'elle sonne le plus juste»[65]. Appropriato per Rilke, tuttavia, è il cantar riflessivo. Jaccottet può affermarne l'appropriatezza perché crede nel senso narrativo, compositivo, ma lui stesso non vuole giustificare o caratterizzare la pratica riflessiva che appartiene al tono.

La comprensione filologica in Paul Celan

Celan vede nel programma di Rilke l'obiettivo di assorbire la storia a lui contemporanea e il suo linguaggio nella poesia, al fine di padroneggiarli, e riconosce la creatività analitica di Rilke nella sua analisi, anch'essa creativa. Al contrario, Bollack vede nella citazione di Rilke del bellicismo la sua impotenza, l'unico polo nell'oscillare tra le «idee del suo tempo» e un uso più libero; scrive:

> La cavalcata nella poesia [di Rilke] diventa [in Celan] la cavalcata della poesia. […] La realizzazione ha avuto luogo, il contenuto bellico è nel testo in quanto tale [cioè estratto da Celan] ed è diretto contro l'estasi della storia [che Rilke racconta] – intenzionalmente con le stesse parole e contro di essa[66].

L'estasi di cui parla Jean Bollack nello stesso passaggio a proposito della fine del *Cornet* di Rilke è, tuttavia, secondo la mia lettura, l'estasi di chi ha trovato un mezzo per allontanarsi dalla guerra nell'immaginazione della «lachende Wasserkunst». Nel *Cornet*, mentre il portabandiera è circondato da soldati nemici, si legge: «Aber, als es jetzt hinter ihm zusammenschlägt, sind es doch wieder Gärten, und die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind ein Fest. Eine lachende Wasserkunst»[67]. Celan interpreta con-

[65] Philippe Jaccottet, *Rilke*, Éditions du Seuil, Paris 2006 (1979), p. 146.
[66] Bollack, *Dichtung wider Dichtung*, pp. 230-232.
[67] Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, 7 Bde*., a cura del Rilke-Archiv, in collaborazione con Ruth Sieber-Rilke

genialmente il mezzo poetico (l'immaginazione dell'attacco come 'arte acquatica') come silenzio e come quieto richiamo. La combinazione in Nietzsche di riso, canto e danza è presente anche in Rilke e Celan; la poesia di Celan *Ein Krieger* contiene la frase: «Schweigsam entwerf ich mir Tod, leise begegn ich den Speeren»[68] (v. 2). Non si tratta dell'estasi che la morte porta in battaglia. La sobrietà di Celan incontra quindi la frenesia creativa presentata nel *Cornet* e cerca di comprenderla; da qui il vocabolario di Rilke, a cui Bollack fa riferimento (cavalcata, sangue, estraneità). In secondo luogo, Celan permea le parole, in una sorta di 'seconda autorialità'[69]. Dirige la sua produttività in *Ein Krieger* contro (perché la critica non deve mancare) la ricezione di Rilke, in nome di Rilke, come se il suo Io si rivolgesse in Celan al Tu: «Hörst du: ich rede zu dir»[70] (v. 1). Il secondo difende il primo, frainteso come belligerante, con l'aiuto del potere creativo di quest'ultimo.

La produttività di Celan contiene una lettura della poesia di Rilke la cui giustificazione viene dimostrata nella lettura filologica. Celan stabilisce lo standard in cui l'elemento linguistico viene validato nella sua completa (e non solo oscillante) potenza creativa. A ciò si rifanno le letture successive di Bollack, sulle quali alla fine della sua vita disse:

> J'ai beaucoup lu Rilke dans le texte à la fin des années 30 du siècle précédent, comme beaucoup de gens (dont Paul Celan) – il se formait alors autour de Rilke quelque chose comme une koinè poétique du moment, une poésie qui parlait. Je l'ai abandonné par la suite, étant entré dans d'autres mondes très éloignés, puis redévouvert récemment. J'ai appris entre temps à mieux le lire[71].

Presumibilmente, il percorso dalla seduzione alla critica e poi alla libertà delle poesie è necessario – e la storia rilkiana di Bollack ne è un modello esemplare.

/ Ernst Zinn, vol. 1, *Gedichte*. Erster Teil, Insel, Wiesbaden 1955, p. 248: «Ma quando ora si abbatte dietro di lui, son nuovamente giardini, e le sedici sciabole curve che gli piombano addosso, raggio dopo raggio, sono una festa. Una ridente arte acquatica».

[68] Paul Celan, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, cura e commento di Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2018, p. 15: «In silenzio immagino la morte, silenziosamente incontro le lance».

[69] Sul concetto cfr. Christoph König, *Zweite Autorschaft. Philologie, Poesie und Philosophie in Friedrich Nietzsches ›Also sprach Zarathustra‹ und ›Dionysos-Dithyramben‹*, Wallstein, Göttingen, pp. 7-14.

[70] Celan, *Die Gedichte*, p. 15: «Ascolta: ti sto parlando».

[71] Per la prima volta, Bollack pubblica in tedesco alcune delle sue letture di tutti i *Sonette an Orpheus* in *Über ›Die Sonette an Orpheus‹ von Rilke. Lektüren, hg. im Auftrag des Peter Szondi-Kollegs*, a cura di Christoph König / Kai Bremer, Wallstein, Göttingen 2016. Ora sono state pubblicate in traduzione francese, con una sua traduzione dei sonetti (cfr. Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, 2021).

«Diese ein wenig Flüchtigern noch als wir selbst». Rilke e i saltimbanchi

Daniela Liguori
Università degli Studi di Napoli "Federico II" / Università degli Studi di Salerno

«Diese ein wenig Flüchtigern noch als wir selbst». Rilke and the Acrobats
Abstract: The essay aims to reconstruct the humus in which the acrobats' figure that we find in the fifth of Rainer Maria Rilke's Duineser Elegien arose, investigating how this figure was constructed in his poetics through the dialogue with two key personalities of modernity: Charles Baudelaire and Pablo Picasso.

Nel moderno il saltimbanco è la figura che, assumendo significati diversi, è stata per pittori, poeti e scrittori modo di pensare l'arte e l'essere artista[1]. «Nella maggior parte dei casi – rileva Starobinski – si deve arrivare a parlare d'una singolare forma d'*identificazione*»[2]. Resta indubbio che non si tratti mai solo dell'«assunzione di un *motivo* pittorico o poetico», ma di «un modo deviato […] di porre il problema dell'arte»[3]. Ed è così che essa compare anche nell'opera di Rainer Maria Rilke, alludendo a una delle questioni nodali della sua poetica: la necessità per il poeta di sottoporsi ad un esercizio estremo di riduzione dell'io tale da implicare il consumo delle «scorie volitive» che lo rendono invasivo e potente nei confronti del mondo e delle cose[4] per divenire «strumento cieco e puro», ossia conseguendo una *passività* come disposizione ad essere utilizzato da una volontà estranea[5]. Se ci soffermiamo, infatti, breve-

[1] A questo proposito si veda: Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 2002[2].
[2] Ivi, p. 38.
[3] *Ibidem*.
[4] Ho affrontato tale questione in modo più approfondito in: Daniela Liguori, *Rilke e l'Oriente*, Mimesis, Milano 2013.
[5] «Wer, innerhalb der dichterischen Arbeit, in die unerhörten Wunder unserer Tiefen eingeweiht, oder doch von ihnen, wie ein blindes und reines Werkzeug, irgendwie gebraucht wird, der mußte dazu gelangen, sich im Erstaunen eine der wesentlichsten Anwendungen seines Gemüts zu entwickeln». Rainer Maria Rilke, Brief an Nora Purtscher-Wydenbruck, 11. August 1924, in Id., *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1926*, hrsg. von Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit R. Sieber Rilke, besorgt durch K. Altheim, Insel, Wiesbaden 1950, vol. 2, p. 454. Cfr.

mente sulla quinta delle *Duineser Elegien*, notiamo come il movimento delle acrobazie dei saltimbanchi sia qui dominato da un *es*; essi non sono soggetto *del* movimento, ma soggetti *al* movimento perché «una volontà mai paga» «li torce e piega, li intreccia e brandisce, li lancia e li riafferra»[6]. I saltimbanchi sembrano, dunque, mossi come marionette nei loro movimenti più riusciti. Ma lo sono davvero?[7]

Questo interrogativo è cruciale per comprendere i saltimbanchi rilkiani giacché è la marionetta la figura in cui quel lavoro di riduzione, attraverso cui Rilke ripensa il soggetto, appare compiuto essendo essa giunta all'estremo *farsi vuoto*.

> Ich will nicht diese halbgefüllten Masken,
> lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will
> den Balg aushalten und den Draht und ihr
> Gesicht aus Aussehn.[8]

La marionetta è «piena» e lo è nonostante il suo volto sia «spiccata parvenza», nonostante quindi non abbia nulla *dietro* di sé, *dentro* di sé. Questa contraddizione si scioglie attraverso il confronto che Rilke stabilisce tra la marionetta e le maschere «per metà riempite», definizione che il poeta utilizza per indicare il ballerino: «wenn er auch so leicht tut, er ist verkleidet und er wird ein Bürger und geht durch seine Küche in die Wohnung»[9]. Ciò

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge: «Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. […] Aber diesmal werde ich geschrieben werden». In Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, hrsg. von Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit R. Sieber Rilke, besorgt durch E. Zinn, Insel, Frankfurt a. M. 1955, vol. 11, p. 756 (D'ora innanzi quest'opera è citata come *SW*). Jesi ha sottolineato in proposito come qui ci sia un riferimento all'apprendistato a divenire «strumento cieco e puro» dell'inconoscibile, «che "scrive", e non solo scrive per mano del poeta-strumento, ma *scrive il poeta*». Furio Jesi, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su R.M. Rilke*, D'Anna, Messina-Firenze 1976, p. 165. Sul *Malte* di Rilke rinvio, in particolare, a: Bernhard Arnold Kruse, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität*, Deutscher Universität-Verlag, Wiesbaden 1994; Rilke-Gesellschaft (hrsg. von), *Malte-Lektüren*, «Blätter der Rilke-Gesellschaft», n. 21, 1995. Per la traduzione italiana del *Malte* faccio riferimento a Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di F. Iesi, Garzanti, Milano 2000[3].

[6] Rainer Maria Rilke, *Die fünfte Elegie*, in *SW*, vol. 2, p. 701. Per la traduzione italiana delle opere poetiche di Rilke faccio sempre riferimento a: Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di G. Baioni con commento di A. Lavagetto, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, 2 voll. Oltre al commento di Lavagetto contenuto in questa edizione, sulle *Duineser Elegien* rinvio a: Anna Lucia Giavotto Künkler, *«Non essere sonno di nessuno sotto tante / palpebre». Rilke o la responsabilità del compito conoscitivo*; Id., *Una città del cielo e della terra. Le Elegie Duinesi di R.M. Rilke,* Marietti, Genova 1979; Peter Szondi, *Le 'Elegie duinesi" di Rilke*, a cura di E. Agazzi, Se, Milano 1997; Christoph König, *Kreativität. Lektüren von Rilkes 'Duineser Elegien',* Wallstein, Göttingen 2023.

[7] Faccio mio l'interrogativo di Giavotto Künkler. Cfr. Anna Lucia Giavotto Künkler, *«Non essere sonno di nessuno sotto tante / palpebre». Rilke o la responsabilità del compito conoscitivo*, p. 133.

[8] Rainer Maria Rilke, *Die vierte Elegie*, in *SW*, vol. 2, pp. 697s. Sulla figura della marionetta cfr. anche: Rainer Maria Rilke, *Das Theater des Maeterlinck*, in *SW*, vol. 10, pp. 479s.

[9] Rainer Maria Rilke, *Die vierte Elegie*, in *SW*, vol. 2, p. 697.

che Rilke rifiuta del ballerino è il suo travestimento, la sua identità-maschera, che sostituisce il suo essere borghese senza cancellarne i residui e l'ingombro ostacolanti. La marionetta è allora piena non *nonostante*, ma *per* il suo essere puro apparire. La sua pienezza è nell'essere vuota ed è per tale vuoto che essa può realizzare un movimento puro[10]. È quindi nella figura estrema della marionetta che si realizza quell'essere «strumento cieco e puro» che Rilke assume a compito del poeta.

Essere «strumento cieco e puro» si rivela tuttavia un concetto limite, una possibilità utopica che si dà soltanto come tensione ad-venire. Si tratta di una possibilità su cui Rilke si interroga nell'intero arco della sua opera attraverso differenti figure che tracciano il cammino da percorrere, tra cui c'è anche quella del saltimbanco.

Sulla base di questa premessa il saggio intende indagare come tale figura si costruisca nella poetica rilkiana, mettendo a nudo il complesso laboratorio nel quale ha preso forma attraverso il dialogo con due personaggi chiave della modernità: Charles Baudelaire e Pablo Picasso.

Con Baudelaire nelle piazze di Parigi

È nella breve prosa *Saltimbanques. Paris, Quatorze Juillet 1907* che la figura del saltimbanco compare per la prima volta nell'opera di Rilke. Vi si narra di un gruppo di saltimbanchi che si esibisce al Jardin du Luxemburg di Parigi.

> Vor dem Luxemborug, nach dem Panthéon zu, hat wieder Père Rollin mit den Seinen sich ausgebreitet. Derselbe Teppich liegt da, dieselben abgelegten Mäntel, dicke Wintermäntel, sind über einen Stuhl gehäuft, auf dem gerade noch soviel Platz bleibt, dass der kleine Sohn, der Enkel des Alten, zwischendurch zu einem Viertel Hinsitzen kommt, ab und zu.[11]

Ad introdurre i saltimbanchi è la descrizione dello scenario in cui si esibiscono. È uno scenario caratterizzato da pochi, significanti oggetti, che rinviano alla loro professione: un tappeto, alcuni cappotti invernali, una sedia. Tali oggetti testimoniano di un vivere precario, che si svolge in un luogo scarno, anonimo, non familiare. L'aggettivo con cui Rilke li qualifica – *derselben, dieselben* – sottolinea un tratto fondamentale della lor vita: la ripetitività. Questa è accentuata dalla presenza nel testo dell'avverbio *wieder*.

[10] Inevitabile il riferimento a *Über das Marionettentheater* di Kleist.

[11] Rainer Maria Rilke, *Saltimbanques. Paris, Quatorze Juillet 1907*, in *SW*, vol. 11, p. 1137.

Rilke prosegue esemplificando le diverse età della loro vita, di cui descrive in particolare i due estremi: il bambino e il vecchio. La successione delle due figure – dal più giovane al più vecchio – è tenuta insieme dal tema del dolore[12], rispetto al quale si dà progressivamente un differente modo di sentire. Il dolore, che riempie talvolta il bambino «come una tazza troppo piena» così da provocargli le lacrime, diventa infatti sempre più lieve fino a scomparire del tutto. «Der Vater weiß längst nichtmehr wie das war, und der Großvater, nein, der hat es schon vor sechzig Jahren vergessen, sonst wäre er nicht so berühmt geworden»[13]. Rilke lega quindi il dolore all'attività dei saltimbanchi, la cui abilità passa attraverso il suo necessario dominio[14].

È tuttavia soprattutto sul vecchio saltimbanco, Père Rollin, che il poeta si sofferma.

> Aber, sieh da, Père Rollin, der so berühmt geworden ist auf allen Jahrmärkten, „arbeitet" nicht mehr. Er schwenkt nicht mehr die ungeheuren Gewichte und er (der Beredteste von Allen) sagt kein Wort. Er ist aufs Trommeln gesetzt. Rührend geduldig steht er da mit dem zu weit gewordenen Athleten-Gesicht, in dem die Züge locker durcheinanderhängen, als wäre aus jedem einzelnen das Gewicht ausgehängt worden, das ihm spannte. Bürgerlich angezogen, eine gestrickte himmelblaue Cravatte um den kolossalen Hals, hat er sich auf der Höhe seines ehrlichen Ruhms zurückgezogen in diesen Rock und in die bescheidene Stellung, auf die, sozusagen, kein Glan mehr fällt.[15]

Con una logica puramente figurale, Rilke descrive il saltimbanco mettendone a nudo i tratti essenziali, quelli che ne rivelano la realtà. Famoso un tempo, Père Rollin è ora divenuto ormai vecchio – lo dicono i tratti del suo viso – e suona il tamburo per accompagnare le esibizioni degli altri saltimbanchi, la figlia, il genero, il nipote. In lui la forza non si è consumata, ma soltanto ritirata – «sie ist in die Wurzeln gegangen; da irgendwo ist sie noch, der ganze Klumpen» – lasciando il corpo segnato da un *vuoto*. È il vuoto della sua faccia diventata «troppo ampia», della sua gola «colossale». Ma la

[12] L'esperienza del dolore ritorna nella quinta delle *Duineser Elegien* in cui i giovani saltimbanchi sono «giocattoli» di un «dolore ancora piccolo». Rainer Maria Rilke, *Die fünfte Elegie*, p. 702. Qui Rilke approfondisce il tema del dolore ribaltando il rapporto tra i bambini e i loro giocattoli. Se questi sono solitamente oggetti delle attività ludiche dei bambini, i giovani saltimbanchi sono invece *giocati* dal dolore. Anche il loro movimento è in altre parole dominato da un'istanza estranea che si definisce per loro come dolore.

[13] Rainer Maria Rilke, *Saltimbanques. Paris, Quatorze Juillet 1907*, p. 1137.

[14] In *La musa vénale* di *Les Fleurs du mal* anche Baudelaire lega il dolore all'attività dell'acrobata: «Per guadagnarti il pane d'ogni sera, ti tocca dare l'incenso come un chierichetto e senza convinzione intonare il *Te Deum*, mostrando, saltimbanca affamata, le tue grazie, il tuo riso d'invisibile pianto intriso, perché nelle viscere il volgo ne goda». In Charles Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Arnoldo Mondadori, Milano 1996, p. 41.

[15] Rainer Maria Rilke, *Saltimbanques. Paris, Quatorze Juillet 1907*, pp. 1137s.

sua resta pur sempre una forza troppo grande per suonare «come quattordici tamburi»[16].

Dalla modesta posizione in cui era stato inizialmente relegato, il saltimbanco sembrerebbe emergere, in virtù di questa forza ancora troppo grande, non per ritrovare uno splendore che è definitivamente perduto, ma una sorta di dignità umana. Il rinvio nel testo al *groviglio di radici*[17] provoca tuttavia il ribaltarsi semantico del residuo di forza da lui ancora posseduta: non residuo di una positiva pienezza, ma scoria volitiva di un *vuoto* da far essere. Invecchiando, il saltimbanco è andato incontro a quel prosciugarsi dell'io che trova la sua compiuta realizzazione nella definitezza della morte. È così figura che anticipa quel vuoto estremo in cui si compie quel lavoro di riduzione-pienezza che è compito del soggetto.

Dietro la figura di Père Rollin di Rilke si scorge l'ombra del vecchio saltimbanco baudelairiano dei *Petits poèmes en prose*, che il poeta legge nel 1903[18].

Anche qui il ritratto è introdotto dalla descrizione dello scenario. Se tuttavia Rilke si limitava ad alludervi con pochi cenni lasciando la città di Parigi sullo sfondo, Baudelaire ne fornisce un'ampia descrizione restituendo il quadro di una fiera metropolitana come luogo dell'apparire, dei colori e delle luci, del fragore, del movimento turbinoso caratteristico di una grande città.

> Il popolo in vacanza si riversava ovunque, traboccava, si scialava. Era uno di quei giorni di gran festa sui quali, per lunghi mesi, fanno conto i saltimbanchi, i giocolieri, gli esibitori di animali, i venditori ambulanti, per riparare ai giorni di magra dell'anno.[19]

[16] L'immagine di Père Rollin sembra ritornare nei versi della quinta delle *Duineser Elegien* quasi alla lettera. L'*essere per la morte* del vecchio saltimbanco, che il rinvio nella prosa al "groviglio di radici" definiva, è qui detto con altre immagini: il «camposanto», la «vedova pelle». Cfr. Rainer Maria Rilke, *Die fünfte Elegie*, p. 702.

[17] A chiarire il significato che ha il rimando al groviglio di radici, altra figura chiave della poetica rilkiana, è la lirica *Orpheus. Euridike. Hermes*. Qui il mondo infero è attraversato da radici che, salendo fino agli uomini, nutrono la terra. È la morte che alimenta la vita. Nel suo esser morta, Euridice è divenuta 'radice' conseguendo quella riduzione-pienezza estrema attraverso cui Rilke ripensa il soggetto. Ella appare, infatti, «colma della sua grande morte», che la riempie «come d'oscurità e dolcezza un frutto». In Rainer Maria Rilke, *Neue Gedichte*, in Id., *SW*, vol. 2, p. 544. Tale compiutezza, che solo la definitezza della morte consente, è anche appartenenza ad una più remota matrice inorganica. Non a caso il mondo infero è definito «prodigiosa miniera delle anime». Ivi, p. 542.

[18] Rilke non soltanto conosceva i *Poèmes en prose* di Baudelaire ma lo considerava, durante il suo primo soggiorno a Parigi, il suo «volume prediletto», come scrive a Lou Andreas Salomè il 18 luglio 1903. Cfr. Rainer Maria Rilke – Lou Andreas Salomè, *Briefwechsel*, hrsg. von E. Pfeiffer, Insel, Frankfurt a. M.- Leipzig 1989, p. 65. Per l'edizione italiano dell'epistolario tra Rilke e Andreas Salomè faccio riferimento a: Rainer Maria Rilke – Lou Andreas Salomè, *Epistolario*, a cura di E. Pfeiffer, La Tartaruga Edizioni, Milano 1992.

[19] Charles Baudelaire, *Il vecchio saltimbanco*, in Id., *Opere*, p. 404. *Le Vieux Saltimbanque* fu pubblicato per la prima volta sulla «Revue fantaisiste» il 1 novembre 1861.

In un «guazzabuglio di urla, di scoppi di ottoni, di botti, di razzi», pagliacci e Zanni lanciano i loro motti e scherzi, le ballerine eseguono salti e capriole, acrobati e prestigiatori esibiscono la loro arte. «Tutto era luccichio, polvere, grida, gioia, tumulto». È una *confusione* che diffonde un'atmosfera di spensieratezza, inebriamento, che stordisce e fa dimenticare il dolore. «Sembra che il popolo si scordi di tutto, del dolore e del lavoro: e diventi come i bambini. […] È un armistizio stretto con le potenze maligne della vita, un rifiato in mezzo alla battaglia e alla guerra universali»[20].

La scena moderna della fiera, esemplare mostrarsi della simultaneità che è propria della metropoli[21], offre *isolata* l'apparizione del vecchio saltimbanco.

> In fondo, al limite estremo della filza dei baracconi, come se, vergognoso, si fosse esiliato da solo via da tutte le luci, vidi un povero saltimbanco incurvato, decrepito, infiacchito, una rovina d'uomo appoggiata a uno dei pali della sua tenda; una tenda più miserabile di quella del più abbrutito selvaggio, e di cui due mozziconi di candela che colavano e fumicavano, rischiaravano fin troppo lo sfacelo.[22]

Baudelaire fissa l'attenzione in modo drammatico sulla misera condizione del vecchio saltimbanco ormai in declino. La condizione di decadimento silenzioso, l'inattività, l'impotenza cui è costretto appare in tutta la sua tragicità anche per il contrasto tra la sua esistenza e quella degli altri personaggi che animano la fiera rumorosa e variopinta: gli Ercoli «fieri per l'enormità dei loro corpi», le ballerine «belle come fate o principesse», il giocoliere «bello come un dio».

> Per ogni dove gioia, sfrenatezza, guadagno; ovunque la sicurezza del pane per l'indomani; ovunque una frenetica esplosione di vitalità. Qui la miseria assoluta, imbacuccata, per colmo d'orrore, in sbrendoli da pagliacci: dove non l'arte ma la necessità aveva creato il paradosso. E non rideva, il miserabile! Non piangeva, non ballava, non smorfiava, non dava voce; non

[20] Ivi, pp. 404s. Si confronti con quanto Rilke scrive sulla fiera annuale nella decima delle *Duineser Elegien:* «Draußen aber kräuseln sich immer die Ränder von Jahrmarkt. Schaukeln der Freiheit! Taucher und Gaukler des Eifers! Und des behübschten Glücks figürliche Schießstatt, wo es zappelt von Ziel und sich blechern benimmt, wenn ein Geschickterer trifft. Von Beifall zu Zufall taumelt er weiter; denn Buden jeglicher Neugier werben, trommeln und plärrn». Rainer Maria Rilke, *Die zehnte Elegie*, p. 722. La fiera annuale è il luogo per eccellenza del vuoto apparire, del fragore che copre la solitudine, del movimento turbinoso, che dà l'illusione della vita, dei colori e delle luci che mascherano l'insostanzialità e lo squallore delle cose. Le altalene, gli acrobati pieni di insensato fervore, il tirassegno luccicante di figurine-bersaglio che si dimenano e sgambettano con rumore di latta, i tamburi, le grida degli imbonitori: è la macchina implacabile della vita inautentica, che lusinga la curiosità, che stordisce e fa dimenticare il dolore e la morte.

[21] Punto di riferimento ineludibile per comprendere la metropoli come luogo dell'esperienza della *simultaneità* è Georg Simmel. Su ciò rinvio a: Daniela Liguori, *"Irrende Sternkörperchen": la metropoli in Georg Simmel e Rainer Maria Rilke*, in: Federica Pau, Luca Vargiu (a cura di), *Georg Simmel. Variazioni estetiche*, Meltemi, Milano 2024, pp. 279-296.

[22] Charles Baudelaire, *Il vecchio saltimbanco*, pp. 405s.

> canticchiava nessuna canzone, né gaia né lacrimosa, non implorava. Stava muto, e immobile. Aveva rinunciato, abdicato. Il suo destino era compiuto.[23]

La sua è una carriera – e una vita – giunta alla fine. Escluso dalla gioia della fiera, il vecchio saltimbanco non è neanche più un *articolo disponibile* nella società del ciclo produzione-consumo. La sua apparizione sfugge, infatti, al disinteresse della folla; nel suo baraccone il «mondo dimentico» non vuole più entrare. Baudelaire ne è il solo testimone, anche se per un attimo soltanto perché la folla riassorbe subito quella parte di sé che aveva fatto emergere. «Un riflusso di folla, spinto da un non so quale torbido, mi trascinò via da lui»[24]. Il poeta francese riesce a vedere tale figura che, in un istante di visibilità, emerge *dalla* e *nella* folla della fiera e ad avvertirne la bellezza non disgiunta dal degrado: «a che serviva chiedere a quell'uomo diseredato quali prodigi, quali meraviglie poteva mostrarmi in quelle tenebre intanfite, dietro quel sipario a brandelli?»[25]. Come ha sottolineato Starobinski «Baudelaire, poeta delle «due istanze simultanee», ha attribuito all'artista nei panni del buffone e del saltimbanco, la contraddittoria vocazione dello slancio e della caduta, dell'altitudine e dell'abisso, della Bellezza e della Sventura»[26].

Il legame tra Rilke e Baudelaire non si limita alla scelta iconografica del saltimbanco, né alle analogie e differenze che potrebbero essere riscontrate. Tale figura si impone allo sguardo di Rilke perché la lezione baudelairiana è molto più profonda. Baudelaire è, infatti, presenza che accompagna il poeta *per le strade di Parigi*, istruendo il suo sguardo a vedere la metropoli[27], a vedere in essa le fulminee apparizioni dei corpi nella folla amorfa e, al contempo, la matrice inorganica di tali corpi.

È lo stesso Rilke a sottolineare in una lettera a Lou Andreas Salomé scritta il 18 luglio 1903, l'importanza che il poeta francese ha avuto durante il suo soggiorno a Parigi, un luogo dove egli si sentiva assalito dall'«orrore» di «tutto ciò che, in una sorta di indicibile disordine, si chiama vita»:

> Und in der Nacht stand ich auf und suchte meinen Lieblingsband Baudelaire, die *petits poèmes en prose*. […] Wie war er mir fern in allem, meiner Fremdesten einer; oft kann ich ihn kaum verstehen und doch manchmal tief in der Nacht, wenn ich seine Worte nachsprach wie ein Kind, da war er mein Nächster und wohnte neben mir und stand bleich hinter der dünnen

[23] Ivi, p. 406.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*.
[26] Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, p. 103.
[27] È questa, come è noto, una delle questioni centrali di *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

> Wand und hörte meiner Stimme zu, die fiel. Was für eine seltsame Gemeinsamkeit war da zwischen uns, ein Theilen von allem, dieselbe Armuth und vielleicht dieselbe Angst.[28]

È l'orrore di vedere «pezzi, pezzi di uomini, parti di animali, residui di cose che sono state, e tutti che si muovono ancora, scompaginati da un vento sinistro, e, trascinati, trascinano, cadenti, si scavalcano nella caduta»[29]; è l'angoscia di incontrare uomini che «si portavano addosso lo sconsolato mimetismo scolorito delle città troppo grandi»[30] e uomini che «vivevano, vivevano di niente, di polvere, di ruggine, e di sporco sulla superficie, di quel che sfugge ai denti dei cani, di un qualsiasi assurdo rottame che qualcuno vuol pur sempre comprare per un uso inspiegabile»[31]. Questi uomini erano nella grande città solo «passanti tra i passanti, abbandonati, soli e indisturbati al loro destino»[32]. A destare angoscia è lo scarto tra la singolarità irriducibile delle cose viste e la molteplicità della folla, moltitudine anonima dove gli uomini si sorpassano in fretta, indifferenti, quasi senza guardarsi, come se non avessero nulla in comune.

Si tratta allora per Rilke di sormontare simile angoscia per imparare *con* Baudelaire l'arte di «sposarsi» alla folla[33], l'arte di vedere attraverso il suo «velo fluttuante»[34]. «Non a tutti – scrive Baudelaire nei *Petits poèmes en prose* – è dato concedersi un bagno di moltitudine: godere della folla è un'arte»[35]. Entrarvi significa infatti – lo precisa in *Le peintre de la vie moderne* – «prendere dimora nel numero, nell'ondeggiante, nel movimento, nel fuggitivo e nell'infinito»; è come entrare «in un'immensa centrale di elettricità» ed è per questo che bisogna essere come un «caleidoscopio provvisto di coscienza»[36].

[28] Rainer Maria Rilke – Lou Andreas Salomè, *Briefwechsel*, pp. 65s.
[29] Ivi, p. 67.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*. Lo stessa tema attraversa *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in cui l'indifferenza si spinge fino a coinvolgere esperienze profonde dell'uomo quali il dolore e la morte. Cfr. quanto Rilke scrive sulla metropoli quale luogo in cui *si* «muore in serie»: Cfr. Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 713. Su ciò rinvio a: Bernhard Arnold Kruse, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität*, p. 61. Mi sono soffermata su tale questione in: Daniela Liguori, *"Irrende Sternkörperchen": la metropoli in Georg Simmel e Rainer Maria Rilke*, pp. 294s.
[33] È questo un tema centrale in Baudelaire. Nel *Salon de 1846* egli scrive che «la vita parigina è fertile di soggetti poetici e meravigliosi. Il meraviglioso ci avvolge e ci bagna come l'atmosfera; ma non lo vediamo». In Charles Baudelaire, *Opere*, p. 1099. Sono i «mostri innocenti» che egli descrive, in particolare, nei *Petits poèmes en prose*. Cfr.: «Quali bizzarrie non si trovano in una grande città, quando si sa andare in giro e guardare? La vita brulica di mostri innocenti». Charles Baudelaire, *Mademoiselle Bisturi*, in Ivi, p. 465.
[34] Utilizzo qui l'espressione di Walter Benjamin. Walter Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, in Id., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 87-160.
[35] In Charles Baudelaire, *Opere*, p. 400.
[36] In Ivi, p. 1282.

Se vedere nell'indifferenziato della folla parigina è quanto Rilke apprende dalla lezione baudelariana, si comprende anche la ragione per cui tra le figure che emergeranno dall'indistinto magma ci siano anche quelle dei saltimbanchi. Ad essi Rilke dedica non soltanto la già citata prosa *Saltimbanques. Paris, Quatorze Juillet 1907*, ma anche il sonetto *Die Gruppe*, scritto a Parigi a inizio estate 1908 e poi pubblicato in *Der neuen Gedichte anderer Teil*. Qui l'attenzione si sposta dall'esercizio del pesista alla folla che ondeggia intorno a lui. Ai margini del tappeto sul quale si esibisce, il pubblico si raccoglie, infatti, casualmente componendosi e scomponendosi continuamente in figure diverse. Rilke paragona questo movimento alla composizione di un mazzo di fiori realizzata rapidamente, in tutta fretta.

Als pflückte einer rasch zu einem Strauß:
ordnet der Zufall hastig die Gesichter,
lockert sie auf und drückt sie wieder dichter,
ergreift zwei ferner, läßt ein nahes aus,

tauscht das mit dem, bläst irgendeines frisch,
wirft einen Hund, wie Kraut, aus dem Gemisch
und zieht, was niedrig schaut, wie durch verworrne
Stiele und Blätter, an dem Kopf nach vorne

und bindet es ganz klein am Rande ein;
und streckt sich wieder, ändert und verstellt
und hat nur eben Zeit, zum Augenschein

zurückzuspringen mitten auf die Matte,
auf der im nächsten Augenblick der glatte
Gewichteschwinger seine Schwere schwellt.[37]

Imparare a vedere la metropoli non significa, tuttavia, soltanto imparare a vedere nell'indifferenziato della folla le singolarità irriducibili che la compongono; significa anche vedere nell'orrore cittadino, la miseria che abbrutisce, la morte che corrompe. Viatico è ancora una volta Baudelaire, come testimonia un passo de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in cui Rilke si sofferma sulla necessità da parte del poeta di saper vedere anche «l'orrore», la cui esistenza ha valore.

Erinnerst Du Dich an Baudelaires unglaubliches Gedicht 'Une Charogne'? Es kann sein, dass ich es jetzt verstehe. Abgesehen von der letzten Strophe war er im Recht. Was sollte er tun,

[37] Rainer Maria Rilke, *Die Gruppe*, in *SW*, vol. 2, p. 593.

da ihm das widerfuhr? Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt.[38]

Questo richiede l'essere capaci di accogliere incondizionatamente, perché «non c'è scelta o rifiuto»[39]. Baudelaire diviene in tale prospettiva una presenza costante nell'opera di Rilke per sottolineare tale nodo di problemi. La ritroviamo, ad esempio, ancora in una lirica intitolata *Baudelaire* scritta nel 1921, i cui versi testimoniano come l'insegnamento del poeta francese sia consistito anche nell'imparare a vedere la «furia che annienta», la morte che consuma e sfigura i corpi prosciugandoli della loro consistenza umana.

Das Schöne hat er unerhört bescheinigt,
doch da er selbst noch feiert, was ihm peinigt,
hat er unendlich den Ruin gereinigt:
und auch noch das Vernichtende wird Welt.[40]

Tale prosciugamento che svuota i corpi e restituisce loro la matrice inorganica fino a trasformarli in cose è tuttavia raccontato da Rilke soprattutto in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Qui Parigi è il luogo dell'incontro con corpi che vanno mutandosi in cose, come la donna «piccola e grigia» che mostra a Malte «una vecchia e lunga matita che veniva fuori con infinita lentezza dalle sue brutte mani chiuse»[41], come il passante incontrato all'angolo degli Champs-Elysées che regge una stampella[42] o quello incontrato lungo boulevard St-Michel, soggetto ad una danza convulsa come posseduto da una

[38] Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 775. Sulla «simpatia per l'orrore» di Baudelaire rinvio a: D. Liguori, *"Marquis pour le mal". Baudelaire and Poe*, in A. Amendola e L. Barone *(a cura di), Edgar Allan Poe across disciplines, genres and languages*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2018, pp. 91-108.

[39] Cfr. con quanto Rilke scrive alla moglie Clara in una lettera del 19 ottobre 1907: «Sowenig eine Auswahl zugelassen ist, ebensowenig ist eine Abwendung von irgendwelcher Existenz dem Schaffenden erlaubt». Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, hrsg. von C. Rilke, Insel, Frankfurt a. M. und Leipzig 1983, p. 51. È significativo che tale affermazione segua nella lettera al rimando alla poesia *Une charogne* di Baudelaire: «Du erinnerst sicher … aus den Aufzeichnungen des Malte Laurids, die Stelle, die von Baudelaire handelt und von seinem Gedicht "Das Aas". Ich mußte daran denken, dass ohne dieses Gedicht die ganze Entwicklung zum sachlichen Sagen, die wir jetzt in Cézanne zu erkennen glauben, nicht hätte anheben können; erst mußte es da sein in seiner Unerbittlichkeit. Erst mußte das künstlerische Anschauen sich so weit überwunden haben, auch im Schrecklichen und scheinbar nur Widerwärtigen das Seienden zu sehen, das, mit allem anderen Seienden, *gilt*» Ivi, pp. 50s.

[40] In Rainer Maria Rilke, *SW*, vol. 3, p. 246. Cfr. anche la monografia dedicata a Rodin nel 1902: Rainer Maria Rilke, *Rodin*, in *SW*, vol. 9, pp. 152s.

[41] Cfr. Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 744, Lo stesso motivo era presente nella poesia *Les petites vieilles* di Baudelaire in *Les fleurs du Mal*, dove queste «creature decrepite» «trotterellano, simili a marionette». In Charles Baudelaire, *Opere*, p. 183.

[42] Cfr. Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 722.

«forza della natura» [43]. Con il loro passo, con il loro movimento automatico, meccanico, emergono dal *fluido* della folla con tratti che anticipano la figura della marionetta.

Assenti nel *Malte* – un'assenza che resta un piccolo mistero della poetica rilkiana – i saltimbanchi resteranno per Rilke un «compito» che troverà compimento nella quinta delle *Duineser Elegien*[44].

Rilke, guardiano *di Picasso*

Nell'estate del 1915 Rilke fu ospite di Hertha Koenig a Monaco ed ebbe la possibilità di osservare a lungo *La famille des saltimbanques* di Picasso[45]. Il poeta aveva visto il dipinto nella galleria Thannhauser di Monaco l'anno precedente e aveva consigliato all'amica di acquistarlo[46]. L'incontro con l'opera di Picasso, di cui Rilke si definì «guardiano»[47], avrebbe destato nuovi echi nella sua poesia. Non sono state finora rinvenuti appunti né lettere in cui il poeta descriva in modo esaustivo i *Saltimbanchi*; perché abbia attirato la sua attenzione si può soltanto ipotizzare interrogando il dipinto[48].

La famille des saltimbanques, attualmente conservato presso la National Gallery of Art di Washington, fu realizzato da Picasso a Parigi tra il 1904 e il 1905, periodo in cui l'artista si recava spesso al Cirque Médrano nei pressi di Mont-

[43] Cfr. Ivi, p. 769ss.

[44] Cfr. la lettera di Rilke a Lou Andreas Salomé del 19 febbraio 1922, pochi giorni dopo la stesura della quinta delle *Duineser Elegien*: «Und so sind also auch die "Saltimbanques" da, die mich eigentlich schon seit der allerersten Pariser Zeit so unbedingt angingen und mir immer seither aufgegeben waren». Rainer Maria Rilke – Lou Andreas Salomè, *Briefwechsel*, p. 448.

[45] Pablo Picasso, *Family of Saltimbanques*, 1905, National Gallery of Art, Washington, D.C.: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46665.html.

[46] Si veda in proposito: Hertha Koenig, *Erinnerung an Rainer Maria Rilke, sowie Rilkes Mutter*, hrsg. von J.W. Storck, Pendragon, Bielefeld 1992. Cfr. Quanto Rilke scrive in una lettera del 28 giugno 1915 a Thankmar: «sitze vorläufig hier in der Wohnung von Bekannten (die aufs Land gegangen sind) mit den schönsten Picasso (den „Saltimbanques"), in dem so viel Paris ist, dass ich, für Augenblicke, vergesse». In: Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1926*, pp. 24s.

[47] Su ciò rinvio a Peter H. von Blankenhagen, *Rilke und La Famille des Saltimbanques*, in Id., *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst*, Woldemar, Klein Baden-Baden 1951, p. 47.

[48] Sulle connessioni tra la quinta delle *Duineser Elegien* e l'opera di Picasso rinvio a: Peter H. von Blankenhagen, *Picasso and Rilke. La famille des Saltimbanques*, in «Measure. A Critical Journal», I, 1950, pp. 165-185. Si veda inoltre l'articolo di Reichart, che sottolinea come le differenze tra Rilke e Picasso siano molto più cospicue delle similitudini: Walter A. Reichart, *Rilke's Fifth Duino Elegy und Picasso's Les Famille des Saltimbanques*, in «Modern Language Notes», 61, aprile 1946, pp. 279-318. Sul rapporto tra Rilke e Picasso si veda: Rudiger Görner, *In abstraktere Welten oder: Rilke sieht Picasso und Klee*, in Id., *Rainer Maria Rilke*, Zsolnay, Wien 2004, pp. 217-228.

martre, non lontano dal suo studio al Bateaux-Lavoir di Rue Ravignan[49]. Si tratta di un olio su tela di grandi dimensioni (212,8x229,6 cm), la cui realizzazione richiese una lunga serie di studi preparatori: disegni, incisioni, olii, acquerelli. Tali studi affiancano una più ampia creazione di opere legate a questo tema. Nel dipinto Picasso ritrae una famiglia di saltimbanchi, che si stagliano su un paesaggio anonimo, un esteso e vuoto territorio senza forma e senza frontiere: un deserto. La loro professione è indicata unicamente dal costume che essi indossano; nulla rimanda al palcoscenico o alle loro quotidiane rappresentazioni. Come ha sottolineato Hans Belting, qui «gli artisti indugiano nei loro costumi colorati, realizzati per andare in scena, in uno spazio che non è più un luogo specifico»[50]. In questo luogo, senza spettatori, non circondati dall'atmosfera circense, i saltimbanchi sembrano estranei. Il loro essere *stranieri* è evidente anche nel modo di rapportarsi l'un l'altro. Solo due figure si toccano. La mano sinistra della ragazza è tenuta dalla mano destra dell'uomo accanto a lei, ma questo toccarsi è indifferente, casuale. Non sono neppure legati dagli sguardi, piuttosto eludono di guardarsi l'un l'altro[51]. Soltanto i due giovani hanno lo sguardo rivolto verso la madre, ma questo sguardo è assente, sembra volgersi più lontano. Né più *familiare* è il rapporto che essi hanno con i modesti oggetti di scena, tenuti con indifferenza. Non c'è possesso, né umana energia. La donna, collocata al margine del dipinto ed e-marginata anche rispetto agli altri personaggi, sembra toccare persino la propria spalla ed i propri capelli come se si trattasse di qualcosa che non appartiene al suo corpo.

Ciò che colpisce maggiormente è la gradazione dei colori che accomuna le figure ed il deserto sullo sfondo: il colore del deserto nelle sue differenti sfumature è il colorito delle figure, in particolare dei volti. Tale analogia diviene talvolta così forte che, se i contorni non fossero netti, le figure sarebbero assorbite interamente dallo sfondo[52]. È il caso del corpo del giovane che si trova

[49] Sull'influsso che Parigi esercitò sulla scelta iconografica dei saltimbanchi da parte di Picasso si veda: Bernice R. Rose, *Parigi come poesia*, in Bernice R. Rose, e Bernard Ruiz Picasso (a cura di), *Picasso. 200 capolavori dal 1898 al 1972*, Electa, Milano 2001, pp. 27-29.

[50] Hans Belting, *Il capolavoro invisibile. Il mito moderno dell'arte*, a cura di L. Vargiu, Carocci, Roma 2018, p. 291.

[51] La stessa *distanza* compare in altre opere di Picasso, come *Le Deux Saltimbanques* del 1901 (olio su tela, 73x60 cm, Museo Puskin di Mosca). Anche qui i personaggi rappresentati, Arlecchino e la compagna, eludono di guardarsi. La testa dell'uomo è di profilo; la donna è invece rivolta verso lo spettatore con uno sguardo assente, perso nel vuoto. Una composizione simile ritorna in *Mère avec enfant* del 1905 (gouache su tela, 90x71 cm, Staatsgalerie di Stoccarda). La distanza tra i due è accentuata dalla chiusura dei corpi: la madre è avvolta in uno scialle con le mani nascoste ed il capo reclinato, mentre il figlio ha le braccia conserte. Che si tratti di saltimbanchi si evince dal costume di scena indossato dal bambino.

[52] Può essere interessante rilevare come Rilke abbia spesso richiamato l'importanza dello sfondo nei dipinti. Si

al centro della composizione e della donna[53]. Malgrado l'uso del chiaroscuro, queste figure partecipano interamente dello sfondo, sembrano crescervi come piante, molto più vicine alla terra, o sprofondarvi. Stranieri, quasi senza volto, svuotati di ogni energia e volontà sono *cose* in un mondo di cose e con esse quasi svaniscono. Lo sfondo sembra rinviare ad un *comune indistinto* che sancisce la comunanza tra uomini e cose. Assenti nel dipinto, alcuni animali compaiono significativamente in uno dei bozzetti che Picasso preparò per la realizzazione dell'opera, oggi conservato al Museo Puskin di Mosca. Qui anche gli animali hanno lo stesso colore dello sfondo, reso con toni più scuri: partecipano di tale comunanza[54].

Se negli anni parigini successivi all'evento rappresentato da Cézanne i giudizi di Rilke sugli esiti dell'arte contemporanea erano stati negativi[55], sappiamo che l'opera di Picasso toccò la sua sensibilità perché il pittore spagnolo, a differenza dell'arte espressionista che annienta l'oggetto e lo sostituisce con forme arbitrarie per rappresentare la disgregazione del mondo contemporaneo, salva la forma delle cose.

Esemplare a tale proposito la descrizione che in una lettera a Marianne Mitford, scritta il 28 luglio 1915, Rilke dà dell'opera *La mort d'Arlequin*[56], una gouache del 1905 che aveva visto esposta a Monaco alla galleria Caspari:

veda, a titolo esemplificativo, quanto scrive in *Zur Melodie der Dinge* del 1898: «denn in der Tat sind die Brücken zu einander, darüber man schön und festlich gegangen kommt, nicht *in* uns, sondern hinter uns, ganz wie auf den Landschaften des Fra Bartholome oder des Lionardo». In Rainer Maria Rilke, *SW*, vol. 10, p. 415.

[53] Ciò era evidente già nello studio preparatorio della donna, noto come *Femme de l'Île de Majorque* (gouache su cartoncino, 67x51 cm, Museo Puskin di Mosca). Prima ancora di inserirla in una composizione con altre figure, l'artista ha voluto pensarla come retrocedente nell'indistinto al quale appartiene. Solo il cappello, che la connota come creatura di scena, ha volume.

[54] Esemplare *Famille des saltimbanques avec un singe* del 1905 (tecniche miste su cartoncino, 104x75 cm, Kunstmuseum di Göteborg), dove la presenza dell'animale appare assolutamente naturale. È stato in particolare Apollinaire a sottolineare, in un articolo del 1905 dedicato a Picasso, come i suoi saltimbanchi siano sempre prossimi agli animali: «Le madri, primipare, non aspettavano più il figlio, forse a causa di certi corvacci gracchianti e di cattivo augurio. Natale! Essi diedero alla luce futuri acrobati, tra le scimmie familiari, i cavalli bianchi e i cani come orsi». Guillaume Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, traduzione di F. Minoia con un chiarimento di C. Carrà, Abscondita, Milano 2003, pp. 31s. Una prossimità che il poeta francese lega alla celebrazione di «silenziosi rituali» in cui gli animali giocano il ruolo di iniziatori degli uomini: «Gli animali insegnano loro il mistero religioso». *Ibidem*. Su tale questione rinvio anche a: Jean Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, pp. 138-142.

[55] Per un approfondimento di tale questione si veda: Herman Meyer, *Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilke's späte Dichtung*, in Id., *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Metzler, Stuttgart 1936, pp. 287-336; Gisela Götte, *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*, Prestel, München-New York 1996.

[56] Pablo Picasso, *The Death of Harlequin* [recto], 1905, National Gallery of Art, Washington, D.C.: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.91589.html.

> Wichtig ist zunächst zu wissen, dass alle die Stellen des Hintergrunds und unterhalb des Lagers, die die Reproduktion mit gleichmäßigem Grau angibt, in Wirklichkeit die völlig ungedeckte Pappe sehen lassen, denn es gehört zum Bezeichnendsten dieses Bildes, dass es mit einem Rest von Farben, die überall ausgehen, ganz dünn und dürftig gemalt ist, ich will gleich sagen, mit welchen: Pierrot liegt grau, spinngewebgrau, auf stark milchglasblauer Unterlage, Helligkeit ist eigentlich nur im Licht des Kissens, gegen das die Gesichts- und Hantöne, der Kragen und die Stulpen an den Ärmeln als zweierlei Bleichen sich auseinandersetzen. Der größere Zuschauer erscheint in welkem Rosa, von dem kleineren sind nur die bleichen Hautfarben zu sehen, damit wäre alles angegeben, wenn nicht auf dem rechten Ärmel des Sterbenden vier Farbenflicken vorkämen: ein Rosa, ein Gelb, ein fast-Schwarz und ein Blau, mit mildester Hand angelegt, aber aus dem Vollen, vollkommen deckend, dicht und leicht zugleich, einig alle vier und doch keine ihre innere Entlegenheit aufgebend, sich behauptend und doch aneinader gestillt, ja als kämen sie unwillkürlich zu einem Glück zusammen, zu Pierrots Verklärung, zu seiner ewigen Seligkeit. Es ist, als wehte das ganze Bild gleichsam an andere Sinne und schlüge erst an dieser vierfachen Stelle ins rein Sichtbare um, etwa wie die Nachtluft lautlos durch einen Garten streicht, nur Fühlbarkeit, nur Atem, bis irgendwo oben eine Aeolsharfe sie auffaßt und nun hinüberströmt in die Welt des Gehörs.[57]

In luogo di dipingerne la dissoluzione Picasso dipinge il *prender forma* delle figure. Queste emergono da un cartoncino nudo, sfondo indistinto che si conferma come loro *luogo d'origine*, senza tuttavia pervenire a piena visibilità se non nelle quattro toppe di colore sulla manica destra del morente Arlecchino. Il momento dell'apparire è strettamente legato a quello del dissolversi dell'immagine, sempre esposta alla possibilità di un suo radicale azzeramento. Le immagini sono fermate nell'attimo del loro apparire – qui ed ora – memori del *vuoto* da cui hanno tratto origine. Picasso mette così a nudo la struttura dell'immagine, ne porta alla luce la rete sottocutanea che, se lascia apparire le immagini, le espone al contempo al loro *precipitare*.

> Gehört nicht Pierrots ganzer Leichtsinn dazu, die Gestalten wörtlich zu nehmen, als ob sie greifbar wie Puppen wären und nahrhaft wie schöne Äpfel, die man mit den Augen ißt –, während sie doch hinstürzen, durcheinander und aneinander vorüber und auch das Schauendste noch als ein immer Gestürzter ins Stürzende sieht.[58]

L'essere tra due *non* – l'apparire e il precipitare – non è tutto ciò che il quadro dice a Rilke. Se soltanto in un punto, posto tra i due 'non', l'invisibile diviene visibilità pura, il compito dell'artista sarà quello di dire quel punto e di dirlo nel suo essere *in bilico*. Quel punto è la vita, che trascorre e cade «passando per quei colori» e lasciando dietro di sé ogni traccia di umano sentire: dolore o gioia, desiderio o rinuncia.

[57] In: Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1926*, pp. 29s.
[58] Ivi, p. 30.

> Die Stelle am Ärmel des sterbendes Pierrot gibt zu denken: das ist nicht mehr der Schmerz und die Freude, die Sehnsucht und die Absage, Pierrot stirbt, die sind vorüber, aber man könnte meinen, dies alles sei entstanden, weil das Leben genau über diese Töne ging und fiel, von einem zum andern, – und so bleibt nichts übrig, als nach Pierrots Hingang einfach das Flußbett des Lebens zu malen, das Auf und Ab, die Neigungen und die Widerstände…[59]

«Dipingere il letto del fiume della vita» è descriverne il luogo in cui il suo trascorrere ne rivela anche il lato nascosto, il suo essere intrecciata alla morte[60].

Alla luce della trama delineata si può dunque azzardare che sia Baudelaire sia Picasso siano stati uno strumento essenziale per Rilke per riflettere su una questione nodale legata alla figura dei saltimbanchi, ossia la presenza della morte come ciò che *occhieggia* nella vita dei corpi in quanto loro matrice inorganica, in quanto preludio al loro divenire cose. Se in ciò è adombrata anche la questione del consumo dell'io come tensione utopica verso la figura della marionetta, si comprende perché Rilke deciderà nella quinta delle *Duineser Elegien* di mostrare i saltimbanchi quale preda di un eccesso di movimento che li rende simili alla marionetta[61], avvicinandosi così più all'atmosfera della fiera metropolitana descritta da Baudelaire che a quella della quiete presente nel dipinto *La famille des saltimbanques* di Picasso. È questo movimento che li rende «un po' più effimeri di noi»[62]: sono «toppe di colore» di quel cartoncino nudo che è la vita[63] in quanto questa è perennemente segnata dalla ferita di essere un movimento che si dispiega tra due 'non', il non ancora e il non più.

[59] Ivi, pp. 30s.

[60] Il riferimento è ovviamente alla celebre lettera di Rilke a Witold von Hulevicz del 13 novembre 1925 in cui il poeta scrive dell'affermazione della vita e della morte come una «cosa sola». In: Rainer Maria Rilke, *Briefe aus Muzot*, hrsg. von R. Sieber-Rilke und K. Sieber, Insel, Leipzig 1937, p. 373.

[61] Appare tuttavia evidente come ai saltimbanchi non appartiene la purezza del movimento della marionetta poiché la soggettività del saltimbanco, se era scomparsa come presenza esplicita nel divenire oggetto di una «volontà mai paga», torna con forza tanto maggiore nell'esibizione del prodotto perfetto, nell'euforia dell'espressione riuscita dell'esercizio. Le figure abili realizzate dagli acrobati rivelano un soggetto edonistico, signore della propria attività, che persegue la perfezione sotto gli occhi del pubblico dinanzi al quale si esibisce la motilità esaltata, l'atto prodigioso.

[62] Cfr. Rainer Maria Rilke, *Die fünfte Elegie*, p. 701.

[63] Cfr. la descrizione di Rilke di *La mort d'Arlequin* di Picasso In: Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1926*, pp. 29s.

»… unsre Geschichten waren vielleicht nicht nur eine Strecke lang verknüpft, sondern auch einander ähnlich.«*

Ulrike Böhmel Fichera
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

«… our stories were perhaps not only linked for a while, but also similar to each other.»
Abstract: In his novel *Herr Kollmann,* written in 1918 and recently published, Theodor Däubler represents a group of artists and writers in Germany of the first two decades of the 20th century. His interest is concentrated on intellectuals involved in spiritism and occultism. The protagonist is an art critic and merchant who played a role as mediator and protector for young and unknown artists, like Munch at that time. Kollmann is seen as a kind of *alter ego* of the author-narrator named Däubler. He describes this old man who seems to be a revenant and has an important influence on him. Though there are various interesting spots, for example in one of the last pages there is a complex vision of evil, Däubler doesn't succeed in describing literarily his experiences and his state of mind. His statement that there might be a special relationship between both of them remains a mere assertion. As there is no narrative plot, I argue that the text is not a novel but a kind of documentation and autobiographical research.

I.

Der Text *Herr Kollmann* wurde erstmals 2017 im ersten Band der Prosaschriften im Rahmen der neuen kritischen Theodor Däubler-Ausgabe veröffentlicht. Im Apparat des von mir edierten Bandes[1] finden sich detaillierte Angaben zum Manuskript, das im Nachlaß des Dichters in der Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) aufbewahrt wird. Beide Teile, *Herr Kollmann in Rom* und *Herr Kollmann in Deutschland*, liegen in des Dichters Handschrift vor, zusätzlich gibt es eine maschinenschriftliche Kopie des ersten Teils. Das letzte Blatt des Konvoluts trägt den handschriftlichen Vermerk

* Theodor Däubler. *Kritische Ausgabe*, hrsg. von Paolo Chiarini / Stefan Nienhaus / Walter Schmitz, Bd. 2: *Prosa I. Frühe und autobiographische Prosa*, hrsg. von Ulrike Böhmel Fichera, Thelem, Dresden 2017, S. 326. Im folgenden zitiert als Prosa I.

[1] Ebd., S. 441ff.

»Ende – Berlin Herbst 1918«[2]. Es handelt sich um einen unbearbeiteten, offensichtlich nie zur Publikation aufbereiteten Text[3].

Dass der Autor das Werk für abgeschlossen hielt, lässt sich einem Brief von 1921 entnehmen, in dem er erklärt: »Noch nicht publiziert, aber eigentlich fertig: Ein phantastischer Roman, Herr Kollmann, leider noch nicht getipt [sic], daher nicht zu lesen!«[4] In demselben Brief erwähnt er auch zwei seiner Erzählungen, die dem gleichen Themenkreis zuzuordnen sind, nämlich *Der Werwolf*[5] und *Der geheimnisvolle Graf*[6], die er allerdings veröffentlichte.

Däubler hat sich immer als lyrischer Dichter verstanden, Prosa hat er geschrieben, um ein größeres Publikum zu erreichen und um seine finanzielle Situation, die ein Leben lang prekär war, zu verbessern,[7] was allerdings nie recht gelungen ist. Die Gründe lassen sich unter anderem bei der Lektüre dieses ersten, an ein Massenpublikum gerichtetes Werk erahnen und sollen im Folgenden entwickelt werden.

Nachdem er erlebt hatte, dass sein Erstlings- und Hauptwerk *Das Nordlicht* (1910)[8] zwar häufig zitiert, aber wenig gelesen wurde, veröffentlichte er zwei Bände mit kurzen Prosatexten[9], die sich nur formal von seiner Lyrik unterscheiden und nicht zufällig der emphatischen Moderne[10] zugerechnet wurden. Sie konnten aufgrund ihrer sprachlichen und weltanschaulichen Nähe zum Erstwerk kaum mehr Leser finden[11]. Dazu merkte Martin Beheim-Schwarzbach an: «… es ist ihm nicht gegeben, sich den Menschen in

[2] Ebd., S. 442.

[3] Der Text weist nur wenige Korrekturen während der Niederschrift auf; für eine spätere Überarbeitung lassen sich weder im Briefwechsel noch unter den Dokumenten im Nachlass Anhaltspunkte finden. Einige der Unsicherheiten bei der Lektüre des Manuskripts konnten durch die maschinenschriftliche Kopie des ersten Teils ausgeräumt werden.

[4] Prosa I, S. 468, die Abschrift des ersten Teils, so kann entsprechend angenommen werden, erfolgte nach 1921. Däubler erwähnt an anderer Stelle, dass seine Schwester Edith diese Arbeit für ihn übernahm.

[5] In: »Wieland«, 4, 1918/19, S. 4-8.

[6] *Der Werwolf* wurde auch in den Band *Der geheimnisvolle Graf*, Banas und Dette, Hannover 1921 aufgenommen.

[7] Er nimmt eine Haltung wie Schiller (*Der Geisterseher*, 1787-89) oder Hölderlin (*Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, 1797-99) ein, die sich bekanntlich von ihren Romanen distanzierten und glaubten, sie verräten damit ihre dichterische Sendung.

[8] Ebenfalls in der neuen kritischen Ausgabe, Bd. 6.1 und 6.2, hrsg. von Stefan Nienhaus / Dieter Werner, 2004.

[9] Beide Texte finden sich in der Werkausgabe, Prosa I: *Wir wollen nicht verweilen*, 1914, S. 11-128, *Mit silberner Sichel*, 1916, S. 129-213. Der erste Band ist mit »Autobiographische Fragmente« untertitelt.

[10] Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1994, besonders S. 60ff.

[11] Im Nachlass der SLUB ist eine Liste mit Verkaufszahlen von Däublers Werken bis 1918 einzusehen, als er vom Jakob Hegner Verlag zum Insel Verlag wechselt, von dem er sich mehr Förderung seiner Veröffentlichungen verspricht. Von *Wir wollen nicht verweilen* waren 331, von *Mit silberner Sichel* 350 Exemplare verkauft worden. Etwa doppelt so viele Bücher beider Titel waren noch auf Lager.

der Sprache des zwanzigsten Jahrhunderts, in der geweckten, scharfsinnigen, präzisen und kargen Sprache unserer gegenwärtigen Bewußtseinsfähigkeit mitzuteilen.»[12]

Mit *Herr Kollmann* und den schon erwähnten beiden Erzählungen, beging er neue Wege und versuchte, sich allgemeinverständlich[13] auszudrücken. Der hier zur Untersuchung vorliegende Text ist literar- und kulturhistorisch insofern interessant, als er sich auf das künstlerisch-intellektuelle Umfeld um 1900 bezieht, in dem Däubler sich bewegte und das erst relativ spät in den Blickpunkt der Kritik geraten ist, nämlich das Milieu der an Spiritismus und Okkultismus interessierten Künstler und Intellektuellen, die zum Teil selbst mit ihren angeblich übersinnlichen Fähigkeiten experimentierten.

Obwohl es eine Reihe bildlicher, insbesondere auch photographischer Darstellungen von Séancen mit Stühlerücken und Kommunikation mit Toten durch Klopfzeichen gab, obwohl eine Reihe von Künstlern nachweislich an solchen Veranstaltungen[14] teilnahm, sind die literarischen Zeugnisse nicht allzu zahlreich, vielleicht weil die Ergebnisse derselben in kein rationales Raster passten oder weil sie, wie Thomas Mann anmerkte, »ehrlos«[15] wirkten. In Bezug auf die deutsche Gesellschaft der Zeit faßt Baßler zusammen: »Spiritistische Praktiken gehören noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts zu den beliebten Beschäftigungen gutbürgerlicher Kreise und damit auch zum Erfahrungsbereich vieler moderner Künstler.«[16]

[12] *Zugang zu Theodor Däubler?*, in: »Der Kreis«, 7, 1930, H. 11, S. 636-641, hier S. 639. Ob dieses Urteil auch von einer Lektüre der späteren Romane und Erzählungen beeinflußt ist, kann diesem Artikel nicht entnommen werden.

[13] Zu den Besonderheiten seiner Prosasprache vgl. meinen Artikel *Zwischen den Kulturen: autobiographische Befindlichkeiten und literarische Befunde in Theodor Däublers Prosa*, in: »Studi Tedeschi«, AION, Annali, sezione germanica, nuova serie, 2, 2013, S. 53-75. In seinem unveröffentlichten Tagebuch von 1929, das sich im Nachlaß des Literaturarchivs Marbach befindet, schreibt er am 3. Nov: »… Mir ist art pour art ebenso grauenhaft wie Tendenz-Literaturwerke, Unterhaltungsschreiberei.«

[14] Eine Photographie, auf der Däubler zu sehen ist, findet sich in Thomas Rietzschel, *Theodor Däubler*, Reclam, Leipzig 1988, S.185; das Gemälde *Spiritisten* von Hans Baluschek (1870-1935), ist wiedergegeben in Alexander C.T. Geppert und Andrea B. Braidt, *Moderne Magie: Orte des Okkulten und die Epistemologie des Übersinnlichen, 1880-1930*, in: »Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft«, 4, 2003, S. 12.

[15] Thomas Mann, *Okkulte Erlebnisse*, in: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. X: *Reden und Aufsätze 2*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1960, S. 135-171, zuerst veröffentlicht in: »Neue Rundschau«, 3, 1924. Manns Berichte über die Sitzungen in Form von Briefen an Schrenck-Notzing sind abgedruckt in *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XIII: *Nachträge*, darin S. 33-48: [Erster Bericht, über die Sitzung vom 20. Dezember 1922], Zweiter Bericht, über die Sitzung vom 6. Januar 1923 (S. 41), [Dritter Bericht, über die Sitzung vom 24. Januar 1923] (S. 45).

[16] Vgl. auch Moritz Baßler, *>Lehnstühle werden verrückt<. Spiritismus und emphatische Moderne: Zu einer Fußnote bei Wassily Kandinsky*, in: »Hofmannsthal-Jahrbuch«, 1, 1993, S. 287-307.

II.

Der Okkultismus entstand Mitte des 19. Jahrhunderts in den USA, kam aber früh auch nach Europa und Deutschland[17] und die verschiedenen esoterischen Praktiken erlebten um die Jahrhundertwende eine wahre Blüte[18]. Das besondere Interesse an paranormalen Phänomenen geht in Deutschland einher mit der nachhaltigen Modernisierungswelle des Landes nach der deutschen Reichsgründung, mit tiefgreifenden Veränderungen im Alltagsleben der Menschen, wodurch auch Ängste geschürt wurden und existentielle Verunsicherung um sich griff.

Rudolf Olden (1885-1940), Jurist und Journalist, sammelte noch Anfang der dreißiger Jahre eine große Anzahl von gerichtsnotorischen Fällen und wies in einem Band nach, wie weit verbreitet spiritistische Praktiken in ganz Deutschland waren und welche politischen Konsequenzen sich in den dreißiger Jahren abzuzeichnen begannen. Er resümierte kurz vor dem Beginn des Dritten Reiches: »Bei alledem scheint immer eines gemeinsam: Führer und Geführte teilen mit dem Glauben auch die Eigenschaft, daß die Scheidewand zwischen Bewußtsein und dem, was unter ihm liegt, gelockert ist.«[19]

Einer der ersten bekannteren Vertreter war in Deutschland Karl Theodor von Reichenbach (1788-1869), der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland seine Odlehre formulierte, eine Theorie über die Wirksamkeit einer bis dahin noch unbekannten Energie, die von sog. Sensitiven beeinflußt werden könne[20]. Obwohl schon zu seiner Zeit umstritten, trotz geringer Anerkennung unter Naturwissenschaftlern, fand diese Lehre zahlreiche Anhänger in Deutschland. Sie wird auch im Text erwähnt, der Erzähler scheint ihre Kenntnis vorauszusetzen. Zu Däublers Zeit waren besonders Carl du Prel (1839-1899) [21] und Dr. Albert Freiherr von Schrenck-Notzing (1862-1929)[22] bekannt, aufgrund ihrer

[17] Dazu die Darstellung von Alexander C.T. Geppert und Andrea B. Braidt, s. oben, Anm. 12.

[18] Vgl. *Spiritismus und ästhetische Moderne in Berlin und München um 1900. Dokumente und Kommentare*, hrsg. von Priska Pytlik, Francke, Tübingen und Basel 2006. Der Band belegt, wieviele Künstler und Intellektuelle sich mit diesem Thema auseinandersetzten.

[19] *Propheten in deutscher Krise. Das Wunderbare oder Die Verzauberten. Eine Sammlung*, hrsg. von Rudolf Olden, Rowohlt, Berlin 1932, S. 20.

[20] Vgl. Gustav Theodor Fechner, *Erinnerungen an die letzten Tage der Odlehre und ihres Urhebers*, Leipzig 1876, online bei Projekt Gutenberg-De. https://www.projekt-gutenberg.org/fechner/odlehre/odlehre.html.

[21] Freiherr Carl du Prel (1839-1899) war Philosoph und Okkultist, wird als Vorläufer der Parapsychologie angesehen und veröffentlichte eine Reihe von Werken.

[22] Dieser Mediziner und Erforscher des Spiritismus und Okkultismus ist mit Kollmann bekannt und trägt zu dem Sammelband bei, vgl. Anm. 24. In seinem Haus nahm Thomas Mann in München an spiritistischen Sitzungen teil.

Veröffentlichungen und letzterer auch wegen seiner publikumswirksamen Auftritte, zu denen er ausgewählte Persönlichkeiten wie etwa Thomas Mann einlud.

Die Protagonisten des Okkultismus und Spiritismus[23] der Jahrhundertwende verstanden sich als Wissenschaftler, als Aufklärer von Phänomen, die (noch) nicht überzeugend rational geklärt waren. Sie sahen sich als Vorreiter einer anderen naturwissenschaftlichen Forschung an, obwohl sie gleichzeitig an irrationale, vormoderne und biblisch-religiöse Motive und Denkmuster anknüpften und insgesamt rückwärts gewandt waren. Im Nachhinein zeigt sich heute diese Vergangenheitsbezogenheit noch deutlicher, auch weil die Suche nach einer ganz anderen Realität und die Experimente mit einer damals hypothetischen vierten Dimension keine neuen Erkenntnisse gebracht hatte und daher randständig geblieben ist.

III.

Albert Kollmann war Anfang des vorigen Jahrhunderts offensichtlich eine in Kunst- und Künstlerkreisen recht bekannte Persönlichkeit, wurde ihm doch nur wenige Jahre nach seinem Tod ein Sammelband[24] gewidmet, in dem verschiedene Intellektuelle der Zeit seinen Einsatz für die moderne Kunst würdigten. Er wird allgemein als verschlossener Mensch, als undurchsichtiger und schwieriger Charakter gezeichnet, der verschiedene Eigenheiten hatte, welche den Umgang mit ihm erschwerten, wie auch Däublers Text aufzeigt. Walther Rathenau merkt an: »Vertraut war er wohl mit niemand.«[25]

In dem hier untersuchten Text *Herr Kollmann* lässt der Autor-Erzähler ihn eher durchschnittlich erscheinen:

> Er musste wohl an die siebzig sein. Sein Kopf war schön geformt, die Nase gebogen, das Kinn trat stark hervor. Die Stirnpartie war überhaupt nicht gut, sie gab ihm etwas von einem alten Weib. Ein paar Bartstoppeln verrieten, dass er rotblond gewesen sein musste. Das Haupthaar war schneeweiss, hinten fing der alte Herr an eine Glatze zu bekommen. Er hatte einen etwas rosa Teint, schminkte sich aber bestimmt nicht. Seine Finger waren sehr lang, er selbst ganz hager, mittelgross. Seine Hände zitterten bereits.[26]

[23] Ich unterscheide hier nicht die verschiedenen Strömungen übersinnlicher Praktiken, weil ich nur kurz den Zusammenhang andeuten möchte, in dem Däublers Roman zu denken ist. Dazu weiter Ulrich Linse, *Geisterseher und Wunderwirker. Heilssuche im Industriezeitalter*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996.

[24] *Albert Kollmann. Ein Leben für die Kunst*, hrsg. von H[ans] von Flotow, Berlin-Friedenau 1921, zitiert als LK.

[25] Walter Rathenau, ebd., S. 6.

[26] Prosa I, S. 237.

Die Beiträger geben an, Kollmann sei oft »boshaft«, sein Witz »scharf und ätzend«[27] gewesen, der Herausgeber des Sammelbandes verweist auf sein »heftiges Temperament.«[28] Allgemein wird unterstrichen, wie unvorhersehbar er gewesen sei, wie plötzlich er auftauchte und ebenso plötzlich verschwand. Er sei eine alterslose Spukgestalt, habe mehrere Erscheinungsformen, so wird spekuliert[29]. Däubler nennt ihn in seinem Beitrag zu diesem Sammelband eine »E.T.A. Hoffmann-Gestalt«[30], im zweiten Teil der hier behandelten Schrift wird er als Beardsley-Figur[31] bezeichnet, vor allem wegen seiner Finger und seiner hageren Gestalt, die er ausführlich beschreibt. Kollmann scheint an seine magnetische Wirkung, an seine übersinnliche Veranlagung geglaubt zu haben und für Telepathie empfänglich gewesen zu sein, ohne das jedoch öffentlich zuzugeben. Mit Sicherheit besuchte er okkultistische Veranstaltungen in München und kannte sich in der Od-Theorie aus, wovon nicht nur Schrenck-Notzing berichtet[32].

In den Portraits desselben Bandes finden sich auch einige persönlichere Details zu Kollmanns Lebensgeschichte, seine Herkunft aus Mecklenburg, seine kaufmännische Tätigkeit in Hamburg und in Lübeck, die ihm den Unterhalt in seinem späteren Leben sicherten. Sein unstetes Wander- bzw. Reiseleben in den letzten Jahren, das ihn mit Däubler verbindet[33], war allgemein bekannt wie auch die Bewahrung aller Habseligkeiten in einem anscheinend leeren, und deshalb höchst mysteriösen Koffer[34], den Däubler im Text erwähnt.

Das Gespür des Kunstkritikers für die Bedeutung von noch unbekannten, jungen Künstlern wird allgemein anerkannt, seine Vorlieben für bestimmte Maler, anfangs für Max Liebermann (1847-1935) und Gabriel Max (1840-

[27] LK, S. 37.

[28] Ebd., S. 47.

[29] Ernst Barlach sinniert über seine Verwandlungen, möchte sich aber nur an eine ‚Erscheinungsform' erinnern: »Die eines ermüdeten, mit ein wenig Staub der Kümmerlichkeit bestreuten alten Herrn…«, in: Ebd., S. 20. Über die vonseiten Barlachs widersprüchliche Beziehung zu Däubler, s. *Ernst Barlach und Theodor Däubler. Die Welt versöhnt und übertönt den Geist*, hrsg. von Volker Probst / Helga Thieme, Ausstellungsforum, Ernst Barlach Stiftung Güstrow 2001

[30] Ebd., S. 21-29, hier S. 25.

[31] Prosa I, S. 298.

[32] Ebenfalls Max Linde, in: LK, S. 40. Linde war Zahnarzt, zugleich Kunstliebhaber und Mäzen, mit Wohnsitz in Lübeck.

[33] Vgl. weiter auch Helga Thieme, *›Die Dinge sterben ab, die Räthsel bleiben.‹ Kollmann. Däubler. Barlach. Begegnungen*, in: *Ernst Barlach – Theodor Däubler*, s. Anmerkung 29.

[34] Im zweiten Teil von *Herr Kollmann* spielt darauf eine Episode an. Übereinstimmend wird von Kollmann noch berichtet, dass er zur Aufbewahrung zahlreicher Bilder einen Speicher gemietet hat – auch dieses ein Detail, das im Text erwähnt wird.

1915), in den letzten, im Text vergegenwärtigten Jahren, ausschließlich für Edvard Munch (1863-1944) unterliegen keinem Zweifel. Er knüpfte Kontakte zu privaten Sammlern und arrangierte Ankäufe von Museen[35], an denen er im übrigen, wie der Herausgeber des Sammelbandes einfließen läßt, mitverdiente. Offensichtlich war Kollmann nicht der mittellose Förderer, als der er etwa Max Linde erscheint[36]. Kollmanns engagiertes Eintreten für Munch trug auf jeden Fall mit dazu bei, dass er nach der Sonderbundausstellung in Köln 1913 den Durchbruch erlebte[37].

Da Kollmann laut verschiedener Aussagen ursprünglich selbst Maler hatte werden wollen, seine Eltern ihm aber eine Ausbildung verweigert hatten[38], diente ihm die Förderung unbekannter Künstler auch dazu, sich im Künstlermilieu zu bewegen, dort eine Rolle zu spielen und seiner Liebe zur Malerei nachzugehen. Gerüchten zufolge soll Kollmann versucht haben, Maler auf magischem Weg zu beeinflussen, sich ihrer sozusagen als Medium zu bedienen. Einen solchen Vorgang schildert Däubler im Text, wo Kollmann eine mittelmäßige Malerin aussucht, um ein Portrait von dem Dichter anfertigen zu lassen, das er im Folgenden als sein Bild[39] bezeichnet.

Folgt man den Ausführungen dieser Bekannten und Freunde, so huldigte Kollmann einem eher asketischen Lebensideal, war Vegetarier und kritisierte üppigen Genuss in jeder Form. Er erweist sich damit als das genaue Gegenteil von Däubler, dessen unstillbarer Hunger verschiedentlich bezeugt ist[40]. Kollmann wird als sparsam, ja geizig geschildert, als Frauenfeind und als sozial schwer verträglich, als einer, der seinen Willen durchsetzt und sich nicht um

[35] Max Linde, in: LK, S. 44.

[36] Anlässlich seines Todes berichtet der Erzähler von einer größeren Hinterlassenschaft und stützt damit die These des Herausgebers des Sammelbandes von Flotow, dass Kollmann trotz seines asketischen Lebens durchaus nicht mittellos war, wie dagegen Max Linde annahm, LK, S. 37.

[37] Stefan Pucks, *Albert Kollmann – Ein Leben für die Kunst*, in: *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, hrsg. von Hendrike Junge, Weimar/Wien 1992, S. 199-205.

[38] So der Herausgeber von LK, S. 46, der augenscheinlich ein Verwandter des Kunstkritikers war. Im Text wird ein Neffe Ernst von Flotow eingeführt. Kurt Martens erwähnt diesen als Maler in seiner Autobiographie *Schonungslose Lebenschronik*, Rikola Verlag, Wien/Berlin/Leipzig/München 1921, S. 221.

[39] Prosa I, S. 285.

[40] Über seinen ständigen Hunger berichtet George Grosz anschaulich: »Wir gaben einmal ein kleines Essen für ihn und ein paar Freunde, und meine Frau hatte extra eine gehörige Doppelportion Spaghetti mehr gemacht als gewöhnlich. Die große, flache, im Herd überbackene Schüssel wurde Däubler als dem Ehrengast zuerst gereicht; er gab sie aber nicht weiter, sondern ließ sie ruhig vor sich stehen, schob seinen Teller beiseite und aß im Handumdrehen mit einer Art apokalytischen Hungers die Schüssel leer …«, in: *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Hamburg 1955, S. 105f. Toni Sussmann, Psychotherapeutin und enge Freundin der letzten Lebensjahre, die mit Däubler auch eine lange Griechenlandreise unternahm berichtet in ihren persönlichen Erinnerungen *Theodor Däubler – Ein Requiem*, Privatdruck, London 1943, S. 51 eine ähnliche Episode bei einem Essen in Athen.

Konventionen schert. In seiner Gegenwart entsteht aus unerfindlichen Gründen Streit, zwischen Freunden und Bekannten brechen Konflikte auf, die zu Zerwürfnissen führen, die auch im Text erwähnt werden. Immer wieder betont der Erzähler aber auch seine Zuneigung für ihn, erwähnt das »Gefühl seltner Sympathie für ihn«, den »begeisterten, lieben Alten«[41]. Nicht zufällig fängt er an, über ihre Beziehung zu spekulieren: »… unsre Geschichte[n] waren vielleicht nicht nur eine Strecke lang verknüpft, sondern auch einander ähnlich.«[42]

Damit wird das entscheidende Thema angerissen, aber die Ausführung löst nicht ein, was sie andeutet. Die schicksalshafte Ähnlichkeit beider deutet sich nur immer wieder indirekt an, bildet einen roten Faden, der dann doch nicht ausgesponnen wird.

IV.

Herr Kollmann reiht eine größere Anzahl von realistisch erzählten Begegnungen von Albert Kollmann und Theodor Däubler aneinander, die jeweils ein Kapitel umfassen. Der parataktische Aufbau und die sprachliche Gestaltung suggerieren, dass es sich eher um eine Art von Chronik als ein fiktionales Werk handelt, dass nämlich der Autor eher Informationen vermitteln will als dichterische Darstellung.

Die lebensgeschichtliche Parallelität von Titelgestalt und Erzähler – beide leben unstet zwischen Deutschland und Italien, beide kennen sich im Künstlermilieu der Zeit gut aus und haben Umgang mit einer Reihe bekannter Künstler und Intellektuellen[43] – bekräftigt einmal mehr, dass dieses Werk von der Person Theodor Däubler berichtet, nicht zufällig heißt der Autor-Erzähler Däubler. Ein Anliegen wird direkt angesprochen:

> Ich gestehe: Herr und Frau Hertz, Hegner, alle die von mir schlecht dachten, mich für unzuverlässig hielten, hatten scheinbar recht. Glücklicherweise nur scheinbar, mein Charakter durfte grundsätzlich damals kaum gelitten haben. Vielleicht hatte ich nicht genug Mut, um die Sache einmal klarzulegen. Aber wie hätte ichs nur anstellen sollen? Niemand hätte mir geglaubt. […] Niemals in diesem Leben, hätten sie mir die Geschichte mit dem Zimmer, mit dem

[41] *Prosa I*, S. 299 und S. 300.
[42] *Prosa I*, S. 326.
[43] Neben Georg Trakl und Ludwig von Ficker, dem Herausgeber der Zeitschrift »Der Brenner«, werden Ernst Barlach, Arthur Möller van den Bruck, Jakob Hegner, Alice Berend im Text als Bekannte oder Freunde erwähnt.

> Herrn Kollmann am Bahnhof geglaubt! Ich selbst verstehe ja heute noch nicht, wie sich das alles ereignen konnte, selbst die moderne Wissenschaft ist vorläufig nur im Stande über derartige Vorkommnisse mutmassliche, vielleicht voreilige Erklährungen [sic] zu geben. […][44]

Däubler benutzt eine alltägliche, kaum literarisch stilisierte Alltagssprache, die fast ohne Metaphern auskommt, ganz im Gegensatz zu seinen lyrischen Texten. Die gelegentlichen mundartlichen Ausdrücke (»meine sieben Zwetschken«, »laß dich nicht utzen«[45]) scheinen eher Ausrutschern geschuldet zu sein als stilistischem Willen zu entspringen, denn sie fallen aus dem Rahmen einer ansonsten eher blassen Wortwahl, die unbestimmte Verben (»sagen«, »fragen«, »machen«, »tun«, »antworten«) bevorzugt und einen gewissen monotonen Gleichklang erzeugt.

Dennoch verleihen einige gut getroffene Formulierungen dem Text gelegentlich eine eigene Qualität, wenn etwa Freunde und Bekannte auf der staubigen Appia antica »dahinschwitzen« und damit ihre Mühe blitzartig erhellt wird, wenn der Erzähler seine Freude an der »zitronengelb leuchtende[n] Dämmerung« in einem Garten evoziert oder die »kühngeschwungenen O-Beine« eines Bekannten in Erinnerung bringt.

Die wenigen Dialoge beschränken sich auf das Notwendigste, weiten sich nie zu längeren Unterhaltungen aus. Die Nebenordnungen – *und* dominiert unter den Konjunktionen –, unterstreichen den sachlichen Charakter der Mitteilungen. Komplexere Sinn- und Satzgefüge fehlen fast vollständig, denn der Erzähler entwickelt keine vielschichtigen Zusammenhänge, in denen Vor- und/oder Nachzeitigkeit einbezogen werden würden.

Interferenzen des Italienischen wirken sich auf verschiedenen Ebenen aus, nämlich einerseits im Zeitengebrauch, weil dem italienischen *passato remoto* (das einen plötzlichen oder einzelnen Moment in der Vergangenheit hervorhebt) keine deutsche Zeitform entspricht, aber auch im Gebrauch der im Deutschen und Italienischen unterschiedlich eingesetzten Modi. Nicht zufällig benutzt Däubler so gut wie nie die indirekte Rede. Zuweilen ist eine durch das Italienische beeinflußte Orthographie festzustellen. Bestimmte orthographische Besonderheiten könnten jedoch auch seiner mangelnden Schulbildung oder der Unachtsamkeit der ersten Niederschrift geschuldet sein. Er ignoriert durchweg das -ß, unterscheidet selten zwischen das als Artikel und dass als Konjunktion und macht die verschiedenen Formen des Pronomens ‘sie’ (sg. oder pl., Höflichkeitsform) nicht kenntlich.

[44] Prosa I, S. 250f.

[45] Ebd., S. 243 und S. 241. Däubler schreibt z.B. »meine Moneten« (S. 236), spricht von Florenz als »Saunest« (ebd.).

Der Text ist gattungsmäßig nicht genau einzuordnen. Wenn in Däublers erwähntem Brief von einem phantastischen Roman die Rede ist, so täuscht der Autor eine Zielgerichtetheit vor, die er nicht einlöst. Es handelt sich zwar um eine Art von Erzähltext, dennoch gibt es keine eigentliche Handlung, sondern Däubler geht in Auseinandersetzung zu Albert Kollmann eigenen Lebenslinien nach, sucht nach Begründungen und Rechtfertigungen für sein Leben und sein Scheitern[46]. Der Text sucht nach Hinweisen auf die sein Leben bestimmenden Einflüsse, wobei Kollmann für die Bedeutung von magischen Elementen und übersinnlichen Phänomenen steht, mit denen Däubler sich immer wieder konfrontiert sieht.

> Ich möchte nun einfügen, dass ich bereits, während dieses Aufenthaltes in Rom zu merken und, trotz inneren Widerstrebens, schliesslich gar bald einzusehen begann, wie viel Schwierigkeiten, bei sonst unleugbaren Annehmlichkeiten und Vorteilen, ein vertraulicher Umgang mit diesem etwas launenhaften und keinen Widerspruch leidenden, alten Herren mit sich brachte![47]

Es ist auffällig, dass sich *Herr Kollmann* auf eine bloße Wiedergabe von Fakten beschränkt, er dringt nicht zu einer Deutung vor, entwirft keinen gesellschaftlichen, philosophisch-ideologischen oder sonstigen Zusammenhang, in den das Geschehen einzuordnen wäre. Während Däubler die Treffen, Gespräche und Zusammenstösse mit dem mysteriösen Kunstkritiker Revue passieren lässt, weitet er nur gelegentlich den Blick aus, indem er Fragen oder Hypothesen über die Figur Kollmann anknüpft oder eigene Reaktionen registriert. Seine Ahnung, dass es sich um einen Magier[48] handeln könnte, wird zumeist banalisiert. Däublers Haltung schwankt zwischen abschätzigen Urteilen über Kollmann und den Beteuerungen seiner freundschaftlichen Gefühle. Sind ihm die Konflikte, die Kollmann zwischen ihm und seinen Freunden schafft, zuwider, so ist Däubler dennoch angetan von Kollmanns Lob für sein Epos *Das Nordlicht*, aus dem dieser Teile auswendig rezitiert. Und er schätzt den Kunstverstand seines Gegenübers, teilt verschiedene seiner Vorlieben und vertraut seinem sicheren und kenntnisreichen Urteil in Fragen der Kunst.

[46] Erst sehr viel später bringt er diese Einsicht explizit zur Sprache. In einem Brief aus seinem letzten Lebensjahr an seine Schwester Edith, der wohl nie abgeschickt und erst sehr viel später gefunden und rekonstruiert wurde, kommt er zu dem Schluß »Aber ich habe meinen Jupiter verpfuscht. Ich habe irgendeinen inneren Befehl falsch aufgefaßt.«, in: Werner Helwig, *Däublers letztes Bekenntnis*, in: »Akzente«, 3, 1964, S. 286f.

[47] Prosa I, S. 250.

[48] Im Nachlaß der SLUB fanden sich zumindest zwei Fragmente (*Bekanntschaft mit einem Magier*, *Bekanntschaft mit einem Okkultisten*), die als Vorstufen für *Herr Kollmann* angesehen werden können; sie sind nachgedruckt im Anhang von Prosa I, S. 507 und 511.

Im Verlauf der Erzählung wird dem Autor-Erzähler klar, dass er sich immer wieder Kollmanns Entscheidungen fügt und erwähnt seine Furcht, angesichts der Eingriffe in sein Leben den freien Willen zu verlieren, (»… ich hatte nur eine Angst: um meinen eigenen, freien Willen!« […] Ich fühlte Nasenringe: … «)[49]. Er charakterisiert seine Haltung als »[ä]usserlich recht selbstbewusst, innerlich ganz dem Schicksal ergeben!«[50] Zugleich wird deutlich, dass er ein starkes Interesse daran hat, »diese[n] alte[n] romantische[n] Herr[n]«[51] näher kennenzulernen, sein Handeln zu verstehen und vielleicht dadurch auch einen Schlüssel zu seinem eigenen Leben zu finden.

Bald nach Beginn ihrer Bekanntschaft versucht der Erzähler, Kollmann zu seinen übersinnlichen Fähigkeiten zu befragen, mit ihm über die »geheimnissvolle[n] Kräfte«[52] zu diskutieren, die ihm offensichtlich zur Verfügung stehen. Aber dieser blockt systematisch ab, verweigert sich jeder Erklärung und besteht auf seiner Normalität. Die allerdings wird von Däubler immer wieder hinterfragt: »Besteht er übrigens? Was ist Kollmann?«[53]

Kollmann, dessen Todesdatum als unsicher, nämlich sowohl mit 1907 als auch mit 1915 angegeben wird, könnte, so legt der Text nahe, als Wiedergänger (»Aber vielleicht doch ein révenant?«)[54] auf der Welt sein, zeigt er sich doch fast immer nur im Profil und treibt sein Unwesen mit den Personen, die er ablehnt, die ihn ärgern, von denen er sich beleidigt fühlt[55].

In einem der wenigen, etwas längeren Dialoge zwischen beiden warnt Kollmann sein Gegenüber vor einer Verhexung und vor »Spiegelfechtereien, vor Schwarzkünstlern, vor Aberglauben«[56] und behauptet, Däubler schützen zu wollen, worauf dieser entgegnet:

> Über Metaphysik bin ich aus mir heraus unterrichtet; über Spiritismus und Hypnotismus weiss ich Bescheid: so leicht verblüfft man gerade mich nicht, weder mit Magie, noch mit akrobatischen Kunststücken von Medien. Ausserordentliche Kräfte sind dabei wirksam sowohl im Dienste des Spiritismus als genau ebenso bei Artisten des Antispiritismus.[57]

[49] Prosa I, S. 260.
[50] Ebd., S. 267.
[51] Ebd., S. 260.
[52] Ebd., S. 321.
[53] Ebd., S. 280.
[54] Ebd., S. 242.
[55] Damit werden angebliche Eigenschaften von Wiedergängern, von Untoten, angedeutet.
[56] Ebd., S. 278.
[57] Ebd., S. 279.

Der Ich-Erzähler spricht hier als Kenner, als jemand, der Bescheid weiss, durchaus kein Anfänger bezüglich des Spiritismus ist[58], als jemand, der selbst entsprechende Erfahrungen gesammelt hat. Zugleich deutet der Passus eine Verlagerung des Erzählfokus an, denn zunehmend steht von da an das Erzähler-Ich, das sich in der Titelfigur spiegelt, im Mittelpunkt und läßt das Hauptinteresse des Autors – die Selbsterkundung – genauere Konturen annehmen.

Im Nachspiel des ersten Teils, das sich in der italienischen Hauptstadt zuträgt und wo von einem Spuk des Kunstkritikers nach seiner Abreise aus Rom berichtet wird, zeigt sich diese Tendenz und bestimmt das *Große Nachspiel*, das eine Vision nach Kollmanns Tod wiedergibt. Es endet mit den Worten: »„Herr Kollmann?“ […] „Den gibts nicht!“«[59] Stand seine Suche nach sich selbst zuerst ganz im Zeichen der Nachfolge von Kollmann – der Villenbesitzer Dr. Bader ist ein Freund Kollmanns, Kollmann selbst hatte ihn durch seine Gegenwart beeinflußt und auf übersinnliche Einflüsse in seinem Leben hingewiesen, er hatte ihm den Schlüssel zu Traumerlebnissen vermittelt – so kehrt er bei diesen abschließenden Wort augenscheinlich in die empirische Realität zurück, die solche Erscheinungen negiert und den Erzähler auf sich selbst zurückwirft. Däubler versucht gewissermaßen, sein Leben lesbar zu machen, er will herausfinden, was und wer seinen Lebensweg bestimmt hat, kommt dabei aber nicht wirklich zu einem Ergebnis.

Die Schilderungen von Begegnungen mit Persönlichkeiten der Zeit führen ebenfalls ins Unbestimmte. Das Treffen beispielsweise mit Georg Trakl im zweiten Teil wird »zu einem der in Erinnerung bleibenste[…] [sic] meines ganzen Lebens« erklärt, aber mitgeteilt wird nur »Wir sprachen über tiefgreifende Dinge. Er sagte auch ein höchst Persönliches über das Sterben...«[60]. Erneut vermißt der Leser weiterführenden Überlegungen, eine Deutung der Gespräche, weiterführende Gedanken zu einem Anlass, den er als tiefgreifend vergegenwärtigt.

Mir scheint in diesem Sinne eine von Barlachs Bemerkungen über Däubler, »Ziellosigkeit ist sein Wesen … «[61], den Punkt zu treffen, der auch seine Prosa charakterisiert. Persönliche Erinnerungen werden so wiedergegeben, dass sie einem Außenstehenden kaum eine eigenständige Gedankenwelt erschließen.

[58] In seinen Erinnerungen aus dem letzten Lebensjahr (im Nachlaß im Literaturarchiv Marbach) datiert er seine ersten Kontakte auf seine frühe Jugend (13. Januar 1934).
[59] Prosa I, S. 356.
[60] Ebd., S. 331.
[61] Ernst Barlach, *Diario Däubler*, in: *Prosa aus vier Jahrzehnten*, Berlin 1964, S. 297.

Eckart Peterich, langjähriger Freund, Mit- und Zuarbeiter seiner späten Romane urteilt in einem Artikel zu Däublers dreißigsten Todesjahr:

> Ich glaube, daß man Däubler immer mißverstehen wird, wenn man meint, er habe neben Poesie auch Prosa geschrieben: zur echten Prosa war er unfähig, woraus er selbst kaum ein Hehl machte; vor allem der Roman galt ihm als nachgeordnete literarische Gattung, zwischen Dichter und Schriftsteller, meinte er mit Recht, solle man streng unterscheiden. Wenn er selbst sich aber zur Prosa, zum Erzählen zwang, geriet er entweder ins Poetische oder ins Banale.[62]

V.

Obwohl es im zweiten Teil des Textes so aussieht, als ob sich der Erzähler selbst auf die Spur kommt, verschiedene seiner Träume entschlüsselt und den Bezug zu seinem Unterbewusstsein herstellt, geht der Text nicht über die Offenlegung seiner Probleme hinaus. Nicht zufällig wird en passant angemerkt »Ganz unklar aber blieben die Zusammenhänge«[63] und das gilt für die gesamte Darstellung. Ein Mangel an Durchdringung der autobiographischen Materie ist offensichtlich. Das Däubler wiederholt belastende »Spukhafte«[64] wird nicht entkräftet, alles bleibt offen und unbestimmt.

Zwar wollte der Autor mit *Herr Kollmann* eine breitere Leserschaft erreichen, dennoch waren seine Zweifel an dieser Art realistischer Darstellung augenscheinlich so stark, dass er wenig oder nichts unternahm, um den als Roman bezeichneten Text zu veröffentlichen. Natürlich soll angemerkt werden, dass der Leser durchaus gelungene Passagen findet, in denen Däubler lebhafter und detaillierter auf seine Begegnungen mit Kollmann eingeht und persönliche Erlebnisse, seine Gefühle oder Gedanken zumindest anreißt.

Da ist beispielsweise die phantasiereiche Ableitung des Namens ‘Kabuff’, die der Autor-Erzähler auf zwei italienische Abkürzungen zurückführt, nämlich cav(aliere).uff(iciale) und insofern mit seinen beiden Sprachen spielt, anstatt die sprachgeschichtliche Herleitung[65] zu einer Erklärung heranzuziehen. Und es finden sich mindest zwei eindrückliche Bilder. Im *Großen Nachspiel*, dem letzten Kapitel des zweiten Teils beobachtet der Autor-Erzähler die Kriegsheimkehrer nach 1918, die als Untote in Berlin, München und Dresden

[62] In: »Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft«, N.F., 5, 1964, S. 226.
[63] Ebd., S. 315.
[64] Ebd., S. 317.
[65] Eb., S. 257ff. Es handelt sich um eine norddeutsche Bezeichnung für einen kleinen, engen und dunklen Raum.

ihre Kreise ziehen und nicht zur Ruhe kommen. Einige schleppen plastisch ihre Opfer mit sich herum:

> Nun sah ich auch die Erscheinung. Ein schwarzbärtiger, schon etwas an Haupthaar und Bart melierter Mann, mit stechenden feisten Augen, sass, in zerlumpten Kleidern eines Zivilisten, dem blonden deuten Unteroffizier im Genick. […] Da stürzte der Soldat ohnmächtig zusammen. Er verschwand dabei beinahe unter dem schwarzen Kerl, der grinste und sein Hemd aufriss, es war blutbefleckt, seine Brust zeigte drei Schusswunden.[66]

Am eindrucksvollsten ist das Schlußbild von teuflischer Versuchung und Sünde:

> Der Böse musste schwer herantrampeln, in den Fenstern klirrte es geradezu entsetzlich. Nahe fühlte ich bereits, war mein Feind. […] [Meine Eltern] sahen aber nicht, was mir erschienen war. In weisser Weste, im Frack mit weissem Hemd, mit weisser Binde stand der überlebensgrosse Kerl vor mir. Er trug Züge des Dr. Martin Luthers, hatte keine Hosen an, die Schenkel waren ganz behaart und zitterten, ein Bein ging in einen richtigen Fuss aus, der einen Lackschuh trug, dem anderen hing wie es sich gehörte, ein Pferdefuss mit blitzendem Huf an. Schrecklich war des Herrn der Welt Zebedäus. Überdies schlepte er einen taudicken schwarzen Schwanz viele, viele Meter lang mit Lärm und Gepolter durch die Flucht der Stuben über Treppen und Gänge...[67]

Diese vielschichtige Vision gibt Aufschluss über einige der existentiellen Fragen, die Däubler sein Leben lang umtrieben, nämlich das Schwanken zwischen Protestantismus und Katholizismus, seine Angst vor Teufelsgestalten und deren Einfluß auf sein Leben, die auch in anderen Werken aufscheint, und die Assoziation vom absoluten Bösen mit (verbotener, sündiger) Sexualität, die ihn daran hinderte, sich seine Homosexualität einzugestehen[68].

Es scheint Däublers Hauptanliegen gewesen zu sein, sich selbst als sensitiv erkennen zu geben. Unter Kollmanns Einfluß nimmt er offensichtlich diese außergewöhnliche Veranlagung wahr, die er auf die früheste Kindheit zurückführt, was er in der Schlussvision in der Villa des Münchner Arztes Dr. Bader[69] sinnfällig macht. Der Besucher und Erzähler wird nach einem Ausflug in die Nachkriegsrealität in seine eigene Vergangenheit, in die Kind-

[66] Ebd., S. 345.

[67] *Prosa I*, S. 355. In seinen unveröffentlichten Tagebuch-Aufzeichnungen von 1931 schreibt er am 27.4. 1931: »Ich halte mich für einen Sünder, der im Allgemeinen sich voll beherrscht, aber als Christ, als gläubiges Menschenkind auf des Heilands Gnade hofft.« Das Ms. befindet sich im Däubler-Nachlaß des Literaturarchivs Marbach.

[68] Sowohl zu seinen religiösen Zweifeln wie zu seiner nicht öffentlich gemachten Homosexualität Thomas Rietzschel, *Theodor Däubler. Eine Collage seiner Biographie*, Reclam, Leipzig 1988.

[69] Der Name des Leiters dieser etwas besonderen Badeanstalt in München wird mit Dr. Bader angegeben, aber später auch Baader geschrieben, was die Assoziation zu dem romantischen Naturforscher Franz von Baader (1765-1841) nahelegt.

heit, in die Familie in Triest zurückgeführt, wo er frühe Kindheitserlebnisse evoziert, die zeigen, dass er schon damals Qualitäten eines Mediums besessen hatte.

Zusammenzufassend läßt sich sagen, dass den strikten Urteilen von Martin Beheim-Schwarzbach und Eckart Peterich über Däublers Unfähigkeit, sich in zeitgemäßer Prosasprache auszudrücken, nur bedingt zuzustimmen ist, denn *Herr Kollmann* weist Ansätze auf, wie Däublers Intuition, mit Kollmann innerlich verwandt zu sein, hätte ausgeführt werden können. Der Autor versucht, wahrhaftig zu sein, beobachtet und beschreibt die vielen mysteriösen Geschehnisse, die sein Leben angeblich bestimmen und zieht sich damit aus der literarischen Gestaltungsfunktion zurück. Nicht zufällig also trägt das Gesamtwerk einen so sachlichen Titel und sind die nüchternen Kapitelüberschriften[70] so wenig aussagekräftig.

[70] Im ersten Teil lauten die Bezeichnungen sehr ähnlich »Wie ich … machte/… wurde/… hatte«, im zweiten deuten sie Elemente des Inhalts an.

B & B a Napoli.
Costellazioni meridionali in Walter Benjamin ed Ernst Bloch

Micaela Latini
Università degli Studi di Ferrara

B&B in Naples. Southern Constellations in Walter Benjamin and Ernst Bloch
Abstract: The article is dedicated to the city of Naples, which during the 1920s attracted the attention of some of the greatest scholars of 20th-century Germany. Among the figures who focused on the forms of life in the Neapolitan city, a special role is played by Walter Benjamin and Ernst Bloch, who, in "divergent convergence," offered their valuable interpretations of the streets of Naples and its inhabitants.

1.

Nella primavera del 1924 Walter Benjamin lascia la Germania per una pausa di raccoglimento e di studio in Italia. Sceglie Capri come luogo ideale nel quale portare a termine il suo saggio sullo *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* con il quale tenta di conseguire la libera docenza. Per una serie di fortunose contingenze, si ritrova a confrontarsi in quel 'fazzoletto di terra' baciato dal sole con altri grandi intellettuali della Germania, che in quel periodo avevano deciso di spostarsi, sull'orma di Rainer Maria Rilke, tra Napoli, Capri, Anacapri e Positano. Si tratta di Theodor Wiesengrund Adorno, Ernst Bloch, Ernst Kantorowicz, Siegfried Kracauer, Alfred Sohn-Rethel, Hugo Ball, ma anche della regista lettone Asja Lacis, collaboratrice di Brecht, la quale si era trasferita a Capri per curare la broncopolmonite della figlia[1]. Tra questi autori

[1] Per una ricostruzione di quest'atmosfera mi permetto di rimandare ad alcuni studi. In primo luogo ai due volumi: *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, a cura di C. Velardi, Cronopio, Napoli 1992 e F. Pellecchia, *Amori velati & svelati. Note e postille,* Robin&Son edizioni, Torino 2019, pp. 123-147 (nel testo si trova anche una bella lettura della "filosofia del rotto" di Sohn-Rethel, ispirata proprio da Napoli). E poi al bel saggio di Massimo Palma, *Intellettuali tedeschi a Napoli e dintorni negli anni Venti,* in F. Fiorentino, M. Massalongo, G. Paolucci, *Per un atlante geostorico della letteratura tedesca (1900-1930*), Istituto Italiano di Studi germanici, Roma 2021, pp. 223-240. Per il soggiorno di Adorno, in particolare, si rimanda al volume di Martin Mittelmeier*, Adorno a Napoli. Un capitolo sconosciuto della filosofia europea*, trad. it. di F. Cuniberto, Feltrinelli, Milano 2018.

si instaurano o si intensificano rapporti di amicizia di straordinaria fecondità intellettuale, come testimoniato anche dagli scritti e dagli scambi culturali tra Bloch e Benjamin. Tra quest'ultimo e Asja Lacis l'amicizia sfocia in una profonda consonanza anche intellettuale, cosicché i due si cimentano insieme nella stesura a quattro mani di un saggio dedicato alla città partenopea, e soprattutto focalizzato sulla sua porosità: *Napoli*[2].

Anche Ernst Bloch trascrive le sue impressioni su Napoli, inserendo il ritratto rovesciato di questa città nei suoi scritti letterari, e più precisamente nel saggio dal titolo *Italien und die Porosität* (1925), pubblicato prima sulla "Weltbühne" e poi montato nel volume dal titolo *Verfremdungen*[3]. Leggere insieme il testo di Benjamin e quello di Bloch significa non solo accostare due importanti tasselli di quel caleidoscopio che è la loro poetica metropolitana, ma anche fornire un resoconto del dialogo tra i due amici sulla dimensione del visuale, approcciata con sensibilità diverse ma non priva di elementi di affinità.

Il periodo che trascorrono a Napoli rappresenta per Benjamin e per Bloch una tappa importante di "scuola della visione". Al di là delle differenze tra le due letture topografiche, c'è un indubbio tratto di continuità. I due testi manifestano una comune sensibilità per l'interruzione, il dettaglio, la traccia. E non è un caso: sia Benjamin sia Bloch mutuano la lezione di un comune maestro, Georg Simmel, autore – come è noto – di magistrali letture di ambienti urbani[4]. Dal suo lavoro ereditano l'attenzione per lo sguardo micrologico e indiziario, per il pensare frammentario, come dispositivo che consente di scorgere nel visibile urbano le tracce di ciò che si nasconde.

Napoli si presenta ai due intellettuali tedeschi come città tentacolare, polimorfa, stratificata, che sfugge a qualsiasi tentativo di sintesi. E pur tuttavia Benjamin e Bloch rintracciano, attraverso l'incontro con l'architettura e l'atmosfera urbana, una "formula della città". Entrambi notano nella città par-

[2] Dai ricordi di Asja Lacis: «Una volta osservai che le case sembravano porose. Quando torno a casa farò fare delle scenografie con un numero infinito di ribalte». Asja Lacjs, *Professione rivoluzionaria.* con un saggio di E. Casini-Ropa Prefazione di F. Cruciani, Feltrinelli, Milano 1971, p. 102. È sempre con lei che Benjamin nel 1928 redige per il «Liebknecht-Haus» di Berlino il Programma per un teatro proletario dei bambini. Ancora ad Asja Lacis è dedicato il volume *Strada a senso unico* (*Einbahnstrasse*) del 1928.

[3] Ernst Bloch, *Geographica* (*Verfremdungen II. Geographica,* 1965), trad. di L. Boella, Marietti, Genova 1992, pp. 166-173.

[4] Per Georg Simmel si rimanda al volume dal titolo *Roma, Firenze, Venezia,* a cura di F. Corecco e C. Zürcher, Introduzione di A. Pinotti, Meltemi, Milano 2017, nonché al saggio *Le metropoli e la vita dello spirito*, trad. it. a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 1995.

tenopea della metà degli anni Venti le metamorfosi e le sopravvivenze di un mondo che scolora: una patina di modernizzazione che ritarda ad affermarsi e che fa emergere tracce delle vestigia arcaiche, ma ancora vitali, della civiltà contadina al tramonto. Il loro ritratto di Napoli è così caratterizzato da una dialettica a più strati: una poliritmica di tempi diversi in cui vecchio e nuovo si scambiano continuamente le maschere, interferiscono in modo intermittente, si collegano in modo sotterraneo e inafferrabile. Agli occhi dei due stranieri si profila un'immagine di Napoli che continuamente e irresistibilmente si pone agli antipodi del Tutto-conchiuso nordico. Se però Benjamin conserva, nella sua lettura, la prospettiva germanica, Bloch invece rovescia il campo ottico, adottando – in contrasto con la visione paradigmatica e istituzionalizzata del *Viaggio in Italia* di Goethe – il dispositvo percettivo del Meridione[5].

2.

L'atlante letterario e filosofico di Benjamin è costellato di città: non solo Parigi a cui dedica un testo di straordinaria importanza, ma (da bravo collezionista di immagini urbane) anche Mosca, Marsiglia, Berlino, Weimar e, nella penisola italiana, Napoli.

Sono due le occasioni principali in cui Benjamin si sofferma sulla città campana. La prima volta è rappresentata dall'articolo che il 19 agosto 1925 pubblica, a firma doppia con Asja Lacis, sulla "Frankfurter Zeitung" e che s'intitola *Neapel.* Tracce di questo scritto emergono da una lettera a Gerschom Scholem del 16 settembre 1924, dove si legge: «nello stesso giorno ho visto Salerno, Pompei per la seconda volta e Napoli forse per la ventesima volta; su quest'ultima ho raccolto molto materiale, osservazioni strane e importanti, che forse riuscirò a elaborare» (Lettere, 358). Il testo esce solo il 19 agosto 1925 sulla "Frankfurter Zeitung" con i nomi di Asja Lacis e Walter Benjamin, per quanto secondo Adorno l'opera sarebbe da attribuire totalmente a Benjamin[6].

Torna a confrontarsi con la città, in seconda battuta, nella conferenza radiofonica, ancora una volta con il titolo *Neapel,* trasmessa il 9 maggio 1931 dall'emittente di Francoforte, in cui riprende e amplia alcuni concetti evocati

[5] Cfr. Christina Ujma, *Zweierlei Porosität. Walter Benjamin und Ernst Bloch beschreiben italienische Städte*, «Links», VII, 2007, pp. 57-64.

[6] Cfr. Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, p. 68.

nello scritto di sei anni precedenti[7]. Più che riflessioni sistematizzate, quel che Benjamin ci consegna sono appunti delle impressioni suscitate in lui da Napoli durante il suo soggiorno di otto mesi nella città e nei suoi dintorni (Capri, Pompei ed Ercolano) – osservazione che lo stesso Benjamin si preoccupa di aggiungere.

Ma è soprattutto allo spazio urbano che Benjamin (e con lui Lacis) affida la sua riflessione. La cifra della città sta appunto nella "porosità" del tufo che costituisce la materia architettonica dominante:

> L'architettura è porosa quanto questa pietra. Costruzione e azione si compenetrano in cortili, arcate e scale. Ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di impreviste circostanze[8].

In altre parole, per Benjamin, la porosità è in Napoli lo spazio di elezione, luogo di passaggio deputato agli incontri tra mondi diversi, tra il vecchio e il nuovo, tra il sacro e il profano, tra l'intimo e il pubblico, tra il privato e il manifesto, tra il quotidiano, tra il feriale e il festivo, tra il proprio e l'altro. Scrive Benjamin osservando le manifestazioni del popolo:

> I cantieri vengono usati come teatro popolare. Tutti si dividono in un'infinità di ribalte animate simultaneamente. Balcone, ingresso, finestra, passo carraio, scala e tetto fanno contemporaneamente da palco e da scena[9].

È interessante notare come gli elementi evocati da Benjamin siano tutti transiti, spazi di passaggio, usci, soglie, anche della visione. Le vite che animano la città compaiono all'improvviso, per poi scomparire voltando l'angolo in modo altrettanto istantaneo. Napoli è una scuola di visione in cui l'immagine eterna della vita metropolitana s'intreccia con le tracce transitorie dei suoi abitanti.

Per Benjamin la mobilità è la peculiarità della città, e della sua allegria cangiante. La musica che aleggia nell'aria ne è il segnale, perché è al contempo residuo degli ultimi e preludio dei successivi giorni festivi; è una immagine di passaggio, per così dire. Con le parole di Benjamin: «La porosità è la legge che questa vita inesauribilmente fa riscoprire». E questa porosità colpisce tutti i sensi, non solo la vista e l'udito, ma anche il gusto e l'olfatto grazie ai recipienti

[7] Walter Benjamin, *Napoli,* in Id., *Burattini, streghe, briganti,* a cura di G. Schiavoni, BUR, Milano 2014, pp. 261-272.

[8] Walter Benjamin (con Asja Lacis), *Napoli,* in Id., *Immagini di città* (*Städtebilder*), trad. it. di H. Riedinger, con introduzione di C. Magris, Einaudi, Torino 2007, pp. 3-16, ivi, p. 4. Anche in: Id., *Opere complete*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2001 ss., vol. II: *Scritti 1923-1927* (2001), pp. 37-42. Si cita dalla prima edizione segnalata in questa nota.

[9] Walter Benjamin, *Napoli,* p. 4.

di vetro con bevande ghiacciate che contengono pallidi succhi aromatici. Napoli è una sfida sensoriale, immersa in un carosello di colori, sapori ed odori che la vita all'aria aperta lascia fluire. In questa ricchezza Benjamin riconosce l'interezza dell'uomo, una totalità che non può non passare anche per momenti luttuosi, di perdita, di spaesamento ("Vedi Napoli e poi muori")[10]. Napoli si configura agli occhi di Benjamin come una città dalla vita gorgogliante e colorata, dove è possibile rischiare uno sguardo che anela a penetrare nel suo abisso senza esservi risucchiato.

E un occhio ravvicinato Benjamin lo getta anche alle tradizioni più ctonie, in qualche modo, alle feste chiassose che trovano il loro culmine in uno spettacolo pirotecnico sul mare. E in quelle occasioni a colpire intensamente la vista del filosofo è un'unica striscia di fuoco che attraversa la costa, tra Napoli e Salerno, scavalcando ogni confine urbano. Per Benjamin l'immediatezza esistenziale che la città di Napoli rappresenta trova la sua massima epifania in occasione della festa principale di Piedigrotta, che cade il giorno 8 settembre. In questa circostanza le strade della città si riempiono di centinaia di persone, che danno vita a situazioni di baldoria, di ebbrezza quasi dionisiaca («ebbrezza obliosa», per dirla con Goethe[11]), di esultazioni carnevalesche e selvagge, di partecipazione della massa: «Soffiano in giganteschi coni il cui foro di risonanza è ricoperto con maschere grottesche»[12]. Durante questi eventi anche i quotidiani, come il "Roma" o il "Corriere di Napoli", vengono usati nella funzione di strilloni per prendere parte, per partecipare alla festa.

Ma è alla Napoli quotidiana che Benjamin dedica la maggiore attenzione, e lo fa attraverso la "lettura" dello spazio del mercato come spaccato della modernità. Il suo sguardo si concentra su un uomo in piedi su un calesse staccato, che estrae della merce in vendita da una cassetta. Si tratta di prodotti incartati in pezzi di carta rossa o verde, che vengono venduti in un battibaleno, anche se a mala pena si capisce dall'involucro di che cosa si tratti. È Benjamin a scoprire e a rivelarci che si tratta di confezioni di dentifricio, quasi di una promessa di bellezza, appunto. Anche la trattativa del venditore ambulante con i tessuti nella vendita all'incanto viene descritta in queste righe con una certa minuzia di particolari. L'uomo presenta tutti suoi pezzi, aprendoli al pubblico, dichiara il prezzo, per poi, nel ripiegare il tessuto, ritrattarlo piega

[10] Ivi, p. 16.
[11] Cfr. Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia,* trad. it. di E. Castellani, Mondadori, Milano 1983, p. 230.
[12] Walter Benjamin, *Napoli,* p. 8.

dopo piega, secondo un copione quasi teatrale che viene fedelmente onorato. Si tratta di pagine estremamente suggestive che intrecciano la questione della merce alla "bella apparenza", in cui trapela anche la lezione di Marx e la lettura di Sohn-Rethel[13]. Secondo il testo di Benjamin la penetrazione che questa porosità rende possibile non è affidata al caso o alla caotica eterogeneità degli elementi, bensì piuttosto all'interdipendenza strutturale tra privato e pubblico, a "nuove impreviste costellazioni". E tuttavia, ad uno sguardo più attento, esse si mostrano nella forma di un'acuta contraddizione tra i momenti di una vita apparentemente variopinta e sregolata, e il cogente controllo sociale che vi imprime il modo di produzione capitalistico. Il carattere fantasmagorico della merce sta nel fatto che occulta, sotto le sembianze di una bella e desiderabile apparenza, le reali condizioni della sua produzione, e fa apparire come un rapporto tra cose che naturalmente esistono in natura quello che è in realtà il prodotto dello sfruttamento delle persone nell'economia capitalista[14]. Tra il deposito merci e la bancarella – spiega Benjamin – non sussiste differenza alcuna, ed entrambi sono assimilabili a dei veri e propri bazar.

Anche Napoli, come Parigi, ha i suoi *passages*[15]. La strada principale assomiglia a una galleria da fiaba. Il magazzino non presenta attrattive, ma delega a quegli spazi satellite, alle piccole succursali che sono le piccole bancarelle. È il movimento del porto, o meglio dal porto, che crea sensazioni nuove:

> Ai due lati di questo stretto corridoio, disteso in maniera insolente, crudo e seducente, giace tutto ciò che è affluito nel porto. Solo le fiabe conoscono questa lunga linea che si percorre senza guardare né a destra né a sinistra se non si vuole cadere vittima del diavolo[16].

Il mercato del pesce poi svolge un ruolo di primissimo piano, come un rifugio in stile olandese. Benjamin qui attinge a piene mani dalla poetica di Rainer Maria Rilke, che nel 1907 aveva dedicato proprio a una pescheria napoletana alcuni suoi versi più significativi della sua visione urbana[17].

[13] Si rimanda anche al testo di P.P. Ascari, *Alfred Sohn-Rethel: forma-merce e forma-pensiero,* in *Continuità e discontinuità nelle forme della cultura,* a cura di P.-P. Ascari e altri, Bononia University Press, Bologna 2023, pp. 87-98.
[14] Ivi, p. 9. Per questa lettura della visualità in Benjamin si rimanda a Michele Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia,* Cortina, Milano 2020, pp. 117-142.
[15] Per un'analisi di questo passaggio si rimanda a Leonardo Distaso, Una città porosa: gli appunti di Walter Benjamin su Napoli, in La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale, a cura di A. Aveta, B. G. Marino, R. Amore, Artstudiopaparo, Napoli 2017, pp. 12-16. Tra l'altro l'accostamento con Parigi non è del tutto peregrino. Quando, durante il suo soggiorno francese, Benjamin visita il Kaiserpanorama (e ne scrive) sono i suoi occhi che tornano a Napoli.
[16] Walter Benjamin, *Napoli,* p. 10.
[17] Vi si legge: «Su di un ripiano di marmo lievemente inclinato stanno a gruppi, alcuni sulla pietra umida, adagiati su un po' di muschio nerastro, altri in cesti di paglia piatti scuriti dall'acqua. Hanno le squame argentee […]».

I banchi sono ricoperti di stelle marine e di «granchi, polpi provenienti dalle acque del golfo pullulanti di mostri», che spesso vengono divorati crudi con un goccio di limone.

La porosità della città, come già detto, si riscontra però soprattutto nella vita quotidiana, in cui il privato e il pubblico stanno tra loro come due vasi comunicanti.

> L'esistere che per l'europeo del nord rappresenta la più privata delle faccende è qui, come nel kraal degli ottentotti, una questione collettiva[18].

Non è un caso se le porte delle abitazioni non hanno la funzione di separare l'interno dall'esterno ma piuttosto di mettere in contatto queste due realtà, e le finestre sono ponti per comunicare con il fuori, o meglio per agire tra l'interiore e l'esteriore (non è un caso se hanno anche la funzione di portare fuori dalle mura cesti con posta, frutta e verdura). Anche l'arredamento non conosce differenza tra interno ed esterno: la stessa atmosfera domestica, l'aura della casa, viene riportata sulla strada, dove si ritrovano sedie, focolare e altare. Le vie si fanno casa: «La miseria ha provocato una dilatazione dei confini che è immagine speculare della più radiosa libertà di spirito»[19].

Tale dilatazione di confini coincide con una compenetrazione di giorno e notte, rumori e silenzio, luce esterne e oscurità interna, strada e casa. All'interno di questa cornice Benjamin prende in esame anche i luoghi iconici di Napoli, ovvero i caffè, definiti come i "veri laboratori" di questo grande processo di compenetrazione. Scrive Benjamin: «Si tratta di sobri ambienti aperti tipo caffè politico popolare, agli antipodi di quello viennese con il suo carattere letterario borghese e ristretto»[20]. I caffè napoletani sono concisi, in netta divergenza con la dimensione mitteleuropea del Caffè. Il caffè napoletano, insuperabile nel suo aroma, invita a uscire. Al massimo si può sostare sulla soglia del locale, nell'attesa che i tre movimenti della mano che servono per l'ordinazione siano coronati da successo. La dimensione porosa coinvolge anche la comunicazione che passa attraverso i gesti e che coinvolge naso, occhi, petto, ascelle, e che tuttavia, pur non essendo linguistica, paradossalmente risulta incomprensibile a chi non è del luogo, al forestiero.

Rainer Maria Rilke, *Vento e destino. Poesie, prose, sogni e appunti a Capri e a Napoli*, trad. it. di M. C. Groff e C. E. Potthoff, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2006, p. 69. Si rimanda a Sergio Corrado, *Visione fluida e natura morta. Rilke a Napoli,* «Cultura tedesca», 52, 2017, pp. 163-187.

[18] Walter Benjamin, *Napoli,* p. 11.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*.

Non c'è dubbio: i lunghi sguardi su Napoli si rivelano decisivi per la maturazione della poetica urbana di Benjamin. È qui che per la prima volta mette in opera quell'attenzione dello sguardo per le soglie che poi affinerà con la descrizione di Parigi[21].

3.

Nel settembre del 1924 Ernst Bloch e la moglie, la pittrice Linda Oppenheimer, diretti in un viaggio in Nord Africa, soggiornano a lungo nella zona di Capri e Positano, e da qui si muovono alla volta della scoperta di Napoli. La lettura che Bloch offre di Napoli nel testo dal titolo *Italia o la porosità* (*Italien und die Porosität*), sempre consegnata all'anno 1925, racchiude, come risulta evidente, la sua interpretazione della intera penisola italiana: Napoli, e la sua porosità, sono la chiave di accesso all'Italia intera[22]. In queste righe il dispositivo della "non contemporaneità" (*Ungleichzeitigkeit*) viene usato come la lente di un binocolo che serve per guardare al meglio la città partenopea e le sue contraddizioni. Un binocolo particolare, che distrugge le correlazioni convenzioni per tentare di svelare quelle reali. In linea con la dimensione del possibile, Bloch è infatti interessato non tanto a come la città appare, bensì a come era stata e a come avrebbe potuto essere. È infatti all'opera uno sguardo che sa riconoscere il "dorso delle cose", che intercetta i segni di alienazione della superficie, che scruta nelle loro profondità più segrete, che indugia nelle pieghe del reale, nel contenuto stratificato. Quel che Bloch ci presenta è una sorta di istantanea che mira a produrre uno spaesamento, un cortocircuito spazio-temporale. Del resto, una sovrapposizione tra la dimensione spaziale e quella temporale è quasi fisiologica, perché in entrambi i casi viene presupposta una qualche distanza, di assenza, di estraneità, di "vertigine". La città viene colta in un'istantanea, ma al contempo, a un secondo sguardo, affiora tutta la sua dimensione temporale come in un campo di tensione. Lo sguardo che Bloch rivolge alla penisola italiana appare come «irrispettoso, perturbante»[23], non-contemporaneo, strabico. Ne

[21] Mauro Ponzi si è soffermato su questo punto, con particolare attenzione all'immagine del Vesuvio, un vulcano concretamente esistente a Napoli, il vulcano della rivoluzione continua a Parigi. Cfr. Mauro Ponzi, *Napoli come topografia degli spazi intermedi: la soglia tra il vecchio e il nuovo,* in D. Gentile, M. Ponzi, *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio,* Mimesis, Milano 2012, pp. 131-150

[22] Cfr. Christina Ujma, *Italien. Ein Traum. Auch Bloch war in Arcadien,* «Bloch-Almanach», 11, 1991, pp. 121-136.

[23] Ernst Bloch, *Geographica,* p. 166. Ho tentato di offrire una lettura di questi sguardi di Bloch in *Costellazioni urbane. Le immagini di città di Ernst Bloch,* in G. Guerra-D. Padularosa, *Passages,* Mimesis, Milano-Udine 2022,

emerge l'immagine di un'Italia che non è sinonimo di rinascimento, di misura e di simmetria, ma piuttosto di dissonanze, intrecci, contaminazioni, ibridismi, stratificazioni (e qui gioca un ruolo fondamentale la libertà associativa delle avanguardie espressioniste). È questa una cifra che per Bloch collega il Nord, la cui chiave è Venezia, al Sud, identificato con Napoli.

In particolare la Napoli di Bloch si cala perfettamente sul solco dello spirito dell'utopia. Nella sua prospettiva, ad esempio, la vitalità della città è data dalla sua inversione dei tempi, che ne fa qualcosa come una *Heimat*. Elemento utopico per eccellenza è la sua pregnanza "porosa" di odori, suoni, disordine. La città partenopea rimanda, secondo Bloch, a un tempo di confine tra il giorno e la notte dove «i giorni sono impregnati di notti così come le notti lo sono di veglia»[24].

"Lo "sprofondarsi nelle cose", lo "scomparire" rappresentano il segno sotto cui si presenta per Bloch la trascendenza utopica di Napoli, il movimento di passaggio dal finito all'infinito, nutrito dalla connaturata aspirazione dell'essere umano all'assoluto, dal suo lanciarsi nelle avventure del desiderio oltre l'angustia di ciò che è immediatamente prossimo[25]. È a Napoli che, secondo Bloch, l'infanzia si perpetua nell'età adulta, mentre l'età adulta invade già l'infanzia. E così se da un lato lo stupore e l'ingenuità tipica della giovinezza si protraggono con l'avanzare della vita, d'altro lato, in una forma peculiare di incrocio, alcuni tratti maturi (determinazione, calcolo) si preannunciano già nella dimensione infantile.

Sono riflessioni, queste di Bloch, che tradiscono una forte vicinanza con le tesi di Benjamin e questo sia per la peculiare sensibilità verso il mondo della *Kindheit* sia per la questione della "porosità". Bloch coglie questa sigla soprattutto nell'osservazione di un gruppo di commensali partenopei. Per restituire l'atmosfera, vale la pena di citare l'intero passo: «Vedere diffondersi, per i tavoli, anche semioccupati, una compagnia di napoletani in un locale affollato, osservare l'intreccio e la mescolanza delle conversazioni, è una vera lezione sulla porosità; qui […] è tutto amichevole-aperto, uno scorrere diffuso, collettivo»[26].

pp. 29-40 e in *Ernst Bloch e i paesaggi di città,* in A. Borsari - P.P. Ascari, *Continuità e discontinuità nelle forme della cultura,* Bologna University Press, Bologna 2023, pp. 65-74.

[24] Ernst Bloch, *Geographica*, cit., p.170.

[25] È questa la poetica del volume di Bloch dal titolo *Tracce* (*Spuren*, 1959), trad. it. a cura di L. Boella, Garzanti, Milano 2005. Si rimanda anche alla introduzione della curatrice, Laura Boella, dal titolo "Pensare e narrare", ivi, pp. 10-85.

[26] Ernst Bloch, *Geographica*, p. 170.

E ancora, per cercare di restituire una *Stimmung* di straordinaria potenza evocativa, l'accento cade sul gesto come cassa di risonanza della parola:

> […] nessuno sta lì con la scorza ruvida di una colonna o la solitudine di una statua antica, piuttosto le persone offrono ampi gruppi barocchi che si spostano, gesti rapidi danno ancora più risonanza alla parola, la fanno girare e i dialoghi diventano ben presto un coro […] [27]

Si tratta di afferrare la totalità nel dettaglio. L'elemento fluido, produttore di mescolanze, che Bloch sottolinea, in queste pagine di sociologia dei costumi, risponde di certo a una peculiarità del popolo napoletano, e tuttavia un riflesso tangibile di questa "liquidità" si riscontra anche nella descrizione degli esterni/interni architettonici. Il che equivale a dire che vita e struttura sono intimamente legate:

> Persino i palazzi rinascimentali non hanno quella struttura loro propria, quella simmetria impalpabile che risulta ingannevolmente dall'isolamento dell'immagine fotografica […] i pezzi di arredamento sono a piacere, spostabili e variabili come l'immagine delle strade; l'appartamento partecipa dell'aperto, è analogamente una mescolanza di *intérieur* e di dimensione pubblica[28].

Nella perlustrazione della città partenopea, a colpire lo sguardo di Bloch è soprattutto la questione degli *Spazi di transizione*, degli "spazi intermedi" (*Zwischenräume*)". Si tratta degli spazi limitrofi, che scavalcano le demarcazioni pregiudizialmente stabilite e così definiscono una "sempre nuova" e pluristratificata topografia. Si compone così, in un viaggio per "transiti", il quadro di una città stratificata, nella quale coesistono e si bilanciano aspetti anche contrapposti, e nella quale sono sfumate le differenze tra esterno e interno, tra pubblico e privato.

Non è un caso se Bloch insiste su «questa mobilità reciproca di prossimità e lontananza, di corruzione senza remore e di paradossalità insulare, di teatro-chiesa, ma anche di chiesa-teatro che è al tempo stesso una caratteristica del cattolicesimo italiano, e a partire da esso del cattolicesimo del mondo intero»[29].

Gli spazi pubblici in cui Bloch invita a curiosare hanno in comune il poter essere considerati come un'estensione della strada. Se – come Bloch nota in queste pagine – l'intera penisola italiana, dalla Piazzetta di Capri fino a Piazza San Marco a Venezia, è costellata di sale da festa e da ballo a cielo scoperto,

[27] *Ibidem*.
[28] Ivi, p. 171.
[29] *Ibidem*.

non bisogna tuttavia dimenticare che, come in una forma di "montaggio", si sovrappone ad esse la chiusura dell'*intérieur.* Non si tratta di una mera inversione di interno ed esterno. E il caso di Napoli dimostra come una città italiana possa fare a meno della piazza, tale è il fermento che dalle stanze si riversa nelle strade. È così che – nell'istantanea che Bloch ci presenta – gli spazi metropolitani vengono d'un tratto invasi da un gregge di pecore; accade anche che un autobus di moderna fattura resti bloccato dal passaggio di un carro funebre sovraccarico di fiori, intagli, e seguito da una nutrita e colorata processione. Quello che Bloch ci descrive è allora un "montaggio di tempi" nello spazio, un esempio perfetto di *Ungleichzeitigkeit,* di non contemporaneità, in cui si intrecciano prossimità e lontananza. Se una immagine pittorica merita di essere evocata, è quella offerta da De Chirico attraverso i suoi dipinti in cui fa cortocircuitare spazi e tempi lontani ed estranei.

«La confusione e l'intreccio di età della vita ed epoche, classi e miti a Napoli è particolarmente strabiliante»[30]. È all'opera quella che Bloch chiama in italiano una "tuttilità» mossa e sorprendente, da intendersi come un venir meno della cornice, come mescolanza, come una *omnia ubique* di forma classica e di caotico, come compenetrazione di sfere. Napoli è una immagine in cui lo "straniero" o comunque il "non-nativo" sprofonda, e questo grazie alla strategia di "allegoria trasversale" che, almeno dagli anni Venti del secolo scorso (e forse ancora oggi) coinvolge le menti migliori.

[30] Cfr. ivi, p. 173.

«Dove sta la cultura europea?» Identità in crisi nel romanzo *Die Flucht ohne Ende* di Joseph Roth

Paola Gheri
Università degli Studi di Salerno

«Where is European culture?» Identity in Crisis in Joseph Roth's Novel Die Flucht ohne Ende
Abstract: Against the backdrop of a landscape filled with reflections on the crisis and future of Europe that engaged intellectuals and writers in the early postwar period, Joseph Roth's novel Die Flucht ohne Ende (1927) stands out for its lucid foresight in addressing the same issue. It rejects both the nascent Soviet system and the new American-style capitalism established on the continent. Through the odyssey without return of the protagonist, Franz Tunda, a modern-day picaro, the novel denounces an identity crisis of European culture destined to extend into our present day, beyond and above the political and economic resolutions that gave birth to the European Union.

Introduzione

Il concetto di 'identità europea' è tanto antico quanto difficile da definire[1]. Alla voce «europeismo» dell'*Enciclopedia filosofica* Massimo Cacciari insiste sulla sua natura intrinsecamente problematica: l'Europa, scrive, è un'entità in perenne divenire, «Europa […] non designa né una realtà fisico-geografica, né uno "stato" politico-culturale. Essa è logos, nel senso etimologico del termine»[2], cioè un'idea in cui si legano linguaggi diversi attraverso i quali si esprime una ricerca continua d'identità. Il paradigma dell'europeismo, infatti, rappresenta qualcosa che precede di secoli l'istituzione della Comunità Europea e che, al di là delle impennate nazionalistiche e delle oggettive specificità

[1] Cfr. Cesare Cuttica, *L'idea di Europa: la difficile definizione di un concetto sfuggente*, in: «Il Politico», 69, 2004, Nr. 2, pp. 375-390. Come avverte Luisa Passerini, la nozione di 'identità europea' si riferisce in senso generale alle forme assunte nei secoli dalla cultura e dal costume e non va confusa con quella di 'Europa unita', che riguarda la politica, l'economia e sicuramente anche la cultura, ma non investe la coscienza e il senso di appartenenza dei singoli. Cfr. Luisa Passerini, *From the Irony of Identity to the Identities of Irony,* in: *The Idea of Europe: From Antiquity to the European Union*, a cura di Antony Pagden, Woodrow Wilson Center Press e Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 191-208, qui p. 195.

[2] Massimo Cacciari, *Europeismo*, in: *Enciclopedia Filosofica*, Bompiani, Milano 2006, pp. 3860-3862, qui p. 3860.

nazionali, riguarda le manifestazioni di una cultura che si è sempre sentita comune. Come scriveva Federico Chabod, una ricerca sull'idea d'Europa non insegue tanto la storia dei fatti, ma della coscienza che li riguarda[3].

È una coscienza di questo tipo che Joseph Roth dice di avere scoperto in sé mentre, nel 1926, si trova in Russia come corrispondente della «Frankfurter Zeitung»:

> Es kommt mir vor, daß ich schon ein halbes Jahr aus Europa weg bin. So viel erlebe ich und so fremd ist Alles. Niemals habe ich so stark gefühlt, daß ich ein Europäer bin, ein Mittelmeer-Mensch […] ein Römer und ein Katholik, ein Humanist und ein Renaissance-Mensch […]. Es ist ein Glück, daß ich nach Rußland gefahren bin. Ich hätte mich niemals kennengelernt.[4]

Come per contraccolpo, il contatto con la società sovietica ha provocato nello scrittore una percezione profonda delle proprie radici europee. Il romanzo «che aspettava da tanto tempo»[5] e che preannuncia nella stessa lettera, declinerà, però, questa percezione come l'appartenenza a un mondo irrevocabilmente perduto. Si tratta del futuro *Die Flucht ohne Ende*, che Roth scriverà e pubblicherà al suo rientro nel 1927. Il romanzo racconta la storia di un ufficiale asburgico di nome Franz Tunda, il quale, fuggito nel 1916 dalla prigionia in Russia, vive nascosto in Siberia col falso nome di Baranowicz fino al termine della guerra. Quando decide di tornare a casa, l'Europa che attraversa per raggiungere Vienna è divenuta per lui irriconoscibile. Nell'esperienza negativa del protagonista non è determinante soltanto la scomparsa del vecchio assetto geopolitico, ma soprattutto il generale declino di quella cultura europea di cui Roth parla nella lettera. Per Tunda, come per Roth, che nella finzione del romanzo riveste i panni del narratore amico di Franz Tunda, l'appartenenza a quella *koinè* culturale, Russia compresa, significa adesso l'inevitabile esperienza della sua disgregazione[6]. Come ha scritto Pietro Citati: «tra gli scrittori del suo tempo, Roth forse comprese meglio di qualsiasi altro

[3] Cfr. Federico Chabod, *Storia dell'idea d'Europa*, Laterza, Bari 1961, pp. 21-22.

[4] Joseph Roth, *An Bernard von Brentano* (26. September 1926), in: *Briefe* 1911-1933, a cura di Hermann Kesten, Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1970, pp. 94-95.

[5] Cfr. ivi, p. 95.

[6] Dal 1919 al 1925 Roth simpatizzò con l'ideologia comunista, tanto da essere chiamato «der rote Joseph», pseudonimo col quale spesso firmava i suoi articoli. Dopo il crollo della monarchia austro-ungarica anche lui, come altri intellettuali, aveva sperato nella nascita di una nuova società socialista. Durante il viaggio in Russia, però, dove era in grado di orientarsi senza difficoltà grazie alle sue conoscenze linguistiche (parlava il polacco, capiva l'ucraino e il russo), si rese prematuramente conto che il comunismo si era irrigidito in un'ideologia di regime, materialista e liberticida e, di conseguenza, gli voltò le spalle. Cfr. Georg Dörr, *Tra rivoluzione e nostalgia. La critica di Joseph Roth al comunismo*, in: https://georgdoerr.net/wp-content/uploads/2010/01/roth-italiano.pdf.

che la prima guerra mondiale aveva segnato la fine dell'Europa: un trauma che continuò a ispirarlo per tutta la vita»[7] e che rappresenta l'argomento centrale del romanzo *Die Flucht ohne Ende*.

Roth non è stato certamente il solo ad avvertire l'immane frattura che la guerra ha aperto nel tessuto della nostra civiltà: «Die Kultur der Zwischenkriegszeit wurde in Deutschland und Österreich durch Dichter geprägt, die sich an der Europa-Diskussion beteiligten»[8]. Davanti alle devastanti conseguenze del conflitto non sono pochi gli scrittori che si pronunciano a favore di un'Europa che torni a essere uno spazio spirituale omogeneo e unitario. A fronte delle ottimistiche costruzioni concettuali dei più[9], il romanzo di Roth offre, invece, una visione più concreta, più lucida e perciò anche più disillusa del presente e del futuro di questa unità. In *Die Flucht ohne Ende* l'ipotesi di una rifondazione della cultura europea si scontra con le nuove realtà politiche, sociali e del costume che di quella cultura stanno piuttosto determinando l'irrevocabile decadenza[10].

1. *La 'fuga senza fine' di un picaro moderno*

Nel segno della crisi, l'Europa appare, dunque, insieme a Tunda, come l'altra grande protagonista del romanzo. Il problema che il titolo implicitamente pone, fondendo immediatamente la crisi del personaggio a quella del vecchio continente, non è tanto *da* cosa costui stia fuggendo, ma soprattutto dove, *verso* quale realtà, se ancora esiste una realtà che Tunda possa chiamare 'patria'. La risposta è negativa: la fine del vecchio ordine europeo determina per Tunda l'impossibilità di mettere termine alla sua fuga così come la crisi d'i-

[7] Pietro Citati, *Joseph Roth. La leggenda di un mondo che muore*, in: «La Repubblica», 27 febbraio 2001.

[8] Paul Michael Lützeler, *Einleitung*, in: *Plädoyers für Europa. Stellungnahmen deutschsprachiger Autoren 1915-1949*, a cura di Id., Fischer, Frankfurt a. M. 1987, pp. 7-40, qui p. 9. L'interrogativo se per Europa si debba intendere quella 'latino-germanica' o anche il suo oriente, in certi casi specificamente la nuova 'Russia sovietica', è presente in molte riflessioni degli scrittori sul futuro dell'Europa.

[9] Per rendersi conto di quanto diffusi fossero i pronostici sulla rinascita di una nuova Europa dalle ceneri della guerra, può essere utile scorrere la citata antologia a cura di Lützeler. Dello stesso si veda anche *Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Nomos², Baden Baden 1998, pp. 240-364.

[10] Come la fuga di Tunda, la crisi della cultura europea non sembra ancora aver trovato una fine. Cfr. s.a., *«Dove va l'Europa?, Cacciari: "La politica che non ha un senso si limita ad amministrare il suo tramonto". La lezione del filosofo all'Università di Parma sulle prospettive dell'Unione*, in: «La Repubblica» on-line, 21 aprile 2023. https://parma.repubblica.it/cronaca/2023/04/21/news/dove_va_leuropa__cacciari_la_politica_che_non_ha_un_senso_si_limita_ad_amministrare_il_suo_tramonto-397052332/.

dentità della coscienza europea determina per lui l'impossibilità di ritrovare o ricostruire la propria. Durante il lungo cammino dalla Siberia verso Vienna e poi Parigi, questo Odisseo condannato a mancare sempre la sua meta[11], entra in contatto con molti dei nuovi contesti del dopoguerra – dalla rivoluzione bolscevica alle nuove forme del capitalismo occidentale – senza riuscire mai a divenirne veramente parte:

> Die österreichisch-ungarische Monarchie war zerfallen. Er hatte keine Heimat mehr. […] Die große Trauer der Welt verschönte ihn damals [als er Offizier war], die Nähe des Todes vergrößerte ihn […]. Jetzt aber war Franz Tunda ein junger Mann ohne Namen, ohne Bedeutung, ohne Rang, ohne Titel, ohne Geld und ohne Beruf, heimatlos und rechtlos[12].

Deluso da entrambi i sistemi – comunismo e capitalismo –, a nessuno dei quali sente di appartenere[13], Tunda rimarrà il 'senza casa', l'eroe dal profilo assente descritto in questa pagina iniziale. Alla fine del romanzo il giovane trentaduenne è esattamente al punto di partenza: senza lavoro né ambizioni, privo di desideri e di speranze, inutile al mondo e a se stesso[14]. La sua è la storia di un'emarginazione irrisolta che, come poteva accadere nelle antiche narrazioni picaresche, si chiude circolarmente sul disadattamento dell'eroe. Come il picaro secentesco, infatti, anche Tunda è un personaggio esposto al caso e al capriccio degli eventi, un nomade involontario che in forza della sua posizione può guardare in modo incondizionatamente critico alla società in cui di volta in volta viene a trovarsi. Tuttavia, nonostante la vicinanza a quel tipo di romanzo, il testo di Roth stabilisce fra la crisi dell'eroe e quella della società e della cultura in cui si muove, una correlazione che l'antico modello non conosce. Diversamente dal picaro, Tunda non possiede né l'astuzia né la vitalità sufficienti per sfruttare a proprio vantaggio le situazioni in cui finisce o per farsi beffe allegramente delle magagne che scopre nel mondo. Perduta la patria e la divisa che la

[11] «Ein gescheiterter Odysseus». Reiner Wild, *Beobachtet oder gedichtet? Joseph Roths Roman «Die Flucht ohne Ende»*, in: *Neue Sachlichkeit im Roman. Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, a cura di Sabina Becker e Ernst Weiss, Metzler, Stuttgart 1996, pp. 27-48, qui p. 44.

[12] Joseph Roth, *Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht*, Diogenes, Zürich 2010, pp. 10s. In seguito cit. nel testo con la sigla FE seguita dal numero della pagina.

[13] In questa doppia impossibilità si riconosce quella dell'autore stesso, il quale attribuisce a Tunda molte delle sue esperienze esteriori e interiori. Si legga, ad esempio, ciò che scrive in una lettera alla redazione della «Frankfurter Zeitung» del 2 giugno 1926: «Aus meiner sogenannten "negativen Einstellung" bitte ich Sie *nicht* den Schluß zu ziehen, daß mir daran gelegen wäre, die Mangelhaftigkeit der einen Weltordnung durch die einer anderen zu ersetzen. Ich glaube nicht an die Vollkommenheit der bürgerlichen Demokratie, aber ich zweifle noch weniger an der tendenziösen Enge der proletarischen Diktatur». Joseph Roth, *Briefe 1911-1930*, p. 91.

[14] «Er hatte keinen Beruf, keine Liebe, keine Lust, keine Hoffnung, keinen Ehrgeiz und nicht einmal Egoismus. So überflüssig wie er war niemand in der Welt» (FE, 160).

rappresentava, costui diviene un eroe senza volto, «abulico e passivo»[15], nel cui vuoto emotivo e caratteriale, che il romanzo delinea per reiterata omissione[16], si riflette il vuoto morale e culturale dell'Europa del tempo.

2. *Ideologia sovietica e cultura di massa: la spersonalizzazione dell'individuo*

Durante il lungo viaggio verso occidente a Tunda si offrono tre diverse alternative di vita nei due opposti universi nati dalla dissoluzione del vecchio ordine. A queste tre possibilità corrispondono tre diverse figure di donna: la bolscevica Natascia, la caucasica Alja e infine Irene, la fidanzata austriaca di Tunda prima della guerra. Nella misura in cui Tunda fallisce l'adesione alla società di cui ciascuna è parte ed espressione, fallisce anche la relazione con ognuna di loro.

La prima, una donna-soldato della quale Franz s'innamora mentre combatte al suo fianco, incarna nel modo più radicale due aspetti specifici della realtà sovietica: l'intransigenza ideologica e la burocratizzazione ipertrofica della vita pubblica. Nel contatto con queste forme inedite di pensiero politico e di organizzazione sociale, Tunda si rende conto che, lungi dal rinnovare la società e renderla più giusta, la rivoluzione ha generato un sistema fondato sull'alienazione e sul controllo totale della vita degli individui[17], distruggendo ogni possibilità di autonomia e di autentica comunicazione. Come spiega in una lettera indirizzata all'amico narratore di nome 'Roth':

> Stelle Dir ein Schachbrett vor, auf dem die Figuren nicht stehen, sondern in dem sie stecken, und die Hand des Spielers, der unter dem Tisch sitzt, dirigiert sie von unten her. Das Schlimmste ist, dass Du fortwährend beobachtet wirst und nicht weißt, von wem […]. Alle sagen Dir gleichmäßig Genosse. Alle nennst Du gleichmäßig Genosse. Aber Du wähnst in jedem einen Beobachter und weißt gleichzeitig, dass jeder Dich für einen Beobachter hält (FE, 61s.).

L'ideale rivoluzionario si è snaturato degenerando in una fredda disciplina, in cui l'amore, così come ogni altro sentimento, non può sopravvivere. Natascia lo rifiuta e lo reprime, condannandolo come un'illusione borghese (FE, 23, 37-39):

[15] Claudio Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971, p. 58.

[16] Di Tunda non troviamo mai nel romanzo un'immagine chiara, né fisica né psicologica. La definizione del personaggio avviene paradossalmente per negazione, cioè attraverso i molti passi in cui si dice ciò che Tunda non è e non ha.

[17] La delusione di Tunda è la stessa subìta da Roth che, a proposito della Russia sovietica, nella citata lettera a von Brentano, scrive: «Das Problem […] ist hier keineswegs ein politisches, sondern ein kulturelles, ein geistiges, ein religiöses, ein metaphysisches». Joseph Roth, *Briefe 1911-1933*, p. 95.

> Natascha […] oblag von sechs Uhr abends der Liebe, natürlich der geschlechtlichen, an der das Herz, der Allgemeinheit gehörig, nicht beteiligt war, der ausdrücklich einwandfreien und hygienischen Liebe. Vom Standpunkt der Gleichberechtigung der Frauen war nichts dagegen einzuwenden (FE, 37).

Al fondo dell'emancipazione femminile promossa dalla rivoluzione e incarnata da Natascia, il romanzo rivela un dogma ideologico che uccide la donna come individuo. Più in generale, donna o uomo che sia, il singolo scompare in quel prodotto inedito del totalitarismo che è il mito della collettività, versione estremizzata di una nuova società di massa la quale, sia pur in misura e forme diverse, sta guadagnando la scena della storia anche in occidente. Perché anche a Vienna o a Parigi, come Tunda dovrà constatare, è in atto un processo indotto da fattori economici e di costume – come l'industria del consumo, i nuovi media o il dilagante americanismo – che produce a sua volta un effetto di spersonalizzazione degli individui[18].

Tuttavia, prima di partire alla volta di Vienna, deluso ormai da Natascia e dalla rivoluzione, Tunda si separa da entrambe per sposare una donna caucasica di nome Alja, silenziosa e passiva. L'esistenza che conduce a Baku, dove su incarico del partito è diventato direttore di un cinema[19], è l'esatto contrario della precedente. Da una vita attiva e pubblica, condotta nel nome della rivoluzione e del popolo, Tunda passa a una vita tranquilla e riservata, in cui il falso nome di Baranowicz che non ha mai abbandonato, non appartiene più a un bolscevico militante, ma a un uomo qualunque:

> Der Name Tundas war nicht falsch, Tunda war wirklich Franz Baranowicz, Bürger der Sowietstaaten, zufriedener Beamter, verheiratet mit einer schweigsamen Frau, wohnhaft in Baku. Vielleicht kamen zu ihm seine Heimat und sein früheres Leben manchmal im Traum (FE, 41).

Priva di qualsiasi tratto connotativo, Alja non è più che lo specchio in cui si riflette la latitanza dell'Io di Tunda[20]. È forse proprio per questo che, a un

[18] Per quanto riguarda l'affermazione di una cultura di massa nella società dell'occidente europeo tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, molte delle analisi pionieristiche condotte da Siegfried Kracauer proprio su quei «fenomeni di superficie» come il cinema o la moda, «in cui si esprimono le tendenze del tempo», trovano nel romanzo di Roth una straordinaria corrispondenza. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* (1927) in *Das Ornament der Masse. Essays*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963, pp. 50-63, qui p. 50.

[19] La presenza del cinema nel mondo sovietico rivela tutto il pessimismo di Roth nei confronti della Rivoluzione comunista. Secondo Roth, il quale nel cinema ha sempre visto un mezzo di manipolazione di massa tipico dell'occidente, anche il comunismo sovietico promuove nascostamente una visione materialista del mondo che, come in occidente, va distruggendo i valori morali. Cfr. Georg Dörr, *Tra rivoluzione e nostalgia. La critica di Joseph Roth al comunismo*.

[20] Come Tunda, anche Alja è definita per negazioni: «kühl und neugierig, vielleicht der Liebe ebenso wenig fähig wie der Klugheit, der Dummheit, der Güte, der Schlechtigkeit, aller irdischen Eigenschaften aus denen sich ein

certo punto, costui avverte la nostalgia di quel mondo dove un tempo era stato *qualcuno*, un «tenente del vecchio esercito austriaco» (FE, 56), un ufficiale di nome Franz Tunda. Recuperata, almeno sui documenti, quell'identità divenuta inconsistente, Tunda abbandona la moglie caucasica e raggiunge finalmente Vienna. Qui, però, non trova più la società che aveva lasciato prima di partire per la guerra, così come non trova la vecchia fidanzata Irene, che di quel mondo perduto è diventata il simbolo sbiadito su una vecchia foto (FE, 55), né se stesso:

> Vor zwei Monaten bin ich heimgekehrt – ich weiß nicht, ob dieses Wort angebracht ist […] Ich weiß nur, dass nicht eine sogenannte 'Unruhe' mich getrieben hat, sondern im Gegenteil, eine vollkommene Ruhe. Ich habe nichts zu verlieren. Ich bin weder mutig noch abenteuerlustig. Ein Wind treibt mich, und ich fürchte nicht den Untergang (FE, 59).

Il lungo autoritratto che Tunda traccia in questa lettera indirizzata all'amico 'Roth', continua ad articolare il vuoto di un soggetto di cui nessuna lingua al mondo – sostiene costui – può descrivere la condizione di permanente provvisorietà. «Unsittlich […], charakterlos […] unzuverlässig» (FE, 65) sono gli aggettivi con cui il narratore ne prosegue la descrizione. Il solo attributo positivo che gli riconosce è il «desiderio di libertà» (FE, 65) tipico di un uomo «europeo»[21]. Soddisfarlo, però, come Tunda dovrà constatare, è diventato nel conformismo della nuova società di massa un'esperienza più illusoria che reale. Quando, ad esempio, gli capiterà di osservare le giovani emancipate della buona borghesia parigina, non potrà fare a meno di riconoscere in costoro l'effetto di un livellamento diverso ma equivalente a quello percepito nella realtà sovietica:

> Tunda empfand sie nicht als Wirklichkeiten, ebenso wie man die Girls auf den Varietébühnen […] wie eine Art Wachtraum empfindet, eingeschaltet zwischen Amüsiernummern, Folgen einer hypnotischen Suggestion. Alle diese Mädchen erschienen Tunda wesenlos wie Photographien in illustrierten Zeitungen. In Wirklichkeit waren sie ja auch die anmutigen Objekte der illustrierten Zeitungen (FE, 153).

Charakter zusammensetzen soll […] Ich beschränke mich bei der Beschreibung Aljas nur auf Vermutungen. Auch Tunda kannte nicht viel mehr von ihr, obwohl er beinahe ein Jahr mit ihr lebte» (FE, 40).

[21] «Seine deutlichste Eigenschaft [war] der Wunsch nach Freiheit […] Im Grund war er ein Europäer, ein "Individualist", wie gebildete Menschen sagen» (FE, 65). In ogni riflessione, antica e moderna, sull'identità dell'Europa, da Machiavelli a von Humboldt, da Montesquieu a Mazzini, il concetto di libertà inteso sia in senso giuridico-politico, sia in senso morale, ha sempre rappresentato uno dei principali elementi nell'individuazione di caratteristiche unificanti. Cfr. Anthony Pagden, *Introduction*, in *The Idea of Europe*, pp. 1-32, in particolare p. 4.

Le immagini intercambiabili delle ragazze (come anche dei ragazzi[22]), tutte appiattite sui medesimi stereotipi, rimandano a quei «valori globalizzati»[23] che il capitale comincia occultamente a promuovere, cancellando la fisionomia delle persone e della cultura medesima che in tale fisionomia dovrebbe esprimersi.

La lingua omologante dell'industria consumistica ottunde come un oppiaceo sensibilità e gusto: attiviste e igieniste, le nuove generazioni non riconoscono più né la bellezza, né la bruttezza, né sono in grado di distinguere l'artificio dalle cose genuine (FE, 152). Come i prodotti che acquistano, fanno parte esse stesse di un 'mondo in vetrina'[24] che Tunda disprezza:

> Es scheint mir, dass zwischen der Qual, diese Wirklichkeit, diese unwahren Kategorien, seelenlosen Begriffe, ausgehöhlten Schemata zu ertragen, und der Lust, in einer Unwirklichkeit zu leben, die sich selbst bekennt, keine Wahl mehr sein kann. Zwischen einer Irene, die Golf spielt und Charleston tanzt, und einer, die nicht einmal polizeilich registriert ist, vor die Wahl gestellt, entschied sich Tunda für die zweite (FE, 154).

Costretto di lì a poco a constatare che Irene si è veramente integrata nella nuova società dinamica e progressista dell'Occidente europeo (veste alla moda, viaggia e gioca a golf), Tunda preferisce salvarne l'antica immagine nel mito di un mondo ormai tramontato[25]. Quando gli capita di incontrarla a Parigi a casa di un ricco signore, Irene, infatti, non lo riconosce. La parete in-

[22] «Im Smoking wie im Sporthemd waren sie die Gleichen» (FE, 151).

[23] Come osserva con preoccupazione George Steiner a proposito del nostro presente: «Per l'Europa la minaccia più radicale – quella che la colpisce alla radice – è la marea detergente, esponenziale dell'anglo-americano, sono i valori globalizzati e l'immagine del mondo che questo vorace *Esperanto* porta con sé. Il computer, la cultura del populismo e il mercato di massa parlano anglo-americano […] Non c'è dubbio, l'Europa morirà se non combatte per difendere le sue lingue, le sue tradizioni locali, le sue autonomie sociali. Perirà se dimentica che "Dio si trova nei dettagli"». George Steiner, *Una certa idea di Europa*, Garzanti, Milano 2006, p. 74.

[24] «[Er] befand sich außerhalb dieser Menschen, die er dennoch mit den Ärmeln streifte. Als stünde er wie ein Bettler jenseits der Welt und sähe sie nur durch eine harte, undurchdringliche, in all ihrer Freundlichkeit bedrohliche Fensterscheibe […]. Wer dirigierte diese Menschen? Wer legte sie aus, in diesem Museum, das Champs-Élysées genannt war, wer hieß sie herumgehen und drehen wie Manniquens?» (FE, 138-139). «Per i soggetti che vivono in questi *intermundia* [creati dal cinema, dai best seller, dai miti di massa ….] e sono permeati dalle loro leggi, la sensazione di realtà e di pienezza vitale si accresce quanto più sono presi dalla vertigine dell'irrealtà e quanto più la loro esistenza affettiva si impoverisce entro stereotipi. La derealizzazione esibisce un surplus di realtà». Remo Bodei, *La costruzione dei sogni*, in: Siegfried Kracauer, *La fabbrica del disimpegno*, l'ancora, s.l. 2002, pp. 5-13, qui p. 9.

[25] Mentre si trova a Vienna e poi anche in Germania dal fratello, Tunda sente dire che Irene si è spostata e probabilmente vive a Parigi, dove alla fine decide di andare non tanto per trovarla, ma per non rinunciare a un sogno: «Es ist so, als wäre ich mein ganzes Leben auf der Suche nach Irene und da und dort sagte mir einer, er hätte sie getroffen. Ich suche sie aber in Wirklichkeit ja nicht. Ich sehne mich auch nicht nach ihr. Vielleicht ist sie etwas ganz anderes als die übrige Welt, und es ist ein letzer Rest von Gläubigkeit in mir, wenn ich an sie denke» (FE, 109), scrive Tunda nel suo diario.

visibile che la separa dall'ex fidanzato è calata sin dentro l'anima: «Eine Wand stand in der Tiefe ihres Auges, eine Wand zwischen Netzhaut und Seele, eine Wand in ihren grauen, kühlen, unwilligen Auge. Irene gehörte zur anderen Welt» (FE, 157).

3. *Tappeti orientali e rotoli della Tora: «È questa la cultura europea?»*

Prima di raggiungere Parigi, Tunda, alla ricerca di denaro, fa visita al fratello Georg, che vive e lavora come direttore d'orchestra in una cittadina sul Reno di cui non si dice il nome. Questa visita significa per Franz il primo incontro ravvicinato con i segni di una modernità disgregante. Fin dal viaggio in treno da Vienna alla Germania l'esperienza di Tunda è dominata dallo sgradevole contatto con l'eterogeneo: pubblicità di ogni tipo, offerte di servizi e cibo a pagamento tappezzano le pareti dei vagoni (FE, 75s.). Ancora più eclatante agli occhi di Tunda è l'accumulazione irrelata di oggetti che vede nel salotto di casa del fratello: un samovar russo per servire il the, candelabri, rotoli della Tora, immagini di Budda, «obwohl weit und breit am Rhein keine Buddhisten leben, […] alte Handschiften von Hutten, eine Lutherbibel, katholische Kirchengeräte, Madonnen aus Ebenholz und russische Ikonen» (FE, 83).

Acquistati evidentemente per pura ostentazione, né i Budda né le Madonne sono lì per esprimere una fede, ma solo un eclettismo esibizionista. Come le persone, così gli oggetti non stanno in una vera relazione tra loro: tanto nei treni che nei salotti o per le vie della città si accostano monadi inespressive, compresenti, ma isolate, che non seguono alcuna logica d'ordine e di rapporto. Il processo enumerativo che domina i capitoli centrali del romanzo ovvero quelli dedicati al soggiorno di Franz nella cittadina tedesca, riflette un'esperienza di totale dispersione che, non a caso, culminerà nella descrizione finale dell'identità assente di Tunda: un'ultima «Aufzählung, die aus Substantiven ohne erläuternde Beifügungen besteht und die ihr lapidares Pathos aus der Negation gewinnt»[26]. Anche gli esponenti di maggior spicco della nuova borghesia benestante che Tunda ha modo di conoscere a casa di Georg – un avvocato, un console, un fabbricante – sono a loro volta figure senza identità (di nessuno si menziona il nome proprio), che si esauriscono nella

[26] Reiner Wild, *Beobachtet oder gedichtet?*, p. 34.

parte che a ciascuno è dato di recitare: «Jeder lebt hier nach ewigen Gestzen und gegen seinen Willen» (FE, 92), spiega il fabbricante quando, durante una conversazione a quattr'occhi con Tunda, si toglie temporaneamente la maschera per denunciare l'ipocrisia e l'inconsistenza delle relazioni sociali. La moda, il conformismo, l'esibizione di *status symbols* governano come delle leggi non scritte la vita dell'occidente borghese in aperto contrasto con quel desiderio di libertà che il narratore ha attribuito a Tunda in quanto erede di un'antica tradizione europea. Al fratello che, esponente della nuova borghesia senza volto né gusto, rivendica con orgoglio l'appartenenza a questa tradizione, Franz ribatte:

> «Ist das europäische Kultur?» Fragte Franz und zeigte auf die Buddhas, die Polster, die breiten und tiefen Sofas, die orientalischen Teppiche. «Ihr habt, scheint es mir, einige Anleihen gemacht. Deine Gäste haben heute Negertänze getanzt, die wahrscheinlich nicht im "Parsifal" vorkommen. Ich verstehe nicht, wie du noch von europäischer Kultur sprechen kannst. Wo ist sie? In den Kleidern der Damen? […] Diese alte Kultur hat tausend Löcher bekommen. Ihr stopft die Löcher mit Anleihen aus Asien, Afrika, Amerika. Die Löcher werden immer größer. Ihr aber behaltet die europäische Uniform, den Smoking und die weiße Hautfarbe und wohnt in Moscheen und indischen Tempeln (FE, 100s.).

Al posto di una civiltà cosmopolita, che nell'opera di Roth è sempre rappresentata da figure di aristocratici, Tunda vede ora affermarsi l'eclettismo di una cultura sempre più 'sfigurata' dall'affermazione del capitale[27]. L'esterofilia, l'accumulazione priva di gusto di oggetti di altre culture, non sono manifestazioni dell'apertura cosmopolita dell'antica civiltà europea, ma 'barbare' ostentazioni di ricchezza. Difficile non pensare al verdetto pronunciato da Nietzsche – che di 'buon europeismo' se ne intendeva[28] – poco più di quaranta anni prima contro l'assenza di stile della modernità:

> Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernthaben ist aber weder ein notwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nötigenfalls auf das beste mit dem Gegensatze der Kultur, der Barbarei, das heißt: der Stillosigkeit, den chaotischen Durcheinander aller Stile[29].

[27] In una lettera non datata, ma collocata nel 1925 e indirizzata a Bernard von Brentano, Roth racconta di aver partecipato a una festa dominata da una «furchtbare Formlosigkeit»: «Es stank nach den lebenden Leichen der Bourgeoise […] Die Aristokratie ist der Industrie sichtbar untertänig, die Industrie der Bank und umgekehrt. Es ist eine in Häßlichkeit sterbende Welt». Joseph Roth, *Briefe 1911-1939*, p. 77.

[28] Cfr. Luca Crescenzi / Carlo Gentili / Aldo Venturelli, *Alla ricerca dei 'buoni europei'. Riflessioni su Nietzsche*, a cura di C. Gentili, Pendragon, Bologna 2017.

[29] Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück*, in: *Werke,* a cura di Karl Schlechta, Ullstein, Frankfurt a.M. 1979, vol. I, p. 140.

La guerra e il tipo di modernizzazione che l'ha seguita sembrano aver accelerato, aggravandolo, questo processo disgregativo di cui Nietzsche intravedeva già i sintomi nella società del suo tempo.

Le risposte che Tunda riceve, quando, durante un ritrovo di vari membri della buona società parigina – tutti pacifisti convinti e convinti sostenitori di «una comune cultura europea» – [30], chiede in cosa consista precisamente questa cultura comune, sono un'ironica testimonianza della barbarie di cui parla Nietzsche. Secondo il presidente dell'*Académie Française*, che non va mai in chiesa, l'elemento unificante è la religione, una signora dalle note relazioni extraconiugali lo riconosce nei buoni costumi, per un diplomatico che non ha mai visto un quadro in vita sua, l'unità della cultura europea è data dall'arte. Alla fine un certo Herr Rappaport afferma perentorio che tale unità sta semplicemente «nell'idea d'Europa» (FE, 131). Senza dare nessun contenuto a quell'idea, ma richiamando i pronunciamenti di coloro che, come Hugo von Hofmannsthal, non si stancavano di inseguire quel concetto d'Europa con cui erano cresciuti e che la guerra aveva condotto al collasso, Rappaport offre a Tunda (e a Roth medesimo) l'occasione per opporre all'idealismo di un Hofmannsthal, che all'«idea d'Europa» aveva intitolato il testo di una conferenza[31], tutto il proprio profetico scetticismo:

> «Sie wollen […] eine europäische Gemeinschaft erhalten, aber sie müssen sie erst herstellen. Denn die Gemeinschaft ist ja nicht vorhanden, sonst würde sie sich schon selbst zu erhalten wissen. Ob man überhaupt irgendetwas herstellen kann, scheint mir ja zweifelhaft» (FE, 131).

Una cultura non può essere prodotta o fabbricata come gli oggetti dell'industria, né ricostruita con le macerie generate da una distruzione di cui la «soziale Heimatlosigkeit»[32] di Tunda è specchio e conseguenza insieme. Non c'è, infatti, ritorno possibile per lui, né a Vienna, né tantomeno dall'amico siberiano che ha lasciato nella Taiga, ma solo un consapevole decadere insieme alla cultura di cui si sente comunque figlio:

[30] «Und weil sie durch Kriege keine Besitzvergrößerungen mehr erhoffen, machen sie Friedenspolitik. […] Sie alle sprachen in weihevollen Stunden von einer Gemeinsamkeit der europäischen Kultur» (FE, 129s.).

[31] Secondo Hofmannsthal una nuova idea d'Europa non può fondarsi su iniziative politiche, ma sulla costruzione di un «nuovo Io europeo», che però rimane, come tutto il resto del discorso, un concetto astratto. Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Die Idee Europa. Notizen zu einer Rede*, in: Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a cura di Bernd Scholler, Fischer, Frankfurt a. M. 1979, vol. IX, pp. 43-54. Si tratta del testo di una conferenza che Hofmannsthal tenne a Berna il 31 marzo 1917 e che uscì, postumo, nel 1930 sulla «Europäische Revue» col titolo *Über die europäische Idee. Skizzen zu einem Vortrag im neutralen Ausland während des Krieges.*

[32] Matjaž Birk, *Zeitkritische Aspekte im Roman «Die Flucht ohne Ende» (1927) – einem 'Bericht' von Joseph Roth*, in: «Neophilologus», 30, 1996, Nr. 1, pp. 111-125, qui p. 122.

> Aber er hatte keine Sehnsucht nach der Taiga. Hier so schien es ihm, war sein Platz und sein Untergang. Er lebte vom Geruch der Fäulnis, und er nährte sich von dem Moder, er atmete den Staub der zerfallenden Häuser und lauschte mit Entzücken dem Gesang der Holzwürmer (FE, 159).

Il disorientamento e l'alienazione che segnano l'intera avventura di Franz Tunda sembrano trovare anche una corrispondenza formale nell'impianto narrativo del romanzo. Presentandosi come un amico di Tunda di nome 'Roth', colui che narra la storia crea una relazione ambigua quanto stretta sia con l'autore reale, sia col personaggio fittizio, di cui, come scrive nella prefazione, pretende di seguire gli appunti e le testimonianze[33]. Il gioco narrativo, però, si mostra poi assai più complesso: colui che racconta oscilla tra il sapere assoluto di un narratore onnisciente e il silenzio di chi preferisce cedere la parola direttamente al personaggio, riportando il testo di lettere e pagine di diario. Si apprende poi anche che quest'ultimo, grazie all'aiuto dell'amico narratore 'Roth', ha pubblicato le sue «sibirischen Erfindungen» (FE, 112), nella cui postfazione scritta da 'Roth' si attribuisce la paternità del testo a un soldato disperso in guerra di nome Baranowicz del quale Tunda avrebbe tradotto le memorie. Anche se tanta ostentata confusione sull'identità del personaggio, su quella dell'autore/narratore, sul rapporto tra realtà autobiografica[34] e finzione rappresenta principalmente una sfida rivolta alla mania documentaristica della *Neue Sachlichkeit*, alla luce della problematica discussa fin qui non possiamo non leggerla anche come la formalizzazione letteraria di un'esperienza di crisi in cui il personaggio, il narratore, l'autore, l'Europa e il suo destino si intrecciano in un solo, medesimo discorso.

[33] «Im Folgenden erzähle ich die Geschichte meines Freundes, Kameraden und Gesinnungsgenossen Franz Tunda. Ich folge zum Teil seinen Aufzeichnungen, zum Teil seinen Erzählungen. Ich habe nichts erfunden, nichts komponiert […] Das Wichtigste ist das Beobachtete. Paris, im März 1927. Joseph Roth» (FE, *Vorwort,* s.p.). Questa prefazione fu salutata all'epoca come un vero e proprio manifesto della *Neue Sachlichkeit*, senza che si tenesse conto della paradossale smentita implicita nella forma del racconto. Cfr. il citato Reiner Wild, *Beobachtet oder gedichtet? Joseph Roths Roman «Die Flucht ohne Ende»*.

[34] Molte delle esperienze attribuite a Franz Tunda, come la prigionia in Russia o il soggiorno a Parigi, sono state anche di Joseph Roth. Cfr., ad esempio, Matjaž Birk, *Zeitkritische Aspekte im Roman «Die Flucht ohne Ende» (1927) – einem "Bericht" von Joseph Roth*, pp. 114s.

Uwe Johnsons Übersetzung des *Nibelungenlieds* und der Nibelungenstoff in deutschsprachiger Literatur nach 1945

Michael Dallapiazza
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Uwe Johnson's Translation of the Nibelungenlied *and Nibelungen Tradition in German-language Literature after 1945*
Abstract: The article deals with the reception of the Nibelungenlied after 1945 in German-speaking countries and the question of whether this material can still be viewed as popular today and how it can still be conveyed to a German-speaking audience. The focus is on Uwe Johnson's prose translation from 1956.

Als 1755 das *Nibelungenlied* durch Jacob Hermann Obereit wiederentdeckt und von Christoph Heinrich Myller 1784 ediert wurde[1], war dies zwar für die erst langsam entstehende deutsche Philologie, für die Germanistik, ein sicherlich wichtiger Schritt, doch schien nichts darin geeignet, es populär zu machen, gar zu einem Nationalepos werden zu lassen, einen deutschen Mythos darin zu entdecken. Hegel, Schopenhauer, um nur einige zu nennen, und zuerst 1784 der aufgeklärte Friedrich der Große äußerten sich entsetzt über solche Ideen[2]. Es kann und konnte kein Zweifel daran bestehen, dass absolut nichts das *Nibelungenlied* zum Nationalepos prädestinierte oder gar zum Mythos. Auch zur Herausbildung einer nationalistischen Ideologie oder kollektiven Identitätsstiftung wäre es völlig unbrauchbar, doch wurde es genau das, in

[1] Erste vollständige Textausgabe des Nibelungenlieds: Christoph Heinrich Myller, *Der Nibelungen Liet, ein Rittergedicht aus dem XIII. oder XIV. Jahrhundert*, Berlin 1784.

[2] Dies ist seine Antwort auf Myllers Geschenk: »Hochgelahrter, lieber getreuer! Ihr urtheilt viel zu vorteilhafft von denen Gedichten aus dem 12., 13. und 14. Seculo, deren Druck Ihr befördert habet, und zur Bereicherung der Teutschen Sprache so brauchbar haltet. Meiner Einsicht nach sind solche nicht einen Schuß Pulver werth; und verdienten nicht aus dem Staube der Vergessenheit gezogen zu werden. In meiner Bücher-Sammlung wenigstens würde Ich dergleichen elendes Zeug nicht dulten; sondern herausschmeißen. Das Mir davon eingesandte Exemplar mag dahero sein Schicksal in der dortigen großen Bibliothek abwarten. Viele Nachfrage verspricht aber solchem nicht, Euer sonst gnädiger König. Potsdam den 22ten Februar 1784. Frch.« Quelle: Friedrich Zarncke, *Das Nibelungenlied*. 6. Aufl. Leipzig 1887, S. XXXI f. Siehe auch: https://www.nibelungenrezeption.de/allgemein/quellen/Zitate.pdf.

nur wenigen Jahrzehnten[3]. Was von der Hagen 1807 formulierte, galt wohl für die große Mehrzahl der danach und bis zu Görings Stalingradrede entstandenen Nibelungenbearbeitungen oder Nibelungenbezüge, und es entspricht der identitären Ideologie, die sich schon vor 1800 abzuzeichnen begann, Das zeichnet nach Friedrich Heinrich von der Hagen *den Deutschen* aus:

> (…) Gastlichkeit, Biederkeit, Redlichkeit, Treue und Freundschaft bis in den Tod, Menschlichkeit, Milde und Großmuth in des Kampfes Noth, Heldensinn, unerschütterlichen Standmuth, übermenschliche Tapferkeit, Kühnheit, und willige Opferung für Ehre, Pflicht und Recht; Tugenden, die in der Verschlingung mit den wilden Leidenschaften und düstern Gewalten der Rache, der Zornes, des Grimmes, der Wuth und der grausen Todeslust nur noch glänzender und mannichfaltiger erscheinen, … mit Muth zu Wort und That, mit Stolz und Vertrauen auf Vaterland und Volk, mit Hoffnung auf dereinstige Wiederkehr Deutscher Glorie und Weltherrlichkeit erfüllen.[4]

Was wie peinliche Deutschtümelei klingt[5], ist in diesem kulturellen und historischen Kontext nicht unerwartbar gewesen, denkt man an die polemischen Worte gegen verbreitete Tendenzen dieser Art, die sich beispielsweise schon in Lichtenbergs *Sudelbüchern* (ab 1764) oder in Klingers *Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt* (1791) finden lassen. Es ist aber gleichwohl irritierend, solche Worte 1807 zu hören, auch wenn natürlich der Sieg Napoleons 1806 diese Entwicklungen verstärkt hat.

Das *Nibelungenlied* wurde von diesem Moment an zum Träger der sich rasant verbreitenden identitären Germanenideologie, wobei zu bedenken wäre, dass die ‚Popularisierung des Germanischen' den Germanisten zu verdanken ist, Germanenideologie schon immer Angelegenheit der Gelehrten gewesen war[6]. Ein Text wie das *Nibelungenlied*, das einem deutschen Muttersprachler

[3] Siehe dazu vor allem Helmut Brackert, *Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie*, in: *Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag*, hg. von Ursula Hennig / Herbert Kolb, C.H. Beck, München 1971, S. 343-364.

[4] Friedrich Heinrich von der Hagen, *Der Nibelungen Lied*, Berlin 1807, S. 467. Siehe auch Werner Röcke, *„Erneuung" des Mittelalters oder Dilettantismus? Friedrich Heinrich von der Hagen (1780–1856) und die Anfänge der Berliner Germanistik*, in »Zeitschrift für Germanistik«, XX, 1, 2010, S. 48–63.

[5] Diese hier mit aufgeführte, auch Nazi-Ideologie und -mystik charakterisierende Todessehnsucht vielleicht ausgeschlossen. Die als Deutschtümelei zu banalisieren ist sicherlich nicht angebracht, dass sie aber in diesem Text auftaucht, ist selbstredend.

[6] Klaus von See, *Das Nibelungenlied – ein Nationalepos,* in: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Joachim Heinzle / Anneliese Waldschmidt, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 43–110. Siehe dazu auch das Kapitel von Ulrich Barton, *Barbarisierende Elemente im ›Nibelungenlied‹ und ihre Rezeption in der NS-Germanistik*, vor allem aber Heike Sahm, *Nibelungenlied‹ und Heldensagen Die Popularisierung des Germanischen durch Germanisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* In: *Das ‚Nibelungische' und der Nationalsozialismus. Populäre und wissenschaftliche*

nur in Übersetzung zugänglich ist, hätte schon deswegen kaum ein breiteres Publikum finden können. Dafür sorgten nun Übersetzer, Germanisten, Historiker, wie etwa Felix Dahn, der sich dazu noch als Schriftsteller betätigte[7]. Was daraus bis 1945 in deutschsprachigen Kontexten entstehen konnte, ist bekannt.

Dass es sich bei der Nibelungensage um einen Mythos von beachtlicher Dauer und Strahlkraft handelt, mag unbestreitbar sein, aber es ist kein deutscher Mythos, hat zudem nichts mit deutscher Geschichte zu tun[8]. Mit dem Nibelungenstoff wurden aber deutsche Mythen geschaffen, politische Mythen, spätestens seit dem Sieg des deutschen Reiches im Krieg gegen Frankreich 1870/71, zumindest in dessen ideologischem Vorfeld, und sie verschwanden, zunächst, mit dem Ende des Nazireiches. Siegfrieden, Dolchstoßlegende, Nibelungentreue, um nur einige zu nennen: 1988 hatte Herfried Münkler zusammen mit Wolfgang Storch den historischen Ballast des Stoffes untersucht und benannt[9]. 1991 traf der Titel des von Heinzle und Waldschmidt herausgegebenen Bandes: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum* den Kern des vielleicht doch noch immer aktuellen Problems[10]. Für die »ästhetische Nationalisierung der Massen«[11], diente der Nibelungenstoff, nicht das Nibelungenlied, zusammen mit Wagners *Ring*, als »mythisches Reservoir«[12] und wird damit »prägender Bestandteil der deutschen Geschichte.«[13] Das Resümee, das Münkler/Storch zogen, ist auf den ersten Blick tröstlich: »Der Mythos war zu Ende agiert, der Bann löste sich. Seit 1945 haben die Nibelungen keine Gewalt mehr über die Köpfe der Deutschen, und die Deutschen sind keine Nibelungen mehr.«[14]

Diskurse im ‚Dritten Reich', (Populäres Mittelalter 3), hg. v. Seraina Plotke/ Robert Schöller/ Lysander Büchli, transcript Verlag, Bielefeld 2023, S. 83-116 und 165-186.

[7] Man denke an sein ahnungsvolles Gedicht *Und wenn's beschlossen ist da droben, daß unser Reich versink' in Nacht* von 1859, in: Felix Dahn: *Gesammelte Werke. Band 5: Gedichte und Balladen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912, S. 551-553.

[8] Vgl. Andrea Schindler, *Was ist ‚deutsch' am Nibelungenlied? Marc Pommerenings Drama Die Nibelungen als Rezeption der Rezeption*. In: »Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen«, 247, 2010, S. 353–361.

[9] Herfried Münkler / Wolfgang Storch, *Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos*. Berlin: Rotbuch, 1988.

[10] *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Joachim Heinzle / Anneliese Waldschmidt, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, behandelt neben den philologischen Grundlagen gerade auch den Beitrag der bildenden Kunst sowie Neuformatierungen des Nibelungenstoffes im Horizont der Nibelungenideologie.

[11] Münkler/ Storch, *Siegfrieden*, S. 9

[12] Ebd.

[13] Ebd.

[14] Ebd., S. 132. Vgl. auch Michael Dallapiazza, *Ulrike Draesner: Nibelungen. Heimsuchung*. In: »Jahrbuch für Internationale Germanistik«, 49, 2017, S. 209-218.

Zweifel daran schienen unangemessen. Aber dann wurden 2002 in Worms die Nibelungenfestspiele ‚wiederbelebt', und will man deren Internetauftritt Glauben schenken, so hat bald danach in Deutschland eine regelrechte Nibelungenrenaissance eingesetzt[15]. Die Aufmerksamkeit, die den Nibelungen seit einigen Jahrzehnten entgegengebracht wird, ist beträchtlich. Ein ‚Event' sei daraus geworden, ein »respektabler Publikumsmagnet« wie die FAZ schon 2004 zugestehen musste: sollte das nicht zu denken geben? Für viele Jahre zeichnete der für Fernseh-Massenunterhaltung bekannte Dieter Wedel dort verantwortlich. Was gezeigt wurde, waren zunächst und bis heute mehr oder weniger bearbeitete Inszenierungen des Hebbelschen Trauerspiels, sowie verschiedene Fassungen des Nibelungenstücks von Moritz Rinke, der Hebbel teilweise wörtlich übernimmt. Die homepage der Festspiele spricht von einer Vision, die am Anfang stand, nämlich das mittelalterliche Werk und den »Originalschauplatz« (sic!) wieder einem breiten Publikum bekannt zu machen. Ist es wirklich vorstellbar, das deutsche Publikum hätte dieses »mittelalterliche« Werk lange nach der Nazizeit plötzlich wieder entdeckt, nachdem es natürlich pflichtschuldig entnazifiziert worden war[16]? Haben die Stücke durch die Inszenierung wieder zum alten Text hingeführt, wie suggeriert wird? Ein solcher Erfolg wäre nur denkbar, wenn beim Publikum zumindest diffuse Kenntnisse und Bilder darüber vorhanden sind. Der Mediävist Jan-Dirk Müller hatte in einer grundlegenden Studie zum originalen *Nibelungenlied* 1998 schon konstatieren wollen: »Die Sage ist populär wie kaum eine andere aus dem deutschen Mittelalter.«[17] Eine solche Feststellung, aus dem Munde Jan-Dirk Müllers, musste verwundern. Dass Begriffe wie Nibelungentreue noch im heutigen Sprachgebrauch verankert sind, steht außer Zweifel, aber populär?

Volker Gallé, der mit der Konzeptentwicklung in Worms betraut war, will den Erfolg durch die Freilegung eines »magischen Milieus«[18] erklären, welches inzwischen als Teil der »Moderne und dem aufgeklärten Bewusstsein«[19] akzeptiert sei. »Magisches und mythisches Denken« erleichtere »die Sinn-

[15] Chronik – Niebelungenfestspiele Worms: https://www.nibelungenfestspiele.de/nibelungenfestspiele/chronik/.
[16] Voraussetzung der Festspiele sei gewesen, so Volker Gallé, der mit der Konzeptentwicklung betraut war, die »Aufarbeitung des Missbrauchs im Nationalsozialismus« voran zu bringen: Volker Gallé, *Das Heldenepos und seine offenen Türen. Kurze Geschichte der Nibelungeninszenierungen in Worms*, in: *Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt.* Zusammengestellt von Detlef Goller und Nora Gomringer. In: »die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik«, 252, 2013, S. 97
[17] Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*, Niemeyer, Tübingen 1998, S. 6.
[18] Gallé, *Das Heldenepos und seine offenen Türen*, S. 95.
[19] Ebd.

findung in menschlichen Kulturen«[20], und das *Nibelungenlied* sei eben dieser Sphäre zuzurechnen[21]. Dies ist eine hochproblematische Sicht, auch ohne darauf verweisen zu müssen, für welche Art von Sinnfindung in manchen Zeiten der Nibelungenstoff herhalten musste. Es irritiert, wenn ausgerechnet bezüglich des beschworenen ‚Missbrauchs' auf ein magisches Milieu verwiesen wird, dem sich das neue Interesse am Text verdanke. Einem solchen Milieu wäre nicht nur Harry Potter zuzurechnen, sondern auch die berüchtigte völkische Esoterik. Bei aller politisch korrekten Distanzierung ist eine solche Ortsbestimmung wenig geeignet, das wieder erwachte Interesse am alten Lied einer gewandelten Wahrnehmung zuzurechnen. Gewiss soll hier nicht an wie auch immer nationalistische oder nationalsozialistische Mythisierungen angeknüpft werden, aber ist es abwegig zu vermuten, dass mit dem gleichen Material und mit den gleichen Bildern von Helden, Drachen und betrogenen Frauen bestimmten »Ängsten und Erwartungen „der" Deutschen« einmal wieder »eine Stimme« gegeben wird[22].

Die reine Zahl der nach 1945 eben doch noch entstandenen nibelungischen Romane und Dramen, von vielen Gedichten ganz zu schweigen, ist tatsächlich eindrucksvoll[23], doch sind die meisten dieser Texte wie auch ihrer Autorinnen und Autoren allenfalls am Rande des literarischen kollektiven Bewusstseins angekommen. Also doch eine breite *populäre* Präsenz? Es gibt bislang keine Untersuchung, die sich all dieser Texte angenommen hätte, von einigen wird jedoch zu reden sein.

Eigentlich schiene es abwegig, nach einem vergleichbaren nibelungischen Wiederaufleben nach 1945 auch in der DDR suchen zu wollen. Außer Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin* von 1977, mit dem Müller aber eben jene kritischen Positionen besetzt, die man in der westlichen Wahrnehmung ver-

[20] Ebd.

[21] Ebd.

[22] Werner Nell, *Siegfried und die ‚Nebeljungen'. Einige Nibelungen-Motive im Schatten des Nationalsozialismus*, in: *Nie gelungen Lied. Der Nibelunge Nôt*. Zusammengestellt von Detlef Goller/ Nora Gomringer, in: »die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik«, 252, 2013, S. 155. Zum Nibelungenlied im Nationalsozialismus siehe besonders: *Das ‚Nibelungische' und der Nationalsozialismus. Populäre und wissenschaftliche Diskurse im ‚Dritten Reich'*.

[23] Siehe dazu: https://www.nibelungenrezeption.de/allgemein/texte.html.
Es finden sich dort eine Reihe von Werken österreichischer Dichter, beispielsweise Georg Schreiber, dann Fantasy- und Jugendromane, deutsche Phantastik (Kai Meyer, Pseudonym: Alexander Nix), wenige nur, die eventuell mit der Zeit vor 1945 in Bezug zu bringen wären. Darunter sind durchaus auch bekanntere Namen, wie Martin Beheim-Schwarzbach: *Der Stern von Burgund. Roman der Nibelungen*, 1961. Siehe zu weiteren: Enikő Dácz, *Alte „mæren" für die deutsche und ungarische Gegenwart. Das Beispiel von Moritz Rinkes „Die Nibelungen" und János Téreys „Der Nibelungen-Wohnpark"*, Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, Saarbrücken 2011.

misst, wäre auch einem Germanisten vielleicht sonst niemand eingefallen[24]. Die offenbar sehr raren Bezüge im Kontext der DDR sind wohl durchgehend in diesem Sinne zu verstehen[25]. Das *Nibelungenlied* gehörte allerdings zum Germanistikstudium, und als Gebrauchstext für das Studium fehlte in den fünfziger Jahren eine neue, von den Traditionen abweichende Übersetzung.

Anzufangen wäre also mit dieser Übersetzung, in der DDR entstanden, vom Reclam-Verlag in Leipzig in Auftrag gegeben, noch dazu von einem der bedeutendsten Autoren deutscher Sprache verfasst, der jedoch lange nicht genannt werden durfte: Uwe Johnson, geschrieben als 22-jähriger Student 1956. In diesem Jahr hatte Uwe Johnson bereits seinen ersten Roman *Ingrid Babendererde* verfasst, der jedoch erst posthum erscheinen konnte. Zusammen mit seinem Freund Manfred Bierwisch studierte er in Leipzig, wo zumindest bis 1956 eine intellektuell bisweilen relativ freie Atmosphäre herrschte, als Studenten Hans Mayers, Ernst Blochs, und in Bezug auf das Nibelungenlied, des Mediävisten Theodor Frings, auch wenn alle, eben auch beide Studenten, von Problemen mit der Partei nicht unverschont geblieben waren, Bierwisch sogar in gravierenderer Form als Johnson[26]. Die komplexe Entstehungsgeschichte bis 1959 ist zum Teil in der neuen Edition angedeutet, aber auch in Gesprächen Bierwischs nachverfolgbar[27]. 1959 aber musste Johnson fluchtartig die

[24] Weitgehend unbekannt ist Volker Brauns Stück geblieben: Volker Braun, *Siegfried – Frauenprotokolle – Deutscher Furor.* Drama, Uraufführung in Weimar, (geschrieben 1983/84), publ.1989. Beide, Müller wie Braun, verstehen es als »literarische Abrechnung mit den nationalistischen oder nationalsozialistischen Vereinnahmungen« (Ingrid Bennewitz, *Die Sehnsucht nach wahren Geschichten. Mittelalter-Rezeption in der deutschen Gegenwartsliteratur*, in: *Weg und Bewegung – Medieval and modern encounters: Festschrift in honour of Timothy R. Jackson and Gilbert J. Carr*, in: *Germanistik in Ireland*. hrsg. von Cordula Politis / Nicola Creighton. Konstanz 2008. (Germanistik in Ireland), S. 16), oder die Nacherzählung von Franz Fühmann: *Das Nibelungenlied. Neu erzählt*. Mit Linolschnitten von Eberhard und Elfriede Binder. Mit einem Nachwort von Manfred Hoffmann. Nacherzählung, 2. Aufl. 1973 (häufig nachgedruckt, als Lizenzausgabe 1971 und 1987; vgl. auch 2006).

[25] Siehe dazu: https://verlag.koenigshausen-neumann.de/product/9783826056871-mittelalterrezeption-in-der-ddr-literatur/. Natürlich war das *Nibelungenlied* und seine Figuren auch in der DDR bekannt: https://www.fernsehenderddr.de/index.php?script=dokumentationsblatt-detail&id1=15133.
Das Drama *Kredit bei Nibelungen* (1960), Fernsehaufführung einer tragischen Komödie von Fritz Kuhn, wird so zusammengefasst: »So entschließt sich Dr. Blochmann alias Block, in die in Westdeutschland weit verbreiteten und gesellschaftlich sanktionierten neonazistischen Aktivitäten einzusteigen. Und das gelingt ihm ob der Gegebenheiten in diesem Land über eine längere Zeit! Block tritt mit alten Nazis in Kontakt, beschwört deren "Nibelungen-Treue" und redet offen über die Rückkehr des "Führers", der sich anonym in Spanien aufhalten soll. Und damit öffnet er bisher für ihn verschlossene Brieftaschen.« 1960 ausgestrahlt im DDR-Fernsehen.

[26] Hans Mayer, *Der Fall Hans Mayer. Dokument 1956-1963*, hrsg. von Mark Lehmstedt. Lehmstedt, Leipzig 2007.

[27] *Das Nibelungenlied. In Prosa übertragen von* Uwe Johnson und Manfred Bierwisch. Frankfurt am Main, Insel Verlag (insel taschenbuch) 2006. Auf das Nachwort von Uwe Johnson folgt ein zweites von Bierwisch: *Das Nibelungenlied. Geschichte einer Übersetzung.* S. auch Manfred Bierwisch, Fünfundzwanzig Jahre mit Ossian. Gespräche mit Jenaer Studenten. In: Johnson-Jahrbuch 1/1994, S.17-44.

DDR verlassen, nach der Publikation seines Romans *Mutmassungen über Jakob*, der im Westen erschienen war. Johnson durfte nicht mehr genannt werden, als 1960 die Übersetzung endlich erschienen war, und erst kurz vor 1989 änderte sich das.

Es handelt sich um die erste Übersetzung in Prosa, auch wenn lange Zeit die 1970 im Westen erschienene Prosaübersetzung Helmut Brackerts als solche galt. Nach Erscheinen im Insel-Verlag 2006 wurde die Arbeit von Peter Wapnewski in *Die Zeit* überschwänglich gelobt[28], später von einem anderen Mediävisten, Florian Kragl, eher entschieden kritisch bewertet, nach ausführlicher Analyse[29]. Bis in die späten sechziger Jahre galt es in der Germanistik als selbstverständlich, dass alle neuhochdeutschen. Übersetzungen formal, in Versmaß, Reimschema und sprachlicher Struktur das mittelhochdeutsche Original nachahmten. Dies wäre zwar tatsächlich die einzige Möglichkeit, einen literarischen Text zu *übersetzen,* was aber, wie in allen Fällen deutlich formgebundener Texte, letztlich nicht möglich ist. Die letzte große *Nibelungenlied*-Übersetzung, oder der Versuch, dies auf traditionelle Weise ins Werk zu setzen, erfolgte im Jahre 1959, von Helmut de Boor[30].

Um mit der Kritik Kragls zu beginnen: Sinntreue, Stilneutralität sei die Maxime Johnsons, mit dem Ziel, Sinn und Inhalt des Textes zu transportieren, wobei Form und Stil nicht erfasst werde. Johnson habe alle Form über Bord geworfen, die Wiedergabe sei annähernd wörtlich. Die Informationen würden aber in immenser Dichte und Geschwindigkeit ausgebreitet, quasi ein parataktischer Schnelldurchlauf durch Entschlackung des Satzbaus, Tilgung von Redundanzen, wodurch der Rhythmus abhandenkomme. Es handele sich um eine »Poetik der Effizienz, der Unerbittlichkeit« und der getragene Stil des Mittelhochdeutschen würde durch zackige, spröde, sperrige Ästhetik zerstört. Dekonstruiert durch nüchterne Sprachgestalt und Abkehr von jedem Pathos sei Johnsons Übertragung in ihrer Kompromisslosigkeit »abscheulich und großartig zugleich«[31]. Nun ist es zwar nicht so, dass Kragl kein gutes Haar

[28] Peter Wapnewski, *Gunther unde Gêrnôt, die recken lobelîch. Der große Uwe Johnson hat schon 1956 mit Manfred Bierwisch das Nibelungenlied übersetzt*, in: »Die Zeit«, 14. Juni 2006.

[29] Florian Kragl, *Das Nibelungenlied im Zeitraffer. Zur Übersetzung von Uwe Johnson und Manfred Bierwisch*, in »Johnson-Jahrbuch«, 22, 2015, S. 75-108.

[30] Zur Frage Übersetzung, Prosa, Nacherzählung siehe auch Elfriede Neubuhr, *Nibelungenlied Übersetzung und Nacherzählung.* Sammelrezension, in »The German Quarterly«, 48, 2, 1975, S. 284-287. Neubuhr diskutiert die Pros-Übertragung von Helmut Brackert (1970) zusammen mit der Nacherzählung Franz Fühmanns (1971) und die Nacherzählung von Werner Hoffmann (1972).

[31] Kragl, *Das Nibelungenlied im Zeitraffer,* S. 108.

an Johnson lasse, doch ist die prinzipielle Ablehnung dieser radikalen Prosaform unübersehbar, auch wenn er dann doch viel Positives sehen möchte. Es scheint spürbar, dass ihm eine Art Missachtung des *Nibelungenliedes* vorgeworfen wird, in dem Sinne, wie es einer der bedeutendsten Nibelungenliedforscher, Joachim Heinzle, einmal formuliert hat: Da das *Nibelungenlied* »im Seelenhaushalt von Germanisten noch immer einen besonderen Platz einnimmt«, versündigt sich der, der es wagt, »sich ihm anders als ehrfürchtig oder mit trauernd gebeugtem Haupt zu nähern, nach wie vor an einem Allerheiligsten und zieht den Zorn selbsternannter Zionswächter auf sich. Man rührt da, eh man sich's versieht, an Existenzielles.«[32]

»Das Nibelungenlied war ihnen befremdlich«, formuliert Wapnewski, es gab also bei Johnson und Bierwisch keinen Platz in ihrem »Seelenhaushalt« für das *Nibelungenlied*.

Bierwisch spricht im Nachwort von einem »Verhältnis interessierter Widerständigkeit, in dem Respekt und Verwunderung gemischt waren mit dem Misstrauen gegenüber der Reputation zentraler Motive dieses Gedichtes in der jüngsten Geschichte.«[33] Das Bild Siegfrieds wie Hagens, so Johnson, stand »beim Kämpfertypus des deutschen Faschismus Pate wie die häufigen Bezüge der faschistischen Ideologie […] die heutige Jugend trägt in ihrem Namen die Spuren der damaligen Aufnordung und Germanisierung.«[34] Dies ist eigentlich das Mindeste, was man nach 1945 erwarten sollte. Aber auch die prinzipielle Frage nach der Möglichkeit, einen mittelhochdeutschen Text in seiner ganzen Form nachzuahmen, eben in einer Zeit, die sich dieser spezifischen Vergangenheit bewusst zu sein hat, musste ihre Beschäftigung mit dem *Nibelungenlied* von Anfang an bestimmen. Der Versuch einer Übersetzung musste sich auch der historischen Kontexte bewusst sein, und eben der philologischen. Beides lässt letztlich nur den Schluss zu, es sei noch einmal betont, auch wenn viele das heute noch immer behaupten wollen, dass eine *Übersetzung* im engeren Sinne des Wortes und aus einer Reihe von Gründen eben tatsächlich nicht realisierbar ist, schon gar nicht ins moderne Deutsche, was auch Kragl letztlich nicht bestreitet[35].

[32] Joachim Heinzle, *Konstanten der Nibelungenrezeption in Mittelalter und Neuzeit. Mit einer Nachschrift: Das Subjekt der Literaturgeschichte*, in: 3. Pöchlarner Heldenliedgespräch 3. Die Rezeption des Nibelungenliedes. (Philologica Germanica. 16), hrsg. Von Klaus Zatloukal, Fassbaender Wien 1995, S. 81-107, hier S. 85

[33] *Das Nibelungenlied. In Prosa übertragen*, S.243.

[34] *Das Nibelungenlied. In Prosa übertragen,* S. 253.

[35] Ein deutscher Muttersprachler kann mittelhochdeutsche Werke ohne Übersetzung normalerweise nicht verstehen, auch wenn die Lexik dem heutigen Deutsch ähnlich zu sein scheint. Das kann hier nicht vertieft werden.

Was das *Nibelungenlied* auszeichnet, sind gerade jene Charakteristiken, die einer Übersetzung radikal entgegenstehen, die offenbar bewusst und gezielt eingesetzten archaischen Elemente, angefangen von der Strophenform, der sogenannten Nibelungenstrophe, die ansonsten nur noch in sehr seltenen Fällen überliefert ist[36]: Langverse, die aus zwei Kurzversen, dem Anvers und dem Abvers bestehen, Trennung der beiden Kurzverse durch eine Zäsur, was normalerweise in Editionen durch einige Leerzeichen zu verdeutlichen ist. Damit stellt sich der Text, der wohl für den politisch ungewöhnlich wichtigen bischöflichen Hof Wolfgers von Erla vor 1204 erstellt wurde, formal gegen die literarischen Formen der höfischen Gesellschaft, die eben, in ihrer Fragwürdigkeit, im Werk dargestellt ist. Wie sollte ein solcher Gegensatz in einer modernen Sprache wiedergegeben werden? Dazu kommt die Verwendung einer Reihe archaischer Begriffe, die längst aus dem Mittelhochdeutschen verschwunden waren.

Was die Prosaform auszeichnet, ist etwa der fehlende Zwang Füllwörter zu benutzen, epische Formeln, Wiederholungen usw. im Neuhochdeutschen nachzuahmen. Das führt zum Effekt der Straffung. Doch wie weit darf diese gehen? Wie sollen. Formeln übersetzt werden wie *der helt uz Niderlant* oder *Kriemhilt diu vrouwe?* Ein noch größeres Problem sind die doppelten Epiteta, um nur einige ganz wenige Aspekte zu benennen. Was Uwe Johnson hier vorlegt, ist, wie es Wapnewski in seiner Besprechung in *Die Zeit* formuliert, ein »sich dem Original verpflichtet wissender Prosaroman, und doch der Vorlage bis ins atmosphärische Detail nah«[37]. Wollte man ins Detail gehen, so müsste man seiner Prosaform derjenigen von Brackert oft den Vorrang geben[38]. Nichts an Johnsons Werk erlaubte es, diesem »Prosaroman« populäre

Das Mittelhochdeutsche, bereits auf dem Weg zu einer überdialektalen Literatursprache, erwies sich spätestens nach dem Ende des Reichs Friedrichs des Zweiten als Sackgasse. Darin liegt eine gewisse Tragik der deutschen Literaturgeschichte, in der viele Werke dieser Zeit, die zu den bedeutendsten gehören, dem modernen Leser nicht mehr direkt zugänglich sind, wie Dante und Boccaccio, die in der Sprache schrieben, die zur italienischen Standardsprache wurde. Das moderne Standarddeutsch geht eben nicht aus dieser Sprache hervor, sondern nimmt ihren Anfang Jahrhunderte später im ostmitteldeutschen Sprachgebiet.

[36] Auch dies ist eine Vereinfachung, die sicherlich nicht generell geteilt wird, mit der das Werk aber als Produkt seiner Zeit begriffen werden kann, und nicht als ein Relikt aus älteren Traditionen.

[37] Wapnewski, *Gunther unde Gêrnôt, die recken lobelîch.*

[38] Nur ein Beispiel mag hier genügen, die berühmte erste Strophe:

> Uns ist in alten mæren wunders vil geseit
> von helden lobebæren, von grôzer arebeit,
> von fröuden hôchgezîten, von weinen und von klagen,
> von küener recken strîten muget ir nu wunder hœren sagen.

Absichten zu unterstellen, was auch für Brackerts Arbeit ohne Einschränkung gilt. Die Sperrigkeit, die nüchterne Sprachgestalt Johnsons aber sind die unerreichten Stärken dieses ins Deutsche gebrachten *Nibelungenliedes*.

Was nun in der Nibelungenrezeption nach 1945 oder nach der Gründung der Nibelungenfestspiele tatsächlich als *populär* verstanden werden wollte oder andererseits sich dem entgegenstellte, soll an zwei Werken dargestellt werden. 2015 wurde am Münchener Volkstheater das Stück *Siegfried* uraufgeführt. Als Auftragsarbeit, geschrieben von Feridun Zaimoglu in Zusammenarbeit mit Günter Senkel. Zaimoglu ist inzwischen als einer der bedeutendsten Autoren deutscher Sprache zu betrachten. Der Ausgangstext für dieses Bühnenspiel ist vorrangig das *Nibelungenlied*, aber einige Figuren aus der nordischen Mythologie verweisen auch auf die *Liederedda*[39]. Ratlosigkeit besteht beim Leser neben anderem angesichts der das Stück dominierenden Fäkalsprache, die alle Personen verwenden, der Zwerg Alberich erscheint geradezu als skatologischer Wortschöpfer, angereichert durch oft grotesk anmutende sexualsprachliche Versatzstücke. Dieser vermeintliche Humor erschließt sich dem Leser zwar nur schwer, wurde vom Publikum aber ohne Einschränkung goutiert. Der Text schwelgt teilweise auch in Gewaltphantasien, Figuren, wie Siegfrieds Vater, rezitieren kontinuierlich banale, alberne Weisheiten. Worin bestünde also ein Rezeptionsangebot dieses skatologischen Rüpelspiels? Eine

Ohne auf Metrum, Rhythmus und Strophenform einzugehen, sind folgende Begriffe schwer übersetzbar*: mæren, arebeit, fröuden hôchgezîten* sowie *recken,* aber auch *wunders*. Brackert überträgt so:

> In alten Geschichten wird uns viel Wunderbares berichtet:
> Von ruhmreichen Helden, von hartem Streit, von glücklichen Tagen
> Und Festen, von Schmerz und Klagen, vom Kampf tapferer Recken:
> Davon koennt auch ihr jetzt wunderbares berichten hören.

Und so Johnson:

> In alten Berichten wird uns Erstaunliches erzählt von berühmten Helden, von großer Not und Bedrängnis, von Festen und geselligen Freuden, von Weinen und Klagen. Ihr werdet Unerhörtes vernehmen von den Taten kühner Recken.

Brackert behält den Zeilenbruch bei, aber auch in gewisser Form die Melodie der Strophe. Das Wort *mære*, auch wenn daraus Märchen wird, hat hier noch die an die indoeuropäische Etymologie gebundene Bedeutung historischer Wahrheit. *Geschichten* ist in seiner Bedeutung zu schwach, während *Bericht* das Authentische bewahrt. *Wunderbares* ist zu sehr an den heutigen Begriff von Wunder gebunden, *Erstaunliches* wäre der einzig denkbare Begriff, im heutigen Deutsch. *arebeit* hat die Bedeutung von Mühe und Not, *harter Streit* ist erneut zu schwach.

[39] Feridun Zaimoglu / Günter Senkel, *Siegfried*, Rowohlt, Reinbek b. Hamburg 2015. Siehe Michael Dallapiazza, *Lustige Nibelungen? Feridun Zaimoglus Siegfriedfarce für das deutsche Theater*, in: *Mittelalterbilder in der deutschsprachigen Literatur des langen 20. Jahrhunderts. Rezeption – Transfer – Transformation*, hrsg. von Michael Dallapiazza / Silvia Ruzzenenti, Würzburg, Königshausen & Neumann 2018. S. 179-186.

Provokation des Publikums? Die aber funktioniert offensichtlich nicht. Publikum und Presse waren begeistert, nicht empört. Auch einer Demontage des Siegfried-Mythos kann nicht gemeint sein, denn obgleich er stirbt, triumphiert Siegfried als Held, denn am Schluss erscheint er lachend in einem Sarg aus Glas. Frauen sind nicht mehr als blasses Personal einer männlichen, sexualisierten Welt. Eine kritische Dimension sucht man vergebens.

Zaimoglu hat sich in Interviews ausführlich zu seinem Stück geäußert. »Siegfried bleibt ein Held, auch wenn er tot ist […] Er kracht in diese Welt der höfischen Etikette und Regeln hinein auf die Gefahr hin, dass er als Depp da steht; als einer, der unterrichtet werden muss. Er ist ein junger, naiver Trampel, der noch reifen muss – und trotzdem besteht er alle Abenteuer!« Und weiter: »Ich sehe es nicht ein, dass Geschichten, die dem Volk gehören – also buchstäbliches Volksgut – nicht mehr so erzählt werden, wie sie nun mal erzählt worden sind, nur weil sie von den Nazis missbraucht wurden.«[40] Jeder Kommentar erübrigt sich eigentlich, wollte man ihm nicht vielleicht doch einen bösen Seitenhieb auf den vermeintlichen deutschen ‚Nationalcharakter' unterstellen, was aber das Publikum nicht verstanden hat[41].

Ein Jahr später, 2016, hat Ulrike Draesner, ebenso eine der wichtigsten Stimmen der zeitgenössischen deutschen Literatur, ihren faszinierenden Text *Nibelungen. Heimsuchung* veröffentlicht[42]. Ulrike Draesner versucht hier eine tatsächliche Entmythisierung des *Nibelungenlieds,* indem sie einen heute noch möglichen Dialog mit dem mittelhochdeutschen Text literarisch realisiert. Es ist ein doppelter Dialog, derjenige nämlich auch mit den Bildern von Carl Otto Czeschka, der sich seinerseits 1908 graphisch mit dem Originaltext auseinandergesetzt hatte. Die Illustrationen Czeschkas, die über das ganze Buch verteilt sind, erscheinen in anderem Kontext, und sie werden in die lyrischen Variationen zu Motiven und zentralen Szenen des mittelhochdeutschen Werks einbezogen. Es sind Vorschläge, im überlieferten Text historische Subjektivität aufzuspüren, mit der sich das moderne Individuum auseinandersetzen, sie auf sich beziehen kann.

[40] http://www.wormser-zeitung.de/lokales/kultur/worms-schriftsteller-feridun-zaimoglu-und-sein-kuenstlerischer-partner-setzen-sich-mit-siegfried-figur-auseinander_16014843.htm. Aus der *Wormser Zeitung* vom 18.5.2015. Der Beitrag ist nicht mehr frei verfügbar. Allerdings dieser zu einer Art Fortsetzung beider Autoren: https://www.wormser-zeitung.de/lokales/worms/stadt-worms/ein-diplomat-brautwerber-und-koenig-ohne-krone-3028288.

[41] Der deutsche Nationalcharakter sei, so der amerikanische Ethnologe Alan Dundes unverändert seit Jahrhunderten, ein ausgeprägter Analcharakter, eben die Basis, nach Erich Fromm, des autoritären Charakters.

[42] Ulrike Draesner, *Nibelungen. Heimsuchung*, mit den Illustrationen von Carl Otto Czeschka, Philipp Reclam jun. Verlag, Ditzingen 2016.

Auf einer weiteren Reflexionsebene, in der nun ein ständig präsentes Ich unter Betonung seiner Subjektivität den gesamten Text aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu fassen versucht, findet sich am Ende und ist überschrieben: »Immer wieder vergesse ich …was im Nibelungenlied geschieht.« Dieser Satz wird in 19 kurzen Prosaabschnitten häufig wiederholt und es sollen hier Facetten des mittelalterlichen Textes ausgelotet werden, auf deren Basis dieser mit einem modernen Leser vielleicht noch kommunizieren kann. Dies scheint in den Motiven der kriegerischen Gewalt naheliegend, in der Brutalität einer Welt, aber auch in den Motiven der Liebe, der Beziehungen allgemein zwischen Menschen, zwischen Mann und Frau, zwischen Müttern und Kindern. Den eher theoretischen Annäherungen an solche Spuren im *Nibelungenlied*, wie sie in den Prosatexten erfolgen, etwa an solche der realen und körperlichen Erfahrung von Leid und Gewalt, gehen die lyrischen Texte voraus. Kann dieses Werk jenseits deutschnationaler Schatten doch noch ‚für uns' sein? Draesner legt das dem Leser in Formen moderner Lyrik nahe.

Ein letztes Werk soll noch genannt werden, um diesen Beitrag doch noch mit Uwe Johnsons Übersetzung enden zu lassen: 2021 erschien Felicitas Hoppes Roman, *Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm*. Erzählt wird anhand einer Nibelungen-Theateraufführung, und es kommen die Darsteller sowie die Regisseurin zu Wort. Hoppe lässt hier auch Quentin Tarantinos Film von 2012, *Django Unchained* mit seinen Nibelungenbezügen erscheinen. Vor allem aber: ihr Buch ist Uwe Johnson gewidmet, dessen Prosaübersetzung sie fasziniert habe, und ohne die sich ihr der Stoff nie erschlossen hätte.

Das *Gulliver*-Projekt (1961-1964): Eine europäische Zeitschrift zwischen literarischer Erneuerung und nationaler Fragmentierung

Beatrice Occhini
Università degli Studi di Salerno

The Gulliver *Project (1961–1964): A European Journal between Literary Renewal and National Fragmentation*
Abstract: This article examines the international magazine project Gulliver, a collaborative initiative involving French, Italian, and German writers from 1961 to 1964. Considered one of the most significant attempts to establish a transnational European writers' community, Gulliver aimed to redefine engagement against the backdrop of neo-capitalism and shifting societal dynamics. However, the project did not progress beyond the planning stages, primarily due to conflicts between the French and German groups. The only immediate outcome was the publication of the assembled material as issue '0' in Elio Vittorini's review Menabò. The article details the contacts and exchanges leading to the project, the work undertaken, and the reasons for its aesthetic and methodological failure, which reaffirmed the dominance of the national over the international level. It also explores the subsequent branches of Gulliver, highlighting its impact on later literary endeavors despite its early dissolution.

1. *Der Kontext eines internationalen Projekts: die Neugründung des Engagements in den 1950er und 1960er Jahren**

Die Wurzeln des internationalen Zeitschriftenprojekts Gulliver, an dem zwischen 1961 und 1964 drei Redaktionen französischer[1], italienischer[2] und

* Mit Ausnahme der Briefe im Marbach-Archiv, die auf Deutsch und Französisch verfasst sind, stammen alle Texte, auf die ich mich stütze, aus italienischen Übersetzungen. Die hier eingefügten deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen stammen von mir. Für das verwendete unveröffentlichte Material von Hans Magnus Enzensberger und Uwe Johnson liegen alle erforderlichen Veröffentlichungsgenehmigungen vor. Da es nicht möglich war, die Urheberrechtsinhaber von Elio Vittorini ausfindig zu machen, werden berechtigte Ansprüche auch nachträglich abgegolten. An dieser Stelle möchte ich mich beim Deutschen Literaturarchiv Marbach, beim Suhrkamp Verlag, beim Centro Apice der Universität Mailand und bei den Rechtsinhabern von Hans Magnus Enzensberger für ihre Bemühungen bedanken.

[1] Robert Antelme, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Michel Butor, Louis-René des Forêts (Herausgeber), Michel Leiris Dionys Mascolo, Maurice Nadeau, Geneviève Serreau.

[2] Italo Calvino, Francesco Leonetti (Herausgeber), Alberto Moravia, Pierpaolo Pasolini, Elio Vittorini.

deutscher[3] Schriftsteller:innen beteiligt waren, liegen in einer Krisenzeit, die die linke Kultur in mehreren europäischen Ländern erfasste. Trotz unterschiedlicher Ausprägungen aufgrund der jeweiligen nationalen Kontexte entstand in den westlichen Ländern unter Schriftsteller:innen und Intellektuellen das Bedürfnis, die Grundlagen des Engagements – das heißt die aktive Teilnahme am politischen Leben durch kulturelle Produktion – neu zu definieren. Die veränderte Dynamik der Massengesellschaft, zusammen mit den neuen sozialen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und technologischen Bedingungen des US-geprägten Neokapitalismus, machte die erkenntnistheoretischen Bezugspunkte der Vergangenheit obsolet. Die linke Kultur verarbeitete diesen historischen Moment als eine erkenntnistheoretische und ideologische Krise. Auf literarischer Ebene führte dies zu einem dringenden Bedürfnis nach ästhetischer und formaler Erneuerung, um sich von den ästhetischen Ausdrucksformen der Kriegs- bzw. Nachkriegszeit, wie sie sich in verschiedenen Ländern entwickelt hatten, zu distanzieren. Anna Panicali fasst den Kontext der Entstehung des Projekts wie folgt zusammen:

> Es ging um eine kulturelle Realität, die sich zwischen dem Ende des direkten politischen Engagements von Intellektuellen und Schriftstellern, der Notwendigkeit, eine neue Literatur jenseits des bürgerlichen Realismus oder Neorealismus zu schaffen, und der Entstehung einer kritischen Kultur bewegte […]. Diese Phase mündete am Ende des Jahrzehnts in die Entstehung neuer Bewegungen und eines neuen Zyklus sozialer und politischer Kämpfe, die als Achtundsechziger bekannt sind. In diesem kurzen, aber nicht zu kurzen Zeitrahmen liegt einer der anspruchsvollsten Versuche, den Faden einer literarischen und kulturellen Arbeit aufzunehmen, die ein Jahrzehnt später ihre vielfältigen Früchte tragen sollte.[4]

In Italien führten die erheblichen ethischen und politischen Probleme, die spätestens mit der Niederschlagung der ungarischen Aufstände von 1956 offensichtlich wurden, dazu, dass einige linke Intellektuelle aus der *Resistenza*-Zeit, die zuvor in ihrer Beteiligung an der Kommunistischen Partei und ihrer Nähe zur Sowjetunion stabile ideologische Bezugspunkte gefunden hatten, mit wachsendem Nachdruck ihre Autonomie in Kultur und Kunst einforderten[5]. Dies trifft besonders auf Elio Vittorini zu, eine der treibenden Kräfte des *Gulliver*-Projekts, sowie auf die Ereignisse rund um die Entstehung und

[3] Ingeborg Bachmann, Walter Boelich, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Uwe Johnson (Herausgeber), Martin Walser.

[4] Vgl. Anna Panicali, *Editoriale*, S. 5.

[5] Vgl. Michele Rago, *La battaglia di Vittorini nella politica culturale della sinistra italiana*, in »Il Menabò«, 10, 1967, S. 113-127. Siehe dazu die berühmte Polemik zwischen Vittorini und Togliatti in den Seiten des *Politecnico* Nr. 35, 1947.

das Ende seines *Politecnico* (1945-1947) – einer Zeitschrift, die anfangs der Kommunistischen Partei nahestand, jedoch ihre Arbeit einstellte, nachdem Vittorini auf deren finanzielle Unterstützung verzichtet hatte[6]. Es geht um die »Unzufriedenheit der Post-‚engagés'« (»insoddisfazione di post-'engagés'«)[7], über die Francesco Leonetti, einer der italienischen Initiatoren des *Gulliver*-Projekts, in den Seiten des *Menabò di letteratura* spricht.

Il Menabò war die Zeitschrift des Verlags Einaudi, die von Vittorini und Italo Calvino zwischen 1959 und 1967 herausgegeben wurde. Sie stellte ein bedeutendes Projekt der kulturellen Erneuerung im Nachkriegsitalien dar, indem sie das Verhältnis zwischen Intellektuellen und Macht neu definierte und eine umfassende Forschung zu neuen literarischen Formen betrieb. Um diese Zeitschrift gruppierten sich die Schriftsteller:innen, die in vor und während des Kriegs konsekriert wurden. Laut Anna Maria Boschetti kämpften sie nun um ihr eigenes literarischen »Überleben«, wobei die Erneuerung ihres Schreibens für sie eine Abkehr vom Neorealismus bedeutete[8]. Auf der anderen Seite der linken Barrikade entstanden derweil die Experimente der Neoavantgarde[9].

Anders war die Situation in Frankreich, wo die einflussreiche Rolle der Intellektuellen in der Gesellschaft durch eine entsprechende Unabhängigkeit von politischen Parteien und einen Konflikt mit der politischen Macht geprägt war[10]. In diesem Kontext hatten die Schriftsteller:innen, die die französische Redaktion von *Gulliver* unter der Leitung von Maurice Blanchot bildeten, bereits seit einiger Zeit zusammengearbeitet. Ähnlich wie ihre italienischen Kollegen, die in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts geboren wurden, waren sie auf der literarischen Szene bereits etabliert. Sie gehörten der *Groupe de la rue Saint-Benoît* an – dem literarischen ‚Salon', der in den 1940er und 1950er Jahren im Haus von Marguerite Duras in Paris stattfand

[6] Für die Beziehungen zwischen der Italienischen Kommunistischen Partei (PCI) und den Intellektuellen in der zweiten Nachkriegszeit siehe: Nello Ajello, *Intellettuali e PCI 1994-1958*, Laterza, Bari 1979; Luca La Rovere, *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo 1943-1948*, Bollati Boringhieri, Torino 2008. Für das Zerwürfnis zwischen Elio Vittorini und der Führung der PCI, insbesondere Palmiro Togliatti, siehe Tommaso Di Brango, »Una nostra scelta nell'automatismo del mondo«. Die Polemik Vittorini-Togliatti, in »Sinestesie online«, 38, 2023, S. 1-18, online: https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2023/01/03_DI-BRANGO.pdf [zuletzt abgerufen am 5.9.2024].

[7] Francesco Leonetti, *La negazione in letteratura*, in: »Il Menabò«, 10, 1967, S. 222-249, S. 225.

[8] Anna Maria Boschetti, *La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)*, in: »Allegoria«, 55, *Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura*, S. 42-85, S. 78.

[9] U.a.: Nanni Balestrini, Umberto Eco, Enrico Filippini, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, d.h. die Exponenten, die sich um die Zeitschrift *Il Verri* drehten und 1963 die *Gruppo 63* gründeten.

[10] Anna Panicali, Editoriale, in: »Riga«, 21, *Gulliver. Progetto di una rivista internazionale*, hrsg. von dies., 2003, S. 5-11, S. 4-6.

– und hatten entweder die Zeitschriften *Lettres Nouvelles* und *Les Temps Modernes* mitbegründet oder aktiv an ihnen mitgewirkt[11]. Diese linken Schriftsteller:innen stellten eine Alternative zum Modell des Engagements von Sartre[12] dar, und die Beteiligung einiger von ihnen – insbesondere von Michel Butor, Dyonis Mascolo und Robert Antelme – weist laut Valentina di Rosa auf eine ideologische „Nachbarschaft […] mit den antizipierend dekonstruktiven Tendenzen des nouveau roman" hin[13].

Noch anders und weitaus prekärer war die Situation der deutschen Schriftsteller:innen: Sie mussten sich nicht nur mit den Nachwirkungen des Krieges, den Überresten der nationalsozialistischen Institutionen und Ideologie sowie den Schrecken des Holocausts auseinandersetzen, sondern auch mit der ausländischen Besatzung, der Teilung in zwei wirtschaftlich, institutionell und ideologisch stark getrennte Staaten und der daraus resultierenden soziokulturellen Polarisierung. Die deutschen Schriftsteller:innen, die am *Gulliver*-Projekt teilnahmen, waren jünger als die Mitglieder der italienischen und französischen Gruppen – alle wurden zwischen den mittleren 1920er und den 1930er Jahren geboren. Entsprechend suchten sie nach Wegen und Formen, sich zu den aktuellen Angelegenheiten ihres Landes zu äußern[14].

Die Geschichte von *Gulliver* ist eine des Scheiterns, da das Projekt nach drei Jahren aufgrund ästhetischer, methodischer und persönlicher Auseinandersetzungen zwischen den Mitgliedern – insbesondere zwischen den französischen und deutschen – eingestellt wurde. Dennoch ragt es als das einzige Projekt seiner Zeit heraus, das die Möglichkeiten einer internationalen Zusammenarbeit zwischen europäischen Schriftsteller:innen erprobte, um die Beziehung zwischen Literatur und Macht aus einer ästhetischen Perspektive neu zu gestalten und über nationale kulturelle Besonderheiten hinauszugehen. Laut Panicali gilt es als »die einzige europäische Zeitschrift der Nachkriegszeit«[15]. Nicht nur das: Trotz seines ‚Schiffbruchs' übte *Gulliver* indirekt einen starken Einfluss auf die französische, italienische und deutsche Literatur aus, indem er die Grundlage für nachfolgende bedeutende Projekte seiner Mitglieder legte.

[11] Vgl. Francesco Leonetti, *Notizia*, in: »Il Menabò« 7/»Gulliver« 1, 1964, S. 275-276.
[12] Vgl. Anna Panicali, *Editoriale*, S. 9.
[13] Valentina di Rosa, *»In der Situation des Radwechslers«: Ingeborg Bachmanns Berliner Periode als Öffnung zu einer transnationalen Literaturpraxis*, in: *Berliner Weltliteraturen, Internationale literarische Beziehungen in Ost und West nach dem Mauerbau*, hrsg. von Jutta Müller-Tamm, Berlin, De Gruyter 2021, S. 113-133, S. 121.
[14] Vgl. Anna Panicali, *Editoriale*, S. 4; Hans Magnus Enzensberger, *Possibilità e necessità di una nuova rivista*, übers. von Maria Chiara Mocali, in: »Riga«, 21, S. 87-90.
[15] Ebd., S. 4.

Im Folgenden werden die wichtigsten Etappen des Projekts nachgezeichnet, insbesondere die Auseinandersetzungen, die es hervorrief. Die Grundlage dafür bilden der 1964 als Sonderausgabe des *Menabò* veröffentlichte Band *Gulliver 1*, der Briefwechsel zwischen den Teilnehmer:innen sowie die vorläufigen Dokumente des Projekts. Diese wurden teilweise 1990 im Heft Nr. 11 der französischen Zeitschrift *Lignes*[16] und 2003 in Ausgabe Nr. 21 der italienischen Zeitschrift *Riga* veröffentlicht und teilweise im Deutschen Literaturarchiv in Marbach sowie anderen Archiven aufbewahrt.

2. *Die Vorgeschichte, oder »ein wenig französisch zu sein«*

Die ersten Schritte des Projekts lassen sich bis nach Frankreich zurückverfolgen, insbesondere in den Protesten der französischen Intellektuellen zwischen 1954 und 1960 gegen den Algerienkrieg und die koloniale Besatzung. Die Proteste durchliefen mehrere Phasen und mündeten im Juli 1960 in die Ausarbeitung des *Manifeste des 121*, einer Erklärung über das Recht der Franzosen auf Ungehorsam gegenüber dem Krieg, die internationalen Widerhall fand und weit verbreitet wurde[17]. Diese Erfahrung veranlasste Blanchot, der sich an den Protesten und der Erstellung des Manifests beteiligt hatte, über neue Formen transnationalen kollektiver intellektueller und literarischer Aktivitäten nachzudenken. In diesem Zusammenhang schlug er Jean-Paul Sartre, dem damaligen Direktor von *Les Temps Modernes*, die Gründung einer neuen Zeitschrift vor, die einen transnationalen Dialog ermöglichen sollte[18]. Es ging nicht darum, einen Kanal zur Verbreitung von Diskussionen über nationale Themen zu schaffen, sondern um die Internationalisierung der Diskurse selbst: Ein Raum sollte entstehen, der Intellektuellen aus verschiedenen Ländern die Möglichkeit bot, sich öffentlich und gemeinsam zu soziopolitischen und kulturellen Themen zu äußern, die trotz nationaler Unterschiede als grundlegend gemeinsam betrachtet wurden. Während Sartre entschied, sich nicht an dem Projekt zu beteiligen, wandten sich Blanchot und Mascolo bald an Vittorini, ebenfalls ein Unterzeichner des Manifests, der in jenen Mo-

[16] *Dossier de la Revue Internationale*, hrsg. von Michel Surya, in: »Lignes«, 11, 1990, S. 159-301.
[17] Vgl. Anna Panicali, *Cronaca attraverso le lettere*, in: »Riga«, 21, *Gulliver. Progetto di una rivista internazionale*, hrsg. von Anna Panicali, 2003, S. 17-55, S. 18. Für einen kurzen Überblick über die Etappen, die zu der Erklärung führten, und ihre politische Bedeutung in Frankreich, siehe ebd., S. 18-20.
[18] Vgl. Ebd., S. 19.

naten nach Frankreich gereist war, um »ein wenig französisch zu sein«, indem er mit seinen französischen Freunden die Ereignisse vor Ort miterlebte[19]. Ein solches Projekt konnte Vittorini nicht unberührt lassen, da er mit dem *Menabò* ein ähnliches Ziel der ästhetischen und kulturellen Forschung verfolgte – oder, um einen ihm besonders wichtig gewordenen Begriff zu verwenden, der ‚Überprüfung' (‚verifica') –, das auf die Erneuerung des literarischen Engagements abzielte.

Aus den Briefen in französischer Sprache, zwischen Vittorini und Hans Magnus Enzensberger, damals Lektor beim Suhrkamp Verlag, geht hervor, dass die Einbeziehung der deutschen Schriftsteller:innen dem Ersteren – der bereits die italienische Redaktion involvierte – zu verdanken ist: In einem auf den 9. Oktober datierten Brief bekräftigte Vittorini seine Hoffnung, dass Enzensberger sich am *Gulliver*-Projekt beteiligen würde, über das der Italiener dem jüngeren Autor bereits bei einem früheren Treffen in Paris gesprochen hatte. Er fügte hinzu, dass er auch Johnson und Martin Walser brieflich darüber informiert habe[20].

Tatsächlich war das Projekt ursprünglich nicht auf drei nationale Gruppen beschränkt, sondern sollte möglichst viele Länder einbeziehen, einschließlich der Staaten des Eisernen Vorhangs und Südamerikas[21]. Aus rein organisatorischen Gründen einigte man sich jedoch zunächst auf eine dreiländerspezifische Redaktionsstruktur, während man darauf wartete, dass das Projekt in Gang kam[22]. Bereits 1961 standen die beteiligten Verlage fest: Einaudi, Suhrkamp und Gallimard, ebenso wie die drei Redaktionen, die den Kreis der diesen Verlagen nahestehenden Schriftsteller:innen teilweise widerspiegelten. Neben Vittorini und Calvino hatten auch die anderen Mitglieder der Gruppe enge Verbindungen zum *Menabò* und waren größtenteils Einaudi-Autoren. Die Franzosen stellten, wie bereits erwähnt, eine »homogene« Gruppe dar, »eine der drei heute in Frankreich relevanten, neben der alternden Gruppe von Sartre und der des Nouveau Roman«[23]. Die deutschen Schriftsteller:innen waren mit dem Verlag Suhrkamp verbunden, der damals von Siegfried Unseld geleitet wurde. Im Gegensatz zur französischen Redaktion – und laut Vitto-

[19] Elio Vittorini zitiert in ebd., S. 20.
[20] Vgl. *Elio Vittorini an Hans Magnus Enzensberger*, 9. Oktober 1961, in Deutsches Literaturarchiv Marbach, A:Enzensberger, Hans Magnus. Verschiedenes. Konvolut: Notizen für Menabò 2014.119.
[21] Vgl. Anna Panicali, *Editoriale*, S. 5.
[22] Ingeborg Bachmann, *Diario in pubblico*, übers. von Lia Secci, in: »Gulliver« 1, S. 262-274, S. 263.
[23] Vittorini, *Editoriale*, in: »Gulliver« 1, S. I-III, S. III.

rini ähnlich der italienischen Redaktion[24]– verstanden sich die Deutschen, so Enzensberger, nicht als Gruppe. Dennoch teilten sie die Fassungslosigkeit über die aktuelle deutsche Situation und das starke Bedürfnis, neue Formen der öffentlichen Äußerung und Aktion zu finden[25].

Sobald die Redaktionen feststanden, einigte man sich auf das Ziel, eine Zeitschrift zu gründen, die gleichzeitig in den drei beteiligten Sprachen erscheinen sollte. Sie sollte dieselbe Struktur sowie dieselben literarischen Texte und Essays präsentieren, natürlich in Übersetzung. Der einzige Unterschied wären die redaktionellen Beiträge der jeweiligen Herausgeber gewesen. Die kollektive und kollaborative internationale Dimension war das innovative Element des Projekts, da geplant war, die Ausgaben gemeinsam herauszugeben. Wie Panicali anmerkt, mangelte es nicht an Projekten für Zeitschriften mit internationaler Reichweite oder Offenheit, die jedoch von einer einzigen Redaktion gestaltet wurden. Bisher hatte es jedoch keine Zeitschrift gegeben, die vollständig von drei Redaktionen aus verschiedenen Nationen gestaltet wurde[26].

Nach einer Reihe von Vorbesprechungen einzelner Mitglieder zwischen 1961 und 1962 begannen die Herausgeber, eine erste Sammlung französischsprachiger Texte zusammenzustellen, um diese als Ausgangspunkt für die Zeitschrift auszutauschen und zu kommentieren[27]. Die nahezu vollständige Redaktion traf sich im Januar 1963 in Zürich und dann im Frühjahr desselben Jahres in Paris. Nach diesen Treffen, die von persönlichen, ästhetischen und poetologischen Konflikten und Missverständnissen geprägt waren, wurde das Projekt der dreinationalen Zeitschrift vorerst auf Eis gelegt[28]. Um die bis dahin geleistete Arbeit nicht zu vergeuden, veröffentlichten der bereits von Krankheit geplagte Vittorini, der 1967 sterben sollte, und der unaufhaltsame Leonetti das bis dahin erarbeitete Material als Sonderausgabe des *Menabò*: Die Nummer 7. Diese Ausgabe präsentierte sich gleichzeitig als Nummer 1, gewissermaßen als ‚Pilot' von *Gulliver*. In dieser Sonderausgabe, dem ‚italienischen' *Gulliver*, der die erste und letzte Publikation des Projekts bleiben sollte, kodifizierte Leonetti die Unversöhnlichkeit, die in der Arbeit der vorangegan-

[24] Ebd.
[25] Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Possibilità e necessità di una nuova rivista*, S. 87-88.
[26] Vgl. Anna Panicali, *Editoriale*, S. 4.
[27] Einige dieser Texte sind in der oben erwähnten Ausgabe 21 von *Riga* veröffentlicht.
[28] Vgl. Francesco Leonetti, *Una rivista internazionale*, in: »Gulliver« 1, S. IX-XVI.

genen drei Jahre zutage getreten war, wie folgt: »Es schneit. Sogar der Schnee ist unterschiedlich, zwischen Paris und Berlin und Mailand«[29].

3. *»Selbst der Schnee ist anders, zwischen Paris und Berlin und Mailand«, oder Von Konflikten, Mauern und Fragmenten (1961-1963)*

Neben den logistischen Hindernissen – wie der Aufgabe des Projekts durch den Verleger Gallimard, der in letzter Minute durch Julliard ersetzt wurde – sowie den persönlichen und ästhetischen Missverständnissen waren die wenigen Jahre von *Gulliver* von großen Ereignissen geprägt. Diese Ereignisse spiegelten sich in der Arbeit der Zeitschrift wider und beeinflussten vor allem die Haltung der deutschen Redaktion gegenüber dem Projekt.

In seinem Entwurf-Text vom Frühjahr 1961 stellt Enzensberger, der bis dahin der ‚deutsche Motor' des Projekts war, die besondere Situation der deutschen Gruppe klar: Angesichts der Teilung zwischen den beiden Deutschlands und der anstehenden Forderung, sich *a priori* für eines der beiden Faktionen zu entscheiden, bewahrten die beteiligten Intellektuellen trotz erheblicher Schwierigkeiten ihre Unabhängigkeit[30]. Laut Enzensberger wurde das *Gulliver*-Projekt in diesem Zusammenhang von der deutschen Redaktion als ein freies Presseorgan verstanden, das einen unverzichtbaren Raum für öffentliche Äußerungen und Wortmeldungen bot, indem es sich von den beiden Mächten in West- und Ostdeutschland unabhängig hielt. Enzensberger schlug daher in seinem Projektentwurf aus dem Jahr 1961 vor, dass die deutsche Redaktion jeden Monat eine Ausgabe veröffentlichen sollte, wobei diese Bände gelegentlich durch Beiträge aus dem *Gulliver*-Projekt ergänzt werden sollten[31]. Natürlich wurde dieser Vorschlag von den anderen beiden Redaktionen abgelehnt[32]. Diese Tatsache deutet darauf hin, dass die deutsche Gruppe eine starke und dringliche, aber auch andere Motivation hatte als die französischen und italienischen Mitglieder.

Noch kritischer wurde die Position der deutschen Gruppe nach dem 13. August 1961, als die Berliner Mauer errichtet wurde. In einem Brief an Ma-

[29] Ebd. S. XI.
[30] Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Possibilità e necessità di una nuova rivista*, S. 87-89.
[31] Ebd. 89-90.
[32] Vgl. Francesco Leonetti, *Note sui numeri da intercalare nell'edizione tedesca, lug.-ago 1961*, in »Riga«, 21, S. 108.

scolo vom 19. Oktober 1961 schilderte Enzensberger[33] bitter, dass die Gruppe gespalten war und ihre Weiterarbeit am Projekt gefährdet wurde: Einige verurteilten den Mauerbau der DDR entschieden, während andere versuchten, eine kritische Haltung zu bewahren, ohne pauschal gegen die Kommunisten zu urteilen. Der Rückzug der deutschen Gruppe wurde später nicht offiziell bestätigt, doch das Ereignis hatte schwerwiegende Folgen für das Projekt. Erstens übernahm nicht mehr Enzensberger, der nach Norwegen zog, die Leitung der deutschen Redaktion, sondern Johnson. Damit ging das enthusiastischste Mitglied der Redaktion verloren, das sich zudem am offensten für kollektive und internationale Zusammenarbeit engagiert hatte. Zweitens wurde die Position der deutschen Redaktion durch die historische Dringlichkeit, mit der sie konfrontiert waren, weiter verschärft.

In den Briefen, die im Herbst 1962 zwischen Johnson, des Forêts, Leonetti und Vittorini – an den sich Leonetti mit der Bitte um Rat wandte – ausgetauscht wurden, wird die durch die Haltung der Deutschen verursachte Reibung im Projekt deutlich[34]. Für die deutschen Redakteure war es unerlässlich, dass sie bei der geplanten Sitzung in Zürich am 15. Dezember mit fertigen Texten zusammenkamen, um eine Veröffentlichung bis zum Sommer sicherzustellen. Dieser Vorschlag kollidierte eindeutig mit der von Italienern und Franzosen geteilten Idee, die Zeitschrift auf Grundlage gemeinsamer Textkonzepte zu gestalten und zu verfassen. Mit den Worten Leonettis: »Die Zeitschrift erfordert eine völlig kollektive und gemeinsame Arbeit«[35].

Eine weitere Kollision zwischen dem Drang der Deutschen, sich zu aktuellen Ereignissen zu äußern, und der radikalen kollektiven Vorstellung der Franzosen, die ein anderes Arbeitstempo verlangte, betrifft die Frage der Autorenschaft. In seinem Projektentwurf hatte Blanchot vorgeschlagen, die einzelnen Texte anonym zu veröffentlichen, um die Idee der kollektiven Autorenschaft nachdrücklich zu bekräftigen: »Jeder wird verantwortlich für Aussagen, deren Autor er nicht ist, für Forschungen, die nicht nur seine eigenen sind, und für Wissen, das er allein zu Beginn nicht kannte. Das ist der Sinn der Zeitschrift als kollektive Möglichkeit«[36]. Dies waren Elemente, die

[33] Vgl. *Hans Magnus Enzensberger a Dionys Mascolo*, 19.10.1961, übers. von Maria Chiara Mocali, in: »Riga«, 21, S. 68-69.

[34] *Uwe Johnson a Louis-René des Forêts (in copia a Leonetti). Estratto*, 30.10.1962, übers. von Maria Chiara Mocali, in: »Riga«, 21, S. 142.

[35] Francesco Leonetti, *Note sui numeri da intercalare nell'edizione tedesca*, S. 108.

[36] Maurice Blanchot, *Progetto*, übers. von Adriano Marchetti, in: »Riga«, 21, S. 75-86, S. 76-77.

laut Vittorini das Wesen der Zeitschrift ausmachten und letztlich ihre Neuheit in der italienischen und französischen Szene darstellten[37]. Denn in diesen Literaturlandschaften gab es bereits Zeitschriften, wie sie sich die Deutschen vorstellten, d.h. solche, in denen drei getrennte Redaktionen unabhängig voneinander arbeiteten und anschließend die erzielten Ergebnisse verglichen[38].

Der Hauptstreitpunkt in den Briefwechseln vom Spätherbst 1962 und den Treffen in Zürich und Paris war jedoch vor allem das, was nach Ansicht der Italiener und Franzosen das Herzstück der kollektiven Arbeit der Zeitschrift darstellen sollte – nämlich die Rubrik, die in den Briefen als *Cours des choses* bzw. *Chronik der Zeit* bezeichnet wurde[39]. Nach den Absichten den Projektgründern sollte sie der kollektiven Diskussion aktueller Themen und Ideen gewidmet sein. Laut Blanchot und den französischen Redakteuren hätte zu diesem Zweck die Kurzform der ‚Fragments' verwendet werden sollen[40], d.h., wie Panicali erklärt, »ein problematisches, in sich unvollständiges und für verschiedene Überlegungen offenes Stück Geschriebenen«[41]. Die Idee war, dass ein Fragment eines/r Teilnehmenden von den anderen Autor:innen mit einem oder mehreren kurzen Texten beantwortet werden könnte, sodass das ‚Rubrikmosaik' einen wahrhaft kollektiven Diskurs über ein aktuelles Thema oder mehrere Themen entwerfen würde. Panicali zufolge stellte die französische Idee eine innovative Antwort auf die Frage dar, welche Formen das literarische Engagement annehmen sollte. Eine Rubrik, die auf Fragmenten und kollektivem Schreiben basiert, »entspricht einem politischen Bedürfnis, dem sich keine der drei Gruppen je entzogen hat. Aber sie lehnt die alte Sartre'sche Art des Engagements zugunsten eines ‚indirekten' intellektuellen Engagements ab, das auf der Wahrheit des Schreibens beruht«[42].

So hätten die Italiener und Franzosen das Zürcher Treffen als Ausgangspunkt verstanden, um Themen und Formeln für den Aufbau des Werks zu finden. Während die deutschen Redakteure jedoch darauf bestanden, die gemeinsame Arbeit nur auf der Grundlage bereits entworfener und abgeschlossener Texte zu beginnen. Laut Leonetti »reduziert die deutsche Gruppe damit die Bedeutung der internationalen Ebene, da sie die zentrale Rubrik, die diese

[37] Vgl. *Elio Vittorini a Francesco Leonetti*, 10.11.1962, in: »Riga«, 21, S. 146-147.
[38] Ebd.
[39] Vgl. *Louis-René des Forêts a Uwe Johnson*, übers. von Elio Graziolo, 14.11.1962, in »Riga«, 21, S. 148-150.
[40] Vgl. Maurice Blanchot, *Progetto*, S. 80.
[41] Anna Panicali, *Cronaca attraverso le lettere*, S. 17.
[42] Ebd. S. 27.

Ebene definiert, herabsetzt«[43]. In einer Reihe von Briefen schlug der Leiter der italienischen Redaktion dennoch einen Kompromiss vor, indem er den deutschen Vorschlag akzeptierte, das Treffen jedoch um einen Monat verschob, um den italienischen und französischen Redakteuren Zeit zu geben, ihre Texte fertigzustellen.

Bei diesem Treffen, das am 15. Januar stattfand und aufgrund des Rückzugs von Gallimard und des relativen Misstrauens und der Frustration der deutschen Gruppe beinah zum Scheitern kam[44], wurde unter anderem der Name ‚Gulliver' für die Zeitschrift genehmigt. Auf den Namen sollte in den folgenden Monaten noch mehrfach zurückgekommen werden, und seine Auswahl wurde letztlich durch die deutsche Gruppe vorangetrieben[45].

Das zweite Treffen, das vom 18. bis 21. April desselben Jahres im Verlag Julliard in Paris stattfand – Julliard hatte inzwischen Gallimard ersetzt – besiegelte das Scheitern des Projekts. Die operativen Erwartungen sowie die ästhetischen Perspektiven der drei Gruppen schienen unvereinbar. Zudem, während die Gruppen von des Forêts und Leonetti bereit waren, die Publikation trotz der Differenzen und Konflikte fortzusetzen, ohne diese unbedingt in der ersten Ausgabe von *Gulliver* auszutragen, weigerte sich die von Johnson geleitete Redaktion kategorisch, die von den Franzosen verfassten Texte – also die Fragmente für die Rubrik – zu veröffentlichen, wie Panicali berichtet[46].

Der lange Bericht, den Johnson am 29. April an die abwesenden Mitglieder der deutschen Redaktion schrieb, gibt einen Einblick in die Atmosphäre des offenbar dreitägigen deutsch-französischen Konflikts in Paris. Johnson erklärte, dass die nicht-fiktionale »Fragment-Ideologie«, die die französischen Texte und insbesondere die Rubrik prägte, für ein deutsches Publikum ungeeignet sei, da sie als zu abstrakt, theoretisch und philosophisch empfunden werde, was in Deutschland als konservativ betrachtet worden wäre[47].

In dem bereits erwähnten Brief vom 15. Mai 1963 kündigte Enzensberger endgültig die Aufgabe des Projekts seitens der deutschen Mitglieder an[48]. In den folgenden Wochen wurde überlegt, das Projekt nur noch als französisch-italienische Publikation fortzuführen. Auch diese Idee scheiterte jedoch an

[43] *Francesco Leonetti a Uwe Johnson e Louis-René des Forêts*, 21.11.1961, in: »Riga«, 21, S. 151-153.
[44] Vgl. *Uwe Johnson a Francesco Leonetti*, 6.12.1962, in: »Riga«, 21, S. 156.
[45] Vgl. Anna Panicali, *Cronaca attraverso le lettere*, S. 41.
[46] Vgl. ebd. S. 50; *Hans Magnus Enzensberger an die Franzosen und Italiener*, 15.5.1963, in »Riga«, 21, S. 197-201.
[47] *Uwe Johnson an Ingeborg Bachmann u.a.*, 29.4.1963, Deutsches Literaturarchiv Marbach, SUA:Suhrkamp/03 Lektorat/Johnson, Uwe, S. 1.
[48] Vgl. *Hans Magnus Enzensberger ai francesi e agli italiani*, S. 197-201.

der Rücknahme des Verlags Julliard. Zu diesem Zeitpunkt blieb nur noch die italienische Redaktion übrig: Im Sommer überzeugten Vittorini und Leonetti die anderen Redaktionen, den Versuch zu wagen, das unvollendete Werk in einer Sonderausgabe des *Menabò* zu veröffentlichen. Ihre Idee war, mit dieser Ausgabe das Wasser zu testen und das trinationalen Projekt wieder aufzunehmen, falls die italienische Veröffentlichung positiv aufgenommen würde. Doch auch die italienische Gruppe, die von Anfang an am festesten, am festesten an das Projekt geglaubt und nach Kompromissen gesucht hatte, zerbrach schließlich. Die Gründe dafür waren jedoch ganz andere als die ihrer Kollegen: Vittorinis Gesundheitszustand hatte sich verschlechtert, und er war gezwungen, den ganzen Sommer über im Krankenhaus in Pisa zu bleiben, um sich untersuchen zu lassen[49]. Leonetti war es, der allein die italienische Ausgabe zusammenstellen musste, die Mitte März 1964 anstelle der *Menabò* Nr. 7 erscheinen sollte[50]. Mit Vittorinis Tod 1966 kamen das zweisprachige Zeitschriftenprojekt der Franzosen und Italiener sowie andere Ideen der Zusammenarbeit endgültig zum Erliegen.

4. Gullivers *Erbe jenseits des Schreitens*

Die Besprechung der Struktur des ‚italienischen' *Gulliver* und seiner Rezeption geht über die Grenzen dieses Beitrags hinaus. Es sei hier nur erwähnt, dass, obwohl der Enthusiasmus für eine internationale Gemeinschaft von Schriftsteller:innen, der das *Gulliver*-Projekt beflügelte, erlosch und dieses letztlich eine Geschichte des Scheiterns darstellt, seine Verzweigung in anderen Projekten dennoch erkennbar ist.

Bereits auf den Seiten der Zeitschrift *Il Menabò* zeigt sich dies. Erstens wurden als wichtiger Schritt im Erneuerungsprozess der italienischen Literaturszene in den Ausgaben fünf (1962) und sechs (1963) kritische Essays veröffentlicht, in denen innovative Formen und Poetiken ausländischer Literatur besprochen wurden. Neben Alain Robbe-Grillet befasste sich Vittorini mit Grass' *Die Blechtrommel* (1959) und Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* (1959)[51], während Leonetti auf das Schreiben der deutschen »jungen Schrift-

[49] Vgl. Anna Panicali, *Cronaca attraverso le lettere*, S. 52-53.
[50] Vgl. Ebd. S. 52.
[51] Vgl. Elio Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, in »Il Menabò«, 5, 1962, S. 4-6.

steller« (»giovani tedeschi«) und deren sprachkritische ästhetische Haltung Bezog nahm[52].

Zudem bot die neunte, monographische Ausgabe der Zeitschrift (1966), vollständig von Enzensberger kuratiert, einen fundierten und kritischen Überblick über die zeitgenössische deutschsprachige Literatur. Die Wurzeln dieser Kollaboration lassen sich erneut in der Vorarbeit für *Gulliver* finden. Bereits 1961 besprachen Enzensberger und Vittorini diese Idee, die auch auf andere Nationalliteraturen hätte ausgeweitet werden sollen. Das Projekt konnte jedoch nach dem Tod Vittorinis und der darauffolgenden Einstellung von *Il Menabò* nicht weiterverfolgt werden.

Ähnlich wie in den Ausgaben fünf und sechs des *Menabò* verfolgte man hier das Ziel, neben den bereits im italienischen Repertoire etablierten Schriftsteller:innen – den Klassikern der Romantik und der Triade des 20. Jahrhunderts, bestehend aus Thomas Mann, Franz Kafka und Bertolt Brecht[53]– weitere Namen einzuführen, um, wie bereits erwähnt, die italienische Literatursprache zu erneuern.

Enzensbergers grundlegendes Konzept bei der Auswahl der Texte waren die Formen der Literarisierung historischer Ereignisse, die er als ein Charakteristikum der deutschen Literatur der Kriegs- und Nachkriegszeit versteht. Dies erläutert er ausführlich in seinem einführenden Essay *Letteratura come storiografia* (Literatur als Geschichtsschreibung)[54]. Ausgehend von dieser Prämisse erkennt Enzensberger verschiedene literarische Strömungen, von denen er Beispiele in Form anthologischer Texte im Band präsentiert. Besonders interessant ist, dass in der Ausgabe von *Gulliver* das Verhältnis zwischen historischen Ereignissen und literarischem Schreiben als einer der Hauptgründe für das Zerwürfnis zwischen der französischen und der deutschen Redaktion angesehen wird. Gleichzeitig stellt es nach Angaben von Leonetti auch den wichtigsten Berührungspunkt mit den italienischen Redakteuren dar. Die ästhetische Haltung der Franzosen erschien den Deutschen, wie Leonetti in den Seiten von *Gulliver* erinnert, als zu »abstrakt« und tatsächlich »antihistorisch«[55]. Die Notwendigkeit, die traumatische Vergangenheit des Zweiten

[52] Francesco Leonetti, *La negazione in letteratura*, in »Il Menabò«, 6, 1963, S. 222-249, S. 247.

[53] Vgl. Michele Sisto, «*I tedeschi di Feltrinelli*»: *die deutsche Literatur der 60er Jahre in Italien*, in: »Jahrbuch für internationale Germanistik«, 38, 2006, S.35-58.

[54] Hans Magnus Enzensberger, *Letteratura come storiografia*, übers. von Bruna Bianchi, in: »Menabò«, 9, 1966, hrsg. von ders., S. 7-22.

[55] Francesco Leonetti, *Una rivista internazionale*, S. XIII-XIV.

Weltkriegs sowie die Gegenwart der Besatzung und der Teilung des deutschen Bodens aufzuarbeiten und zu überwinden, verleihe den deutschen Schriftstellern eine historische Dringlichkeit, die die Franzosen nicht verspürten[56]. Es lässt sich hinzufügen, dass dieser Unterschied es möglicherweise den Franzosen ermöglichte, eine abstrakte Sprache zu pflegen, ohne auf ihr Publikum als konservativ zu wirken. Panicali fasst es so zusammen: Die »Italiener und die Deutschen messen die Literatur an der Geschichte, der Gesellschaft und der Politik, die Franzosen an der Sprache«[57]. Laut Leonetti sind die Deutschen darin der Perspektive des italienischen Historismus sehr nah, zeigen jedoch viel mehr Innovation[58]:

> Die französischen Freunde sind von der deutschen Neuheit fasziniert und haben den Eindruck, dass diese neue Literatur aus der Stille herauskam und daher ohne kulturelle oder literarische Vorurteile daherkommt. Das ist zum Teil richtig, aber die neuen deutschen Schriftsteller beschäftigen sich auch mit Ideen, weil sie sich nicht für eine Tradition entscheiden können. Diese neuen Ideen sind alle in das kapitalistische System verstrickt, ohne dass es für sie einen anderen Zusammenhang gibt. Ich weiß nicht, ob Enzensberger beabsichtigt, seinen Begriff „Letteratura come storiografia" [Literatur als Geschichtsschreibung] weiterzuentwickeln, indem er Geschichte als das Leben von Beziehungen betrachtet, in denen wir uns ständig selbst definieren, nachdem wir jede feste Definition abgelehnt haben[59].

Hier erwähnt Leonetti genau Enzensbergers Essay, das anscheinend bereits für *Gulliver* geplant war.

Ein weiterer Zweig der vierjährigen Kollaboration im Rahmen des *Gulliver*-Projekts ist auch in Deutschland erkennbar. Um dies zu erläutern, sei nochmals auf Enzensbergers Brief von 1963 hingewiesen, in dem er das Ende der deutschen Beteiligung am Projekt ankündigt. In diesem Brief schlägt Enzensberger die Gründung einer deutschen Zeitschrift vor, die als Grundlage für eine zukünftige Zusammenarbeit mit der italienischen *Menabò* und der französischen *Lettres Nouvelles* hätte dienen können[60]. Man könnte sich fragen, wie sich die Situation entwickelt hätte, wenn das *Kursbuch*, das 1965 auf Unselds Idee hin mit Enzensberger und Karl Markus Michel als Herausgeber bei Suhrkamp gestartet wurde, früher ins Leben gerufen worden wäre. Es ist jedoch vorstellbar, dass die Erfahrungen aus dem *Gulliver*-Projekt Enzensberger und insbesondere Unseld dazu veranlassten, eine deutsche Zeitschrift

[56] Vgl. Ebd.
[57] Anna Panicali, *Editoriale*, S. 9.
[58] Vgl. Francesco Leonetti, *Una rivista internazionale*, S. XIII-XIV.
[59] Ders., *Questioni italiane*, in: »Gulliver«, 1, S. XXI-XXVI, S. XXV.
[60] Vgl. Ebd., S. 200.

zu gründen, die es deutschen Intellektuellen und Schriftsteller:innen ermöglichen sollte, sich frei und kritisch zu den politischen Ereignissen der Zeit zu äußern. *Kursbuch* fungierte, Diskussionsforum und bot Einblicke in relevante Themen der nationalen und internationalen Szene, wobei Enzensberger als »Vermittler« zwischen den Bewegungen verschiedener Länder agierte[61]. Laut Marmulla arbeiteten die am *Kursbuch* beteiligten Autor:innen:

> an einer Redefinition des Schriftstellers mit, die das politische Engagement zur *conditio sine qua non* des Schreibens in den Jahren um 1968 erklärte. Den Zusammenhang zwischen der Entwicklung des *Kursbuchs*, seines Herausgebers, der 68er Bewegung und den Redefinitionen nicht nur der Rolle des Schriftstellers und der Funktion der Literatur, sondern auch der des Mandats des Intellektuellen[62].

Die Neudefinition der Rolle des Schriftstellers, der Funktion der Literatur und des Mandats der Intellektuellen im Kontext des Engagements war das Hauptziel nicht nur des *Gulliver*-Projekts, sondern auch der Aktivitäten der *Menabò*, wie Vittorini es sich vorgestellt hatte. Es ist eine Tatsache, dass die Erfahrungen des *Gulliver*-Projekts und, wie es scheint, auch die Richtung, die die italienischen Herausgeber dem Projekt geben wollten, ein Echo im Lauf von *Kursbuch* gefunden haben. Dies wurde auch auf den Seiten des *Spiegel* angedeutet, als *Kursbuch* neulich gegründet wurde:

> Für das *Kursbuch*, das nach dem Mißerfolg der vielen Literatur-Köche *Gullivers* deutsches Erbe antritt, hat Enzensberger jetzt auf eine bewährte und weniger komplizierte Struktur zurückgegriffen: Er ediert auf seiner nordischen Insel allein; als Redakteur mit Sitz im mitteleuropäischen Knotenpunkt Frankfurt dient der Suhrkamp-Lektor Karl Markus Michel, 35[63].

Es stimmt also, dass *Gulliver*, wie Panicali argumentiert, scheiterte, weil »der Geist der Gruppe, der Nation, siegte. Gegen die gemeinsame Verantwortung des Schreibens setzte sich die nationale Geschichte, Kultur und Tradition durch. Getrennte Sprachen dominierten, während die Menschen – so träumte Vittorini – über Grenzen hinweg vereint werden könnten«[64]. Trotz seines Scheiterns – oder vielleicht gerade wegen seines Scheiterns – stellt das Projekt einen der interessantesten Momente des europäischen Kulturtransfers in jener Zeit dar. Es war ein Versuch, den internationalen Dialog im Kultur-

[61] Henning Marmulla, *Enzensbergers Kursbuch: Eine Zeitschrift um 68 Gebundene Ausgabe*, Berlin, Matthes & Seitz Berlin 2011, S. 9.
[62] Ebd.
[63] O.A., *Gullivers Erbe*, 08.06.1965, in: »Der Spiegel«, 24, 1965, online: https://www.spiegel.de/kultur/gullivers-erbe-a-8dc04f58-0002-0001-0000-000046272956 [zuletzt abgerufen am 5.9.2024].
[64] Anna Panicali, *Cronaca attraverso le lettere*, S. 55.

bereich nach den Kriegsjahren wieder aufzunehmen. Die Resonanz und die Konsequenzen dieses Projekts für die Lebensläufe der einzelnen Autor:innen, für die nationalen Szenen und letztendlich für die europäische Ebene bleiben noch gründlich zu untersuchen.

Amore come forma di *Bildung* in *Die Entdeckung der Langsamkeit* di Sten Nadolny

Gianluca Esposito
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Love as a Form of Bildung *in Sten Nadolny's* Die Entdeckung der Langsamkeit
Abstract: The paper emphasises the key role of the concept of *Bildung* in Sten Nadolny's 1983 novel *Die Entdeckung der Langsamkeit* (*The Discovery of Slowness*). Specifically, it focuses on the role of love in the protagonist's development, and on the interplay between love and the cultural and economic context presented in the novel. Through an analysis of selected passages, the stages of the protagonist's love life are reconstructed and examined in relation to the historical and political context in which Nadolny wrote the novel, as well as the 19th-century historical and cultural context in which the plot is set.

»[…] Das ist zwar nicht unbedingt Liebe…«
»…aber vielleicht sogar etwas noch Besseres.«[1]

1. *Introduzione*

«Allein die Literatur erlaubt es uns, über die Totalität eines Lebens mit seinen Anfängen und mit seinen Enden zu verfügen. Und genau dies gilt auch und gerade für die Liebe und deren Geschichten und Vorgeschichten»[2]. Per descrivere la tematizzazione del discorso amoroso nel romanzo *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) di Sten Nadolny questa riflessione di Ottmar Ette risulta essere un punto di partenza particolarmente calzante. Infatti, un'opera come quella di Nadolny, incentrata sull'intera vita di un personaggio, permette anche di tematizzare varie sfaccettature del sentimento amoroso, in una continua tensione tra eros e sentimento, razionalità e necessità. Fin dalle prime pagine, il lettore apprende che il romanzo è incentrato sulla figura storica dell'esploratore e ufficiale di marina britannico Sir John Franklin,

[1] Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, Piper, München 2017 [1983], p. 291.
[2] Ottmar Ette, *Liebe/Lesen. Potsdamer Vorlesungen zu einem großen Gefühl und dessen Aneignung*, de Gruyter, Berlin-Boston 2020, p. 30.

morto nel 1847 sull'Isola di Re Guglielmo in Canada durante il tentativo di trovare il Passaggio a Nord-Ovest. Il libro segue la biografia di Franklin, inglobandola in una narrazione che ha inizio a partire dalla sua fanciullezza in un piccolo villaggio nella campagna inglese, accompagnando il protagonista fino alla sua morte attraverso la narrazione delle sue avventure.

Come suggerisce il titolo, il tema principale del romanzo è la lentezza, che però non viene connotata negativamente ma, al contrario, è qui spesso un valore. Lentezza in questo romanzo significa, tra le altre cose, prendersi il proprio tempo e non lasciarsi condizionare dai ritmi che il mondo circostante e la società impongono. Alla luce di questa chiave di lettura, la *Entdeckung der Langsamkeit*, come evidenziato da Kohpeiß[3], si colloca chiaramente nel filone di quelle opere di lingua tedesca che, prendendo le mosse dalla *Dialektik der Aufklärung* di Horkheimer e Adorno, giudicano le coeve concezioni di progresso a partire dal periodo illuminista come inadeguate, limitate allo sviluppo economico e tecnico, denunciando la disumanità di un'idea di progresso basata primariamente su questi parametri: «Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils»[4]. Infatti, lo sguardo illuminista del John Franklin di Nadolny cade di continuo sugli effetti negativi dello sviluppo tecnico industriale: al punto di vista del protagonista non sfuggono, accanto alle meraviglie del 'progresso', le 'vittime' di tali cambiamenti repentini nella società e nell'economia. In tal senso, la questione risulta particolarmente enfatizzata dall'ambientazione del romanzo, l'*Empire* britannico della Rivoluzione Industriale, in cui repentini cambiamenti sociali ed economici ribaltano nel giro di pochi decenni stili di vita e modi di fare precedentemente consolidati per secoli.

Gli influssi filosofici sulla concezione di progresso affrontata nel romanzo non si esauriscono con Horkheimer e Adorno, specialmente per quanto riguarda non la manifestazione del progresso in sé, ma piuttosto la velocità con cui esso si concretizza. Munaretto, infatti, indentifica l'opera di Nadolny come romanzo 'dromologico'[5]. La dromologia, ovvero la scienza (o la logica) della velocità affonda le sue radici nell'opera di Paul Virilio, che analizza i rapporti che

[3] Ralph Kohpeiß, *Sten Nadolny,* Die Entdeckung der Langsamkeit*: Interpretation*, Oldenbourg, München 1995, p. 7.

[4] Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Fischer, Frankfurt a.M. 1989 [1947], p. 11.

[5] Stefan Munaretto, *Interpretation zu Sten Nadolny* Die Entdeckung der Langsamkeit, Bange, Hollfeld 2006, p. 15

intercorrono tra tecnica, accelerazione e percezione[6]. Specialmente dalla Rivoluzione Industriale in poi, la percezione umana, particolarmente quella visiva, è stata sempre più affiancata da quella delle macchine diffusesi grazie allo sviluppo della tecnica. Munaretto[7] nota come il romanzo di Nadolny sia 'dromologico' nella misura in cui l'implementazione di tecnologie come, per esempio, la locomotiva[8] e la nave a vapore[9], viene affrontata evidenziando come esse abbiano modificato la percezione degli spostamenti e dello scorrere del paesaggio all'occhio umano. Inoltre, anche l'accelerazione della percezione mediante artifici tecnici trova tematizzazione nel romanzo grazie ai precursori dell'odierna fotografia, del cinema e del computer tramite il 'volume delle illustrazioni' del Dott. Orme[10], la 'macchina calcolatrice' di Babbage[11] e la primitiva dagherrotipia[12]. Questi espedienti abituano l'individuo a un tipo di percezione non più autonoma, ma strettamente collegata a queste macchine, ostacolando una comprensione del mondo in una velocità in un certo senso 'più umana' e naturale. Durante lo sviluppo della trama del romanzo, appare infatti molto chiara la contrapposizione tra il modo di sentire del protagonista John Franklin, che rivendica la propria individualità e autonomia di percezione, e gli altri personaggi, più a loro agio nel frenetico mondo industriale dell'Ottocento britannico.

2. *Brevi annotazioni sulla* Bildung

La questione relativa alla percezione – e come essa sia legata a una concezione di sviluppo principalmente orientata alla dimensione tecnica e scientifica – si interseca nel romanzo con un'altra questione di importanza capitale nelle dinamiche della narrazione, vale a dire il riconoscimento delle varie fasi

[6] Cfr. Paul Virilio, *Vitesse, vieillesse du monde*, in : «Chimères», 8, 1990, pp. 7s: «Ainsi la vitesse est-elle bien l'accident de transfert, le vieillissement prématuré du monde constitué. Emportés par son extrême violence, nous n'allons nulle part. Nous nous contentons de partir et de nous départir du vif au profit du vide de la rapidité. Comme dans un véhicule de course où le conducteur doit d'abord maîtriser l'accélération, garder en ligne son engin et non plus prêter attention aux détails de l'espace environnant. Demain, n'en doutons plus, il en sera de même pour toute activité humaine. À demeure ou en voyage, indifféremment, il ne s'agira plus pour nous d'admirer le paysage, mais uniquement de surveiller ses écrans, ses cadrans, la régie de sa trajectoire interactive, c'est-à-dire d'un trajet sans trajet, d'un délai sans délai.»

[7] Stefan Munaretto, *Interpretation zu Sten Nadolny* Die Entdeckung der Langsamkeit, p. 16.

[8] Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, p. 286.

[9] Ivi, p. 268.

[10] Ivi, p. 171.

[11] Ivi, p. 286.

[12] Ivi, p. 342.

del processo di *Bildung* compiuto dal protagonista. Il termine *Bildung* risale al medio alto-tedesco *bildunge*, i cui derivati nel tedesco contemporaneo sono parole come *Bild* (immagine), *Abbild* (copia), *Ebenbild* (ritratto), *Nachbildung* (riproduzione) e *Nachahmung* (imitazione) e ciò mette in luce quanto il termine sia associabile a una pluralità di concetti sin dalla sua origine. Di conseguenza, *Bildung* risulta essere una parola difficile da tradurre. La *Bildung* può essere intesa come la formazione, lo sviluppo e la manifestazione delle capacità spirituali dell'uomo attraverso l'acquisizione, consapevole e inconsapevole, di vari gradi e settori di conoscenza. Ciò si traduce in uno sviluppo, un processo di cambiamento dell'individuo come risultato di varie esperienze[13].

La pluralità di modi di intendere questo concetto ha fatto sì che si sviluppassero molteplici definizioni del concetto di *Bildung*, a seconda del contesto di applicazione del termine. Per esempio, nel campo della letteratura, è di particolare interesse per il nostro discorso lo sviluppo teorico attorno al *Bildungsroman*. Friedrich von Blanckenburg descrive per la prima volta l'idea di *Bildungsroman* nella sua opera *Versuch über den Roman* del 1774[14], pur non utilizzando il termine. Questa prima definizione teorica del genere pone l'accento sulla vicenda interiore e sullo sviluppo del protagonista come nucleo del romanzo. Ed è proprio la centralità del personaggio a essere una delle caratteristiche di *Die Entdeckung der Langsamkeit* di Nadolny, pur non essendo questo propriamente un romanzo di formazione ma piuttosto una finzione biografica[15]. *La scoperta della lentezza* può essere considerata una finzione biografica basata sulla figura di John Franklin per la commistione di elementi spiccatamente finzionali e l'attenzione al retroterra storico, ma l'opera permette di evidenziare anche elementi propri del *Bildungsroman*, in quanto molto attenta alla descrizione dello sviluppo delle condizioni psicosociali e della maturazione del protagonista.

Infatti, è interessante notare che, in maniera relativamente inconsueta per

[13] Cfr. Robert Kiehl, *Das Experiment des aufgeklärten Bildungsromans: Ein Vergleich der Fassungen von Christoph Martin Wielands „Geschichte des Agathon"*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, p. 13.

[14] Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, D.S. Wittwe, Leipzig-Liegnitz 1774. Citato in Robert Kiehl, *Das Experiment des aufgeklärten Bildungsromans*, pp. 13-15.

[15] Sul rapporto tra *Bildungsroman* e finzione biografica cfr. Gianluca Esposito, *Literarische Gestaltung historischer Biographien in ausgesuchten Werken der deutschsprachigen Literatur zwischen dem 20. und dem 21. Jahrhundert. Nadolny, Kehlmann, Kracht, Ransmayr*, Vandenhoeck & Ruprecht Unipress – Universitätsverlag Osnabrück, Göttingen 2025, pp. 321-326; sugli elementi tipici del *Bildungsroman* nell'opera di Nadolny cfr. Hilda Schauer, *Interkulturelle Begegnungen in Sten Nadolnys Roman* Die Entdeckung der Langsamkeit, in «Publicationes Universitatis Miskolcinensis: Sectio philosophica», 14, pp. 227-236.

gli anni in cui scrive, Nadolny abbia posto al centro del suo romanzo non solo la dinamica sociale e storica della Rivoluzione Industriale, ma abbia basato la narrazione su una figura storica rigorosamente e dettagliatamente documentata, pur riuscendo a dotarla, specialmente per quanto riguarda la caratterizzazione psicologica, di una certa autonomia rispetto al personaggio storico di partenza. Per quanto il romanzo sia collocabile dal punto di vista del genere nel novero delle finzioni biografiche, la scelta di trattare in maniera così estesa la vita di un personaggio e di porre al centro della narrazione le sfide che questi è chiamato ad affrontare rimanda alla tradizione, marcatamente tedesca, del *Bildungsroman*. La trama, infatti, sebbene sia immersa in un contesto storico molto denso di avvenimenti (le guerre napoleoniche, la guerra Anglo-americana, l'Imperialismo britannico e la Rivoluzione Industriale), pone l'accento soprattutto sullo sviluppo interiore del personaggio, sulla sua crescita forgiata dagli eventi e dal contesto in cui vive. Lo sviluppo dell'eroe John Franklin prende il sopravvento sulle grandi imprese a cui partecipa, che sono sì presenti, ma sempre sullo sfondo. Tuttavia, nonostante questi elementi, il romanzo evidenzia marcate differenze con quella che è la definizione canonica di *Bildungsroman*. Sebbene sia chiaramente rintracciabile un percorso che il protagonista John Franklin compie e ci sia un costante anelito verso un ideale di perfezionamento continuo, elemento proprio della *Bildung*, almeno due elementi allontanano l'opera dalla categorizzazione come *Bildungsroman*.

La prima divergenza è di carattere narratologico. Nel romanzo di formazione viene contrapposto a un personaggio insicuro poiché, appunto, in formazione, un narratore che sembra non avere alcun dubbio[16]. Il lettore, che inizia a conoscere la personalità in formazione del protagonista incerto su quelle che sono le sue capacità, trova conforto nella rassicurante onniscienza con la quale il narratore racconta e descrive la storia. Nella *Entdeckung* ciò non avviene – come si vedrà più avanti per esempio col personaggio di Mary Rose – e, inoltre, John Franklin, a differenza del tipico personaggio in formazione, solo in un'occasione perde la speranza e la fiducia[17], mostrandosi

[16] Michael Minden, *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 4: «The *Bildungsroman* […] relies upon the co-operation of these two principles. The hero, hesitant about his creativity, relies upon the confident offices in one in no such doubt: the narrator».

[17] Il giovanissimo John Franklin, ancora bambino, durante la sua fuga verso il mare viene riacciuffato dal padre e viene ricondotto a casa. La sua fuga è stata un fallimento e pensa che i propri sogni di navigare e diventare un ufficiale di marina non vedranno mai una realizzazione. Tuttavia, l'intervento esterno dello zio Matthew Flinders darà nuova linfa alle ambizioni del protagonista. Sulla funzione di Flinders come 'maestro' nel processo di *Bildung* di Franklin cfr. Gianluca Esposito, *Literarische Gestaltung historischer Biographien*, pp. 80-82.

sempre ottimista e propositivo. Per tutto l'arco narrativo dei molti capitoli del romanzo, il protagonista resta costantemente sicuro di sé nonostante le difficoltà che incontra. Ciò avviene a causa della sua congenita lentezza che, in una società in sviluppo sempre più frenetico, costringe continuamente il protagonista a ricercare e a trovare un equilibrio del tutto personale.

In seconda battuta, la *Entdeckung* non è un *Bildungsroman* principalmente a causa della figura scelta come protagonista. Mettendo al centro una figura storica, il romanzo si allontana dai romanzi di formazione potremmo dire prototipici quali le diverse versioni del *Wilhelm Meister* di Goethe, *Der grüne Heinrich* (1855, 1880) di Keller, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) di Musil, *Demian* (1919) di Hesse, o ancora da *Der Zauberberg* (1924) di Thomas Mann, che non solo adoperano personaggi puramente finzionali (non trascurando spesso elementi autobiografici), ma soprattutto sono ambientati grossomodo nella contemporaneità autoriale.

3. *Amore in* Die Entdeckung der Langsamkeit

Aspetto evidente della *Bildung* del protagonista di Nadolny è certamente anche l'amore. La tematizzazione del discorso amoroso e sessuale nel romanzo viene principalmente incarnata da quattro figure di fondamentale importanza per lo sviluppo di Franklin, che raffigurano diverse concezioni e manifestazioni del sentimento e dell'impulso amoroso-sessuale e rappresentano fasi dello sviluppo del protagonista. Ritornando alla questione etimologica relativa alla parola *Bildung* menzionata in precedenza, queste figure rappresentano una particolare 'immagine' dell'amore attraverso cui il personaggio principale arricchisce la sua formazione.

L'amore per il John Franklin di Nadolny si configura in particolare come amore eterosessuale. Una prima forma di attrazione verso l'altro sesso il protagonista preadolescente la prova durante il suo primo viaggio per mare, a Lisbona[18]. La giovanissima Gwendolyn Traill viene rappresentata, infatti, come molto più svelta di Franklin nei movimenti e nei pensieri[19]: nel suo essere una sorta di *outsider*, seppur atipico[20], l'iniziale incapacità di Franklin di relazio-

[18] Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, pp. 42-54.
[19] Ivi, p. 48.
[20] Cfr. Gianluca Esposito, *Literarische Gestaltung historischer Biographien*, pp. 62; 72-75; 115-122.

narsi alla pari con gli altri personaggi a causa della sua peculiare lentezza interessa anche le relazioni amorose – o potenzialmente tali – con l'altro sesso. Nonostante con Gwendolyn Traill ci sia un primo avvicinamento alla fisicità femminile, testimoniata essenzialmente dalla voce narrante che sfrutta il punto di vista del giovanissimo Franklin per descrivere la giovane[21], ciò non si traduce in un vero rapporto: nel processo scalare della *Bildung* di Franklin è troppo presto per un vero incontro col femminile: «Gwendolyn und das Meer: noch ging nicht beides zugleich, denn zwischen zwei Stühlen fiel man aufs Gesäß. Also wurde er erst Offizier, verteidigte England und wohnte dann einer Frau bei!»[22]. Ciò avverrà, infatti, qualche tempo dopo col personaggio di Mary Rose, primo vero passo della *Bildung* amorosa del protagonista, in seguito alle sue prime esperienze per mare.

3.1. *Mary Rose: erotismo*

Il carattere da esploratore di John Franklin non si manifesta solamente con la curiosità verso luoghi inesplorati della Terra. Come già accennato nel caso di Gwendolyn Traill, un territorio sconosciuto è per il giovane protagonista anche l'altro sesso. Il personaggio di Mary Rose viene introdotto nel capitolo VI quando, a causa di una secca, l'*Investigator* è costretta ad attraccare a Portsmouth prima del previsto per delle riparazioni. Questa è l'occasione per Franklin di avere o, meglio, tentare, il suo primo approccio col corpo femminile, essendo la città un posto pieno di marinai e, conseguentemente per l'epoca, di bordelli. Su indicazione del marinaio Mockridge, conosce la prostituta Mary Rose. I due non consumano alcun atto sessuale, vista la timidezza di John e il conseguente atteggiamento dolce e indulgente di lei, in un certo senso materno:

> »Bist du ins Gebüsch gefallen?« fragte sie und deutete auf seinen Kopf und seine Hände. »Das war kein Gebüsch. Ich war in der Schlacht von Kopenhagen«, antwortete John beklommen und stockte. »Und die vier Schillinge hast du?« John nickte. Da sie schwieg, sah er seine Aufgabe klar vor sich. »Ich werde dich jetzt ausziehen«, sagte er mit Todesverachtung. Sie sah ihn unter den vielfältig geschwungenen Bögen ihrer Augenlider, Brauen, Stirnknochen und unter den Buchten ihres Haaransatzes belustigt an. »So siehst du aus!« sagte sie lächelnd. Ihr weicher Mund konnte spöttische Sätze ganz freundlich sagen. Jedenfalls war es bis jetzt nicht zum Davonlaufen. Nach einer halben Stunde war John immer noch da. »Mich interessiert alles, was mir noch unbekannt ist«, sagte er. »Dann faß doch mal hier an – gefällt dir das?« »Ja, aber bei mir funktioniert alles nicht richtig«, stellte John etwas mißmutig fest. »Nicht so

[21] Cfr. ivi, pp. 48-51.
[22] Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, p. 50.

> wichtig! Kanonen gibt's genug hier.« […] So konnte John ihre runden Knie und Schenkel betrachten und sich überlegen, wie es weiterging. Aber was nun einmal nicht wollte, war auch dadurch nicht zu bewegen. Er holte seine Hose vom Stuhl und prüfte, wo oben und unten war. Dann kramte er die vier Schillinge heraus. »Ja, zahlen mußt du schon«, sagte Mary Rose, »sonst denkst du noch, du hättest keinen Spaß gehabt!« Sie faßte ihn um den Kopf. Johns Lippen fühlten ihre Augenbrauen, er spürte die kleinen Härchen. Friedlich und weich war ihm zumute. Es gab keine Anstrengung und keine Überlegung, denn ihre Hände waren es, die seinen Kopf hin- und herbewegten. »Du bist ein ernster Junge«, sagte sie, »und das ist etwas Gutes. Wenn du älter bist, wirst du ein Gentleman. Laß dich wieder sehen – das nächste Mal funktioniert es, das weiß ich.« John kramte noch einmal in der Tasche. »Ich habe hier«, begann er, »einen Schraubschäkel aus Messing.« Er gab ihn ihr zum Geschenk. Sie nahm ihn, sagte nichts.[23]

Il lungo estratto mette in evidenza le paure e la timidezza del giovane protagonista, ancora estraneo a ogni discorso sessuale, che è tuttavia motivato a imparare anche quest'arte. Franklin, molto scosso, porta con sé questo primo incontro con la sessualità a lungo. Con la scelta di una prostituta come pilastro della *Bildung* sessuale del suo protagonista, Nadolny sembra rifarsi a un topos letterario consolidato (si pensi, per esempio, al personaggio di Božena nel già menzionato *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* di Musil).

Di ritorno dal suo successivo viaggio nella Terra Australis, nel capitolo VIII Franklin si reca nuovamente a Portsmouth, dove incontra Mary Rose e ha la sua prima, vera, esperienza sessuale a tre anni dal primo incontro con lei.

> Marys Gesicht hatte um die geschwungenen Linien herum mehr Falten bekommen. John sah auf ihren atmenden Körper. An den Unterarmen glänzten feine, zarte Härchen gegen das Licht. Dieser Flaum war das Stärkste, er tat mit John viel. Große Dinge kamen in Gang. »Mir ist wie eine Sinuskurve, alles steigt immerzu!« Bald vergaß er die Geometrie und wußte statt dessen, daß auf der Welt vieles wieder gut werden konnte und daß zwei Menschen genügten, um es zu bewerkstelligen. Er sah eine himmelfüllende Sonne. Paradoxerweise war sie zugleich das Meer und wärmte eher von unten als von oben. Vielleicht ist so die Gegenwart, wenn sie einmal nicht davonläuft, dachte John. Er hörte Marys Stimme. »Bei dir ist das anders«, sagte sie. »Die meisten sind nämlich zu schnell. Wenn es soweit ist, dann ist es auch schon wieder vorbei.« »Das ist genau das, was ich seit einiger Zeit auch denke«, antwortete John und war froh, denn er fühlte sich von Mary sehr verstanden. Er betrachtete ihr Schulterblatt, wie sich da die weiße Haut über dem geschwungenen Knochen spannte. Er besah alles genau. Am zartesten war die Haut über den Schlüsselbeinen – die tat es ihm wieder an, sie verhieß neue Gegenwart und Sonne von unten.[24]

L'esperienza sessuale non viene descritta in maniera esplicita, ma rappresentata con doppi sensi potenzialmente ironici («Große Dinge kamen in Gang»,

[23] Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, pp.78s.
[24] Ivi, pp. 120s.

«Mir ist wie eine Sinuskurve, alles steigt immerzu!» e «Er sah eine himmelfüllende Sonne. Paradoxerweise war sie zugleich das Meer und wärmte eher von unten als von oben.» tra gli altri). La rappresentazione dell'atto sessuale è inoltre espressione peculiare delle caratteristiche del Franklin di Nadolny. Dopo tre anni in cui il personaggio ha avuto modo di interiorizzare con i propri ritmi il primo incontro con Mary Rose, l'eccitazione non avviene in maniera rapida, attraverso i consueti stimoli, bensì tramite la scoperta di altri 'luoghi erotici'. Tale 'scoperta' testimonia ulteriormente le peculiarità del sentire del personaggio, che con ritmi diversi rispetto agli altri uomini può notare dettagli inosservati ai più: piccoli peli sugli avambracci, le scapole, la morbidità della pelle sopra le clavicole e gli altri elementi menzionati.

L'unione con Mary Rose risulta non essere per John un semplice 'servizio a pagamento' privo di coinvolgimento. Al contrario, Franklin risulta spiritualmente molto coinvolto, al punto che l'esperienza con Mary Rose viene considerata un mattone importante della sua *Bildung*:

> Mary zeigte John, daß Tasten und Fühlen eine Sprache war. Man konnte in ihr sprechen und antworten. Jedes Durcheinander war zu vermeiden. Er lernte viel an diesem Abend. Am Ende wollte er ganz bei Mary bleiben. Sie sagte: »Du bist verrückt!« Sie sprachen bis tief in die Nacht. Es war schwer, John Franklin etwas auszureden. Falls andere Freier draußen gewartet hatten, waren sie inzwischen mürrisch von dannen gezogen. »Ich bin auch froh, daß ich mit meinem Körper jetzt alles kann«, raunte John. Mary Rose war gerührt. »Für so was brauchst du von heute an nicht mehr drei Jahre um die Welt zu fahren!«[25]

Se si può spiegare l'atteggiamento di John con la sua inesperienza sessuale, e con i conseguenti coinvolgimenti psicologici che essa provoca, non si può fare lo stesso analizzando il coinvolgimento di Mary Rose. Anche John Franklin, agli occhi di Mary Rose, risulta in un qualche modo speciale. Franklin è diverso dalla moltitudine di uomini che frequenta, e ciò enfatizza ulteriormente l'unicità del protagonista nella narrazione del suo processo di *Bildung*. La connessione che si crea è sincera, al punto che la donna chiacchiera con lui fino a notte fonda ignorando gli altri clienti alla porta. Mary Rose rappresenta per il John Franklin di Nadolny l'esplorazione, l'ignoto, tanto quanto le coste della Terra Australis o i ghiacci del nord. La formazione del protagonista passa inevitabilmente anche dall'esperienza con Mary Rose.

[25] Ivi, pp. 121s.

3.1.1. *Excursus: ambiguità 'postmoderna' della figura di Mary Rose*

Nella *Entdeckung*, le scelte narratologiche mettono in evidenza strumenti tipicamente postmoderni che rendono il testo dotato di una certa 'apertura'[26]. Pluralità di possibilità interpretative e ambiguità vere e proprie permeano alcuni passaggi del testo (come, per esempio, l'episodio del cieco e del paralitico narrato nella prima parte del capitolo X *Kriegsende*[27]). Tali questioni riguardano anche il personaggio di Mary Rose.

Come visto, il personaggio viene introdotto nel VI capitolo per poi ritornare nell'VIII capitolo, tre anni dopo il precedente incontro. In seguito, nel capitolo IX, dopo la vittoria di Capo Trafalgar, John Franklin torna da Mary Rose, ma lei non c'è: cerca in tutta la città senza successo, è scomparsa e nessuno sembra ricordarsi bene di lei. Nella sua ricerca, Franklin riceve indizi spesso discordanti, piuttosto vaghi. In prigione, John trova una donna di nome Mary Rose, ma tuttavia non crede sia la 'sua' Mary Rose, né la voce narrante scioglie questo dubbio:

> Ja, eine Mary Rose sei hier, aber die sei gefährlich und aufsässig, sie schreie oft stundenlang. Warum er sie denn sehen wolle? »Grüße«, sagte John, »von ihrer Familie.« »Familie?« echote der Beamte zweifelnd. »Also gut, vielleicht macht es sie ruhiger.« Er holte sie. Die Frau ging in Ketten, die Hände auf dem Rücken. Es war gar nicht Mary Rose, jedenfalls nicht die, welche John suchte. Es war eine eher rundliche junge Frau von kranker Gesichtsfarbe und mit ganz und gar stumpfsinnigem Blick. John fragte sie, wo denn die andere Mary Rose sei, die aus der Keppel Row. Da lachte sie plötzlich. Sie war beim Lachen fast niedlich anzusehen, denn sie zog die Nase kraus. »Die andere Mary Rose, das war doch ich«, sagte sie. Dann begann sie zu schreien und wurde weggebracht.[28]

Diversi indizi lasciano pensare che possa trattarsi di Mary Rose, ma non vi è alcuna certezza in quanto mancano riferimenti espliciti nel testo che confermino l'ipotesi. Nella porzione di testo citata, la voce narrante afferma in maniera esplicita che la prigioniera non è affatto la Mary Rose che John cerca. Tuttavia, la 'folle' Mary Rose afferma di essere 'l'altra', quella che Franklin cerca. Se è pur vero che le parole della prigioniera Mary Rose non possono essere considerate attendibili in quanto la donna è descritta come una pazza (viene detto che ha uno sguardo ottuso e che alle volte urla per ore), è da notare che la donna è giovane, piuttosto rotonda e quando ride arriccia il naso. In pre-

[26] Ci riferiamo qui al concetto di 'apertura' di un testo espresso in Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee,* Bompiani, Milano 2016 [1962]. Sull'apertura del testo e il ruolo del lettore nell'interpretazione cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula*, La nave di Teseo, Milano 2020 [1979].

[27] Cfr. Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, pp. 149-154.

[28] Ivi, p. 146.

cedenza, Mary Rose viene descritta con questi termini da Mockridge, nel VI capitolo, poco prima del primo incontro di John con la prostituta:

> Mockridge brachte ihn zu einem Haus in der Keppel Row und sagte: »Mary Rose ist in Ordnung. Du wirst Spaß haben. Sie ist ein süßes dickes Mädchen, immer fröhlich. Beim Lachen zieht sie die Nase kraus.«[29]

Tuttavia, già durante il suo primo incontro con Mary Rose, John non trova che Mary Rose possegga queste caratteristiche:

> John fand, daß Mary Rose weder dick war noch die Nase kraus zog. Sie hatte ein knochiges Gesicht, die Stirn war hoch, alles aus lauter gebogenen Linien aufgebaut. Irgend etwas an ihr erinnerte an ein Schiff.[30]

Non è ben chiaro in che modo una donna possa assomigliare a una nave, e ciò non viene ulteriormente approfondito dalla voce narrante nelle righe successive[31]. Allo stesso modo, non è probabilmente casuale nemmeno il fatto che in due occasioni, durante la sua ricerca di Mary Rose nel capitolo IX, Franklin, domandando a un'anziana che abita nella casa di Mary Rose e poi successivamente a degli uomini alla mensa dei poveri, si sente rispondere: «die ist untergegangen»[32], rafforzando il legame tra Mary Rose e la nave. Come specificato dalla voce narrante, c'è stata effettivamente una nave chiamata *Mary Rose*[33], ma questa non prende parte agli eventi del romanzo, né viene ulteriormente menzionata. Le fonti storiografiche, tuttavia, fanno emergere come il nome *Mary Rose* sia di una certa importanza per la storia della marina britannica, in quanto la prima nave a portare questo nome fu una delle navi-ammiraglie più famose della dinastia Tudor, il cui affondamento per

[29] Ivi, p. 77.

[30] Ivi, p. 78.

[31] In verità, una possibile fonte dell'accostamento donna-nave può essere rintracciata nella *Bibbia*. Questo riferimento è stato messo in evidenza dalla studentessa Stefania Orfanò in un *Referat* tenuto il 29 aprile 2025 durante il corso di "Letteratura tedesca II" (CdS Magistrale in "Lingue e Letterature Moderne" – Università della Calabria). Nel libro dei *Proverbi*, in cui sono contenuti regole e consigli per una vita giusta e felice in prospettiva veterotestamentaria, vi è un riferimento alla donna ideale «simile» alle navi (*La donna ideale*, Prv., 31:10-31): «Una donna perfetta chi potrà trovarla?/Ben superiore alle perle è il suo valore./In lei confida il cuore del marito/e non verrà a mancargli il profitto./Essa gli dà felicità e non dispiacere/per tutti i giorni della sua vita./Si procura lana e lino/e li lavora volentieri con le mani,/Ella è simile alle navi di un mercante,/fa venire da lontano le provviste.» in: *La Sacra Bibbia. Edizione ufficiale della C.E.I.*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1992, p. 626. Volendo spiegare l'inusuale accostamento donna-nave di Nadolny come derivato da questa fonte biblica, non potremmo non notare una certa ironia, poiché Mary Rose, in quanto prostituta, è certamente ben lontana dal canone veterotestamentario di donna 'ideale'.

[32] Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, pp. 144; 146.

[33] Ivi, p. 146.

circostanze poco chiare rimase fortemente impresso nella memoria popolare inglese[34].

Successivamente, in una locanda, il protagonista si imbatte in un ulteriore riferimento a Mary Rose:

> In der Kneipe *Fortune of War* zeigte ihm ein alter Mann statt einer Antwort seinen verwelkten Oberarm: da war als Tätowierung eine schöne Nackte zu sehen, einst prallbusig mit vollem Haar, jetzt wegen der vielen Hautfalten selbst etwas ramponiert. Über ihr las John die Schrift »Mary Rose« und darunter »Love«. Schließlich fand er eine Dirne, die sagte: »Ich kannte eine, die so aussah, aber die hieß nicht Mary Rose. Die hat vor einiger Zeit geheiratet, einen Händler oder Hutmacher aus Sussex. Wie sie jetzt heißt, weiß ich nicht.«[35]

Allora Mary Rose chi è? C'è una sola Mary Rose? Forse la Mary Rose che è in carcere è la Mary Rose descritta da Mockridge, mentre in realtà John non ha mai conosciuto quella donna? Forse la Mary Rose che John Franklin cerca non è quella descritta da Mockridge (e che probabilmente è la stessa che si trova in carcere), ma è quella che ha conosciuto lui, che nel frattempo ha cambiato vita e identità? Oppure quella che ha conosciuto Franklin non si chiama affatto 'Mary Rose'? Sebbene possa risultare un'ipotesi azzardata, risulta infatti possibile che John abbia conosciuto un'altra donna fin dal principio. Durante i due incontri tra Franklin e la prostituta, è sempre la voce narrante a designare quest'ultima come 'Mary Rose', mentre il protagonista non le rivolge mai la parola chiamandola per nome, rendendo quindi impossibile il disvelamento di un possibile scambio di persona[36]. A favore di questa ipotesi, vi è anche la discordanza tra la prima descrizione fisica della donna da parte di Mockridge e la successiva da parte di John Franklin. Inoltre, il fatto che i tre non sono mai presenti contemporaneamente nella stessa situazione, in quanto non viene detto che Mockridge accompagna di persona John dalla prostituta, non smentisce affatto quest'ipotesi. Per di più, quando Franklin in prigione non riconosce la 'folle' Mary Rose come la Mary Rose che lui sta cercando, lei stessa non afferma espressamente di riconoscere John, sebbene a causa della

[34] Con il nome *Mary Rose* furono varate, tra il XVI e il XX secolo, altre sette navi di vario tipo della marina britannica (un galeone, tre vascelli, un brigantino, un cacciatorpediniere e un *fleet tender*) e un dragamine della marina canadese. È probabile, a causa del forte significato simbolico che l'imponente caracca aveva per la dinastia Tudor e l'Inghilterra stessa, che il riferimento del romanzo sia alla prima *Mary Rose*, anche perché le altre non hanno un rilevante interesse storico e soprattutto la maggior parte di esse non fu affondata, bensì catturata dal nemico, demolita o venduta. Per le fonti sulle navi col nome *Mary Rose* cfr. David Childs, *The Warship Mary Rose. The Life and Times of King Henry VII's Flagship*, Seaforth, Barnsley 2014.

[35] Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, p. 147.

[36] Ivi, pp. 78s.; 120-122.

sua pazzia il suo punto di vista non risulti attendibile. Se insieme a questi elementi si tiene anche presente il fatto che Franklin, poco dopo il suo secondo incontro con la prostituta, non riesce più a ricordarne i dettagli del viso[37], salvo poi ricordare successivamente «[…] ganz deutlich an ihr Gesicht»[38], il quadro diventa ancora più complicato.

Qui il lettore è lasciato nell'incertezza dal narratore e dal protagonista, che non dirimono – o non riescono a dirimere – la questione. Questa incertezza, tipicamente postmoderna, non rappresenta soltanto l'assenza di un rassicurante narratore onnisciente, ma anzi la narrazione, non limitandosi a lasciare irrisolti i dubbi, contribuisce attivamente a confondere il lettore, come visto, con indizi contraddittori. Questo narratore inaffidabile non 'sa di non sapere', ma al contrario dietro un apparente onniscienza nasconde elementi dell'intreccio poco chiari, come in questo caso. Il quesito su Mary Rose rimane infatti aperto, senza che sia rivelata una soluzione ufficializzata dall'autorità della voce narrante, oppure motivabile in maniera chiara da indizi sparsi nel testo.

3.2. *Flora Reed: «Der eigene Kopf und die fremden Ideen»*

Nel capitolo XI, Franklin è a casa, nel Lincolnshire, dopo la fine della sua carriera militare e in attesa della possibilità di imbarcarsi, questa volta per esplorare e non per combattere. Il fatto di non ricevere notizie circa la spedizione al Polo Nord è per lui motivo di frustrazione, in quanto, oltre a non avere un lavoro con cui sostenersi adeguatamente dal punto di vista economico, si sente anche privo di uno scopo. Nonostante le ristrettezze economiche, decide di iscriversi al circolo di lettura di Horncastle. Qui incontra il farmacista Beesley, che vorrebbe coinvolgerlo in un progetto sulla storia del Licolnshire, e l'attivista Flora Reed, vedova di un predicatore e definita «radikal»[39], che incalza rapidamente John coinvolgendolo nel suo progetto di giustizia sociale[40]. Franklin accetta di collaborare, affascinato dagli ideali di Flora Reed, alla fondazione di un giornale che denunci le ingiustizie del tempo, tema che il romanzo sviluppa come una sorta di darwinismo sociale. In verità, Franklin accetta principalmente poiché attratto anche da lei stessa, donna libera e di bell'aspetto.

[37] Ivi, p. 123.
[38] Ivi, p. 144.
[39] Ivi, p. 176.
[40] Cfr. ivi, pp. 177s.

Inizialmente, Franklin si lascia coinvolgere dal progetto di Flora per fare buon uso del tempo di attesa per il suo incarico al Polo Nord, che però tarda ad arrivare. Tuttavia, percepisce questo suo lavoro al giornale, così come il suo aiuto al farmacista Beesley, come un qualcosa di estraneo, nonostante i buoni propositi. Inoltre, quello di John per Flora non è amore. A differenza della precedente esperienza con Mary Rose, Franklin è ora maturato ed è capace di discernere tra la mera attrazione sessuale e l'amore. In questa fase, si assiste nello sviluppo della trama a un veloce salto temporale di un anno e mezzo nel tempo della storia:

> Mit Flora Reed hatte er eine Nacht verbracht, und dann mehrere. Er hatte sich wieder auf die zärtliche Sprache besonnen, die er seit dem Abend in Portsmouth kannte und von der er wußte, daß er sie mit jeder anderen Frau sprechen konnte, sogar wenn er diese nicht liebte. […] Anderthalb Jahre! Er hatte sich um Floras Landarbeiterversammlung gekümmert, Suppe ausgeschenkt, Flugschriften im Entwurf geprüft, nachts gesetzt und gedruckt. Er hatte Bekanntschaften, die er eben erst erneuert hatte, zu Feindschaften werden sehen, böse Reden gehört und Ärger unterdrücken müssen. Er hatte vom Halbsold zu leben versucht, hin und wieder sich sogar um die Hühner gekümmert.[41]

Nell'anno e mezzo in cui ha atteso, fino a quel momento invano, una chiamata dalla Royal Society, Franklin sente di aver sprecato tempo. Ed è qui che diventa manifesto il significato del titolo del capitolo *Der eigene Kopf und die fremden Ideen*. Infatti, quelle che John incontra, seppur nobili, non sono cause che lui può sposare. Le può condividere, come lui del resto fa, ma restano comunque *fremde Ideen*. Flora Reed offre a John una prospettiva di vita permeata da un atteggiamento socialista e antiaristocratico, attraverso la quale combattere la povertà e costruire un futuro più florido ed egualitario, ispirato dall'opera *A New View of Society* di Robert Owen (1771–1858), esponente di spicco del socialismo utopistico britannico di inizio Ottocento. Alla luce delle sofferenze che vede patire a causa della povertà nell'Inghilterra di quegli anni da poco uscita da un lungo periodo di guerre, Franklin non può che trovare giuste le idee di Flora Reed, nell'ottica del raggiungimento del bene comune e, soprattutto, nel suo tentativo di sentirsi utile per l'umanità dopo anni di guerre in cui non aveva badato alla felicità del suo prossimo. Sebbene approvi queste idee, esse continuano a essere *fremd*, e sono solo una distrazione nei confronti di ciò che lui ha *in seinem eigenen Kopf*. Deciso a seguire le sue aspirazioni, si congeda da Flora Reed, dall'Inghilterra e, soprattutto, dai dubbi.

[41] Ivi, pp. 180s.

Infatti, il suo stare a terra gli ha provocato solo incertezze, che in mare non aveva mai avuto. Più in generale, a essere *fremd* non sono soltanto le idee degli altri, ma lo stesso suolo su cui si trova, l'Inghilterra[42].

Ritorna quella *Sehnsucht* verso il mare che nella sua fanciullezza l'aveva portato a scappare dalla sua famiglia e dalla sua terra natia, così come ritorna il suo vecchio sogno d'infanzia di diventare capitano e guidare una nave tutta sua. Anche in questa occasione evade, come aveva fatto da bambino, congedandosi con scuse e discorsi vaghi da Flora Reed: «John merkte, daß er log. Sie schwieg. Dieses Schweigen. Eine Tyrannin war sie geworden. […] Sie küßte ihn. Dann ging er. Himmel, was war er froh, daß er sie los war! Vor Freude fühlte er nicht einmal Mitleid.»[43]

Lo scappare da Flora e quindi dalle idee altrui è per lui come la liberazione da una tirannia. La funzione di Flora Reed nella *Bildung* del protagonista coincide con l'imparare ad affermare la propria individualità nel rapporto di coppia. Questo tema, sebbene declinato in maniera diversa, confluisce anche nella relazione con la sua prima moglie, Eleanor Porden.

3.3. *Eleanor Porden: passione*

Durante il ricevimento alla Royal Society narrato nel X capitolo, John Franklin conosce Eleanor Porden. Figlia di un importante architetto, appassionata di poesia e donna brillante, Eleanor è la prima figura femminile dopo la scomparsa Mary Rose che attira l'attenzione di Franklin. Dopo il suo ritorno dalla prima e infruttuosa spedizione in Canada e nello stesso periodo in cui scrive il suo libro, Franklin inizia a frequentare la giovane e il suo circolo letterario. L'ambiente non risulta tuttavia per lui attraente, in quanto non sembra un luogo in cui ci sia un reale e sincero confronto di idee, ma piuttosto le riunioni del circolo sembrano essere l'occasione per i membri di mettere in risalto sé stessi e il loro sapere. Con ironia, la voce narrante descrive la scena dalla prospettiva del protagonista:

> Schließlich hatte er es: es mußte ein Spiel sein! Sie spielten alle das gleiche Spiel, jeder auf andere Weise. Da gab es Menschen, die laut und begeistert von sich selbst sprachen wie Eleanor. Das gab ihnen einen Schwung, der es anderen schwer machte, sie zu unterbrechen. Andere sagten am Ende jedes Satzes »und«. Aber sie waren machtlos gegenüber denjenigen, die es verstanden, in die hauchdünne Pause vor dem »und« einzudringen und Bemerkungen zu ma-

[42] Ivi, p. 183. Sulla funzione della navigazione e dell'opposizione spaziale tra terraferma e mare cfr. Gianluca Esposito, *Literarische Gestaltung historischer Biographien*, pp. 90-96.

[43] Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, pp. 183s.

chen. Die Hauptspielregel hieß offensichtlich: Das Wort ergreifen und so lang wie möglich behalten.[44]

Appare man mano evidente quanto gli ambienti e gli interessi dei due siano posti in opposizione, situazione che non potrà che aggravarsi col passare del tempo dopo un frettoloso matrimonio a seguito di una frequentazione piuttosto breve. Infatti, a causa delle pessime condizioni di salute del padre di John, che morirà poco dopo, Eleanor si reca nel villaggio natio di Franklin, Spilsby, con addosso già i sintomi di quella malattia che da lì a poco l'avrebbe uccisa. Se John intende quindi trasferirsi nel Lincolnshire per evadere dalla caotica Londra, Eleanor trova che il posto sia eccessivamente provinciale e va via. Tra i due, inoltre, si creano velocemente altre fratture. Il carattere lento, riflessivo, razionale e logico di Franklin si scontra più volte con l'indole sognatrice e impetuosa della poetessa Eleanor. Nonostante i continui litigi, la malattia tuttavia riavvicina Franklin alla moglie, questa volta per compassione. Inaspettatamente, poco tempo prima della partenza per un nuovo incarico alla ricerca del Passaggio a Nord-Ovest, Eleanor si tramuta in una moglie 'devota' alla causa del marito, marcando ulteriormente la natura che potremmo definire 'cerimoniosa' della Eleanor Porden di Nadolny. Lei supporta il marito e ricama per lui una grande bandiera britannica che Franklin avrebbe dovuto apporre «am stolzesten Punkt»[45] da lui scoperto durante la sua esplorazione. Il protagonista si imbarca a Liverpool e pochi giorni dopo Eleanor muore, sebbene questi verrà a conoscenza della notizia solo alcuni mesi dopo, quando sarà oramai già nel freddo nord del continente americano. La notizia non lo turba.

Eleanor Porden rappresenta nel processo di formazione del protagonista una delle poche scelte irragionevoli. Travolto dall'irrazionalità della passione, una passione come visto travolgente ma momentanea, Franklin si lancia frettolosamente in una relazione con una donna totalmente agli antipodi del suo modo di fare a causa del fascino che lei aveva su di lui. La donna non riesce d'altro canto a riconoscere le peculiarità della lentezza e i diversi modi di elaborazione del vissuto propri di Franklin. Non si tratta qui di un amore maturo, ma di una passione autodistruttiva, che toglie serenità a entrambi. Non è un caso che la scelta di Eleanor come moglie sia una scelta frettolosa di un personaggio invece solitamente lento e riflessivo. Sia il fugace rapporto

[44] Ivi, p. 272.
[45] Ivi, p. 282.

con Flora Reed, sia il matrimonio con Eleanor Porden mettono in evidenza in maniera seppur diversa la necessità per il protagonista di preservare la propria individualità nel rapporto di coppia. Tale presa di coscienza nella *Bildung* di Franklin risulta determinante per la scelta dell'ultima compagna.

3.4. *Jane Griffin: maturità e 'convenienza'*

Quello relativo a Jane Griffin, seguendo le indicazioni del narratore, sembra essere il ritratto di una sorta di 'non-amore', una rappresentazione di una relazione alla quale non si è solitamente abituati, decisamente non stereotipata. Tornato a Londra dal secondo viaggio via terra nel nord del Canada, John si fidanza con Jane Griffin, amica di Eleanor Porden. A differenza di quest'ultima e di Flora Reed, Jane Griffin sembra trovare una buona affinità con Franklin:

> Franklin verlobte sich mit Jane Griffin. Zunächst vor allem deshalb, weil sie ausnahmsweise nicht im Ausland war und weil sie ihre nächste Abreise bereits angekündigt hatte. Aufs Reisen verstand sie sich wie sonst niemand. Sie kannte alle Kanalsegler mit Namen, sie rechnete die europäischen Währungen blitzschnell in Pfund und Schilling um. Immer besorgte sie sich besondere Pässe, die zwischen Calais und Petersburg jeden Beamtenrücken vor ihr beugten, und sie wußte, wie man Zollwaren durch Auflegen einiger schwersilberner Münzen vollkommen unsichtbar machen konnte. »Du wärst ein guter Erster Leutnant«, sagte Franklin zu ihr.[46]

Tale innamoramento risulta quantomeno peculiare. La motivazione, descritta dalla voce narrante con tono potenzialmente ironico, mette in luce la volontà da parte del viaggiatore Franklin di non avere legami troppo stretti con l'eventuale compagna, con la menzione della distanza spaziale tra i due che contribuisce certamente una rappresentazione decisamente non stereotipata nel discorso amoroso letterario. Inoltre, tra le qualità ricercate in un partner, solitamente nella narrazione amorosa non vengono indicate capacità strettamente pratiche quali quelle a cui Franklin risulta essere interessato. Tuttavia, la narrazione mette in evidenza come Jane Griffin sia molto affine a Franklin e le loro individualità risultino complementari. La donna, infatti, assiste Franklin nei suoi rapporti con la società e si dimostra essere un'eccellente compagna di vita. Il rapporto con Jane diventa agli occhi di John sempre più distante da quello con Eleanor, e ciò è per lui un bene:

> Sir John ging mit seiner Frau – jetzt Lady Franklin – auf dem Deich von Ingoldmells am Meer entlang. Nein, er liebte sie nicht so, wie er Eleanor geliebt hatte. Aber er mochte sie. Sie war

[46] Ivi, p. 287.

> ein ehrlicher Mensch mit klarem Verstand, ein verläßlicher Kompagnon, und er brauchte sie als Ersatzmutter für die kleine Ella. Mehr war es nicht, aber auch nicht weniger. Sie sprachen offen darüber. »Wir sind beide neugierig«, meinte Lady Jane, »und meistens fallen uns die gleichen Menschen auf die Nerven. Das ist zwar nicht unbedingt Liebe …« »… aber vielleicht sogar etwas noch Besseres«, antwortete Sir John.[47]

In un'ambientazione di fronte al mare, che lascerebbe presagire un momento di coppia fortemente sentimentale, la rappresentazione del rapporto che ne scaturisce sembra negare antiteticamente le tradizionali concezioni di amore cortese, romantico o comunque in qualche modo motivato dalla passione. Franklin non esperisce con Jane qualcosa di intensamente comparabile all'innamoramento per Eleanor, ma riesce a convivere benissimo con lei. A colpire è la reciprocità tra i due di un sentimento che appare da un lato molto maturo e stabile, ma al contempo contraddice un certo modello di amore romanzato e che rappresenta piuttosto un tipo di relazione di mutuo supporto più che amore *tout court*. La stabilità data dalla relazione con Jane Griffin rappresenta il tassello finale della *Bildung* amorosa del protagonista, che nell'ultima fase della maturità riesce ad apprezzare la concretezza della donna e del rapporto di coppia, più che gli slanci erotici e passionali provati in gioventù. Tuttavia, al netto di questo determinante fattore di convenienza, non bisogna pensare che la loro sia una relazione di mera opportunità. Alla scomparsa di John Franklin e della sua spedizione nei ghiacci, seguono numerosi tentativi di soccorso grazie all'insistenza e alla tenacia di Lady Franklin, che riducono le finanze familiari al limite per la sola speranza di poter ritrovare suo marito. Jane Griffin si configura quindi agli occhi di John Franklin come allo stesso tempo simile e differente, in quanto, rispetto agli altri personaggi e alle precedenti partner, lascia spazio alla lentezza del protagonista, riconoscendone diversità e peculiarità.

4. *Conclusioni: 'economizzazione' e utilitarismo del discorso amoroso*

Come puntualmente notato da Kohpeiß[48], oltre all'evidente filone di pensiero nel quale l'opera di Nadolny si inserisce, di cui si è discusso all'inizio del contributo con le riflessioni sulla filosofia di Horkheimer e Adorno e di Virilio, anche il contesto storico, politico e sociale degli anni in cui il romanzo fu

[47] Ivi, pp. 290s.

[48] Ralph Kohpeiß, *Sten Nadolny,* Die Entdeckung der Langsamkeit*: Interpretation*, p. 7.

scritto riveste un certo peso. Dopo il picco del *Wirtschaftswunder*, in Germania Ovest e più in generale nell'Europa occidentale del secondo dopoguerra, le prime crisi finanziarie tra la fine degli anni '60 e degli anni '70, così come i moti operai e studenteschi del '68 e la crescita del movimento 'verde', culminato in Germania Ovest con la fondazione nel 1980 del partito antisistema *Die Grünen*, hanno messo in discussione la certezza che quel modello di sviluppo tecnico-capitalistico ed essenzialmente borghese fosse esente da critiche, ma ne hanno anzi evidenziato le problematiche e le zone d'ombra, anche riguardo agli stati socialisti considerati espressione del 'capitalismo di Stato'.

La velocità, connotata nel romanzo più volte in maniera negativa, incompatibile con la riflessione più profonda, per molti versi disumanizzante e che racchiude in sé stessa il germe della violenza[49], viene mostrata come frutto di una società e di un modello di sviluppo che richiedono all'uomo sempre più 'velocità' che porta a generare uno stigma sociale nei confronti di chi non si adegua, come per il giovane John Franklin.

Tuttavia, non è il progresso in sé a costituire l'oggetto della critica di Nadolny. Più volte, infatti, il protagonista John Franklin dà dimostrazione di essere tutt'altro che un conservatore, ma al contrario un pragmatico e un innovatore. A essere oggetto di critica è piuttosto la velocità con cui il progresso si manifesta, della quale Kohpeiß ha messo in evidenza gli aspetti sociali. La nozione di progresso espressa nel romanzo, basata sulla velocità della tecnica, per forza di cose esclude un gran numero di persone, impossibilitate a prendere parte ai vantaggi dello sviluppo tecnico-industriale. Tale realizzazione di un darwinismo sociale[50] nell'universo fittivo del romanzo può essere quindi letta come un chiaro riferimento alla contemporaneità autoriale, visto il contesto in precedenza descritto in cui il romanzo viene pubblicato.

Oltre a determinare la nozione di progresso trattata nel romanzo, il 'contesto', questa volta non quello in cui il romanzo appare, ma piuttosto quello che descrive, vale a dire in cui è ambientato, risulta avere un certo peso anche nella definizione del discorso amoroso. Interessanti le riflessioni di Ottmar Ette, il quale vede nell'amore e soprattutto nelle sue rappresentazioni non una semplice manifestazione di un qualcosa di 'naturale', ma piuttosto una commistione tra natura e cultura, che in quanto tale influenza comportamenti e aspettative.

[49] Cfr. Claudio Magris, *Verteidigung der Gegenwart: Sten Nadolnys* Die Entdeckung der Langsamkeit, in: «The German Quarterly», 63, 3/4, 1990, pp. 390-394.

[50] Ralph Kohpeiß, *Sten Nadolny,* Die Entdeckung der Langsamkeit*: Interpretation*, p. 79.

> All dies wirft natürlich die Frage auf, ob die Liebe eine Kunst ist oder etwas Natürliches, etwas Instinkthaftes. Immerhin, so dürfen wir hier einschieben, ist unser Körper ja nicht nur aus Natur gemacht, wie unsere Schulmediziner meinen, sondern auch aus Kultur: In unserem Körper selbst überschneiden sich Natur und Kultur so intensiv, dass wir in dieser Verbindung durchaus die Grundlage für eine generellere Sichtweise nicht nur der menschlichen, sondern auch der irdischen, der planetarischen Natur erblicken können. Natur ist eben von Kultur nicht zu trennen: beide sind unauflöslich miteinander verbunden.[51]

L'amore può essere quindi inteso come commistione di natura e cultura. Nel caso del suo romanzo, Nadolny sceglie la Rivoluzione Industriale – quindi la crescita vertiginosa e repentina, con i suoi molti coni d'ombra, di un'economia di mercato aggressiva – come contesto culturale in cui far agire i suoi personaggi. Se nel rapporto con Mary Rose viene rappresentata la dimensione amorosa più istintuale ed erotica, nel caso del rapporto con Eleanor Porden si osserva la raffigurazione di un processo di innamoramento più canonico, fatto di passione e di fascino, e riflessioni simili possono essere fatte anche per Flora Reed, sebbene giochi un ruolo più marginale nella trama. Tuttavia, con realismo piuttosto pessimista, è da notare che nel romanzo alla prima fase di innamoramento segue il complicato rapporto di coppia, basato anch'esso su passioni che questa volta si dimostrano però distruttive. Nel caso di Jane Griffin, invece, a prevalere sono le caratteristiche proprie dello *homo oeconomicus* prodotto della Rivoluzione Industriale britannica possedute dal Franklin maturo di Nadolny, che ha raggiunto le varie tappe della sua *Bildung* e che risulta influenzato dal suo contesto storico-culturale. Nonostante si opponga alla velocità, il Sir John Franklin di Nadolny, come detto, non risulta avverso al progresso e alla tecnica, come il suo interesse per le scienze e le invenzioni dimostra, e pur con qualche difficoltà risulta integrato nell'alta società e nel contesto economicista e utilitarista che la Rivoluzione industriale britannica descritta nel romanzo propone. Sebbene sembri opporsi a esso cercando nella navigazione ritmi più 'umani', in realtà si mostra allineato al sistema stesso, dando prova di possedere alcune caratteristiche dell'*homo oeconomicus*: un personaggio razionale, che cerca di massimizzare i suoi risultati sfruttando al meglio le proprie risorse, nonostante l'handicap di partenza della lentezza, riuscendo ad analizzare e osservare con precisione la sua realtà. Tutto serve a uno scopo, quindi anche l'amore viene scelto in modo strategico. Nella fase della maturità, con Jane Griffin sembrano assenti ardenti passioni, ma piuttosto a guidare la scelta di Franklin è la necessità di una madre per la figlia, avu-

[51] Ottmar Ette, *Liebe/Lesen*, p. 12.

ta dalla precedente relazione con Eleanor Porden, e di una compagna di vita adatta a lui. È importante notare, tuttavia, che ciò non si traduce in anaffettività. Al contrario, il romanzo propone, sebbene in maniera non idealizzata, la rappresentazione di una relazione affettiva stabile, serena e comunque votata alla cura reciproca, testimoniata per esempio dai tentativi reiterati e pressoché velleitari – a fronte di grosso dispendio di danaro – di Jane Griffin di ritrovare la spedizione perduta. Per il 'concreto' Franklin di Nadolny, un tale rapporto risulta essere «sogar etwas noch Besseres»[52].

[52] Sten Nadolny, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, p. 291.

Senza casa.
Der Fluss und das Meer di Natascha Wodin

Lucia Perrone Capano
Università degli Studi di Foggia

Without a Home. Der Fluss und das Meer *by Natascha Wodin*
Abstract: In *Der Fluss und das Meer* (2023), a collection of short stories by Natascha Wodin, the Ukrainian port of Mariupol, the birthplace of the author's mother, serves once again as the central focus. The waves of the Sea of Azov – «das flachste und wärmste Meer der Welt» (Wodin, *Sie kam aus Mariupol*, 2017, p. 12) – echo through space and time from Mariupol to the river Regnitz in Franconia. It was here where the young woman, deported to Germany as a forced labourer, committed suicide in 1956. The author consoles herself with the thought that the water of the Regnitz could one day flow through the Rhine-Main-Danube Canal into the Black Sea and into the Sea of Azov, symbolically offering her mother a 'home'. The water thus becomes a means for transporting bodies and memories and the search for something akin to the German concept of *Heimat* is represented in the dramatic image of a body dissolving into water.

> «Wie muss ich mir dieses Meer heute vorstellen? Was würden seine Wellen erzählen, wenn sie sprechen könnten und ich sie hörte?»
> Natascha Wodin, *Der Fluss und das Meer*

Mariupol

Quando Natascha Wodin riceve il Premio della Fiera del libro di Lipsia nel 2017 per il suo *Veniva da Mariupol*[1], il nome della città ucraina era pressoché sconosciuto al grande pubblico. Posta in evidenza nel titolo del libro e balzata drammaticamente agli onori della cronaca degli ultimi anni, Mariupol è il luogo dove nel 1920 nasce Jewgenia Jakowlewna Iwaschtschenko, che, nell'ottobre del 1956, a Forchheim, in Franconia, esce di casa senza dire una

[1] Natascha Wodin, *Sie kam aus Mariupol*, Rowohlt, Reinbek 2017. In Italia è stato pubblicato nel 2018 dalla casa editrice romana L'Orma con il titolo *Veniva da Mariupol*.

parola per togliersi la vita nel fiume Regnitz. L'autrice, figlia di Jewgenia[2], ha conservato da qualche parte un'oscura memoria del nome, un luogo interiore che non aveva esposto alla luce della realtà, fino a quando non comincia o riprende la ricerca di una storia familiare ritenuta perduta, mettendosi sulle tracce di sua madre, di cui sapeva solo che, con il marito russo, era arrivata nel 1943 come *Ostarbeiterin* nella Germania nazista. Richiamando l'attenzione sul tema, rimosso nel dopoguerra tedesco, del destino di milioni di lavoratori forzati provenienti dall'Est dell'Europa[3], l'autrice e narratrice del libro combina ricordi, documentazione storica e creazione letteraria, praticando forme ibride di scrittura fattuale e fittizia nel tentativo di restituire il reale per guardarlo nuovamente e in modo diverso.

Gli spazi da cui emergono questa e altre opere di Wodin prendono vita in un gioco dell'immaginazione che non conduce in luoghi inesistenti e inventati, ma ci mostra come ogni tipo di spazio in cui ci troviamo e ci muoviamo abbia una intrinseca dimensione fittizia e immaginaria. In una prospettiva transnazionale la sua scrittura trascende le concrete narrazioni biografiche e attraverso processi letterari di finzionalizzazione configura il lavoro della memoria come ricerca aperta e possibilità di dialogo con un passato non vissuto direttamente[4]. Alla figura narrante viene affidato un compito arduo, che non può essere affrontato solo in una prospettiva biografica e che comporta la necessità di spiegare e collegare tra loro tempi diversi, rendendo presente l'assente.

La prima parte di *Veniva da Mariupol* segue la cronologia delle ricerche e ricostruisce la storia della società pre-rivoluzionaria nella cosmopolita città commerciale di Mariupol, sulla costa settentrionale del Mar d'Azov alla foce del fiume Kal'mius, caratterizzata dalla coesistenza di culture e religioni di-

[2] Il nome originario Wdowin viene trasformato, già su suggerimento della casa editrice del primo romanzo *Die gläserne Stadt*, nel più leggibile Wodin: «Der Verlag bestand darauf, dass ich diesen Namen eindeutsche, leicht lesbar und aussprechbar für Deutsche mache. Ich verstehe das als Teil der Geschichte, die ich in diesem Buch niederschreibe» (Natascha Wodin nell'intervista con Josef Bichler, *NataschaWodins «Sie kam aus Mariupol: Das Leben meiner Mutter*, in: «Der Standard», 18. 03. 2017, https://www.derstandard.at/story/2000054366590/natascha-wodins-sie-kam-aus-mariupol-das-leben-meiner-mutter).

[3] Per questa tematica nel romanzo mi permetto di rinviare al mio *Remontagen der Geschichte(n) in Katja Petrowskajas «Vielleicht Esther» und Natascha Wodins «Sie kam aus Mariupol»*, in: «Annali-Studi tedeschi», N.S. XXVIII (2018), 1-2, pp. 233-249.

[4] È il confronto con il passato che affronta la generazione definita della *postmemory* a partire dal fortunato studio di Marianne Hirsch: «And yet postmemory is not a movement, method or idea; I see it, rather as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatical knowledge and experience. It is a consequence of a traumatic recall but (unlike post-traumatic stress disorder) at a generational remove» (Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, in: «Poetics Today», 29, 1, 2008, p.106).

verse. In questo modo l'autrice scoprirà che la madre non viene da un luogo freddo e buio, ma da una città «vicino alla Crimea, sulle coste di un caldo mare del Sud, sotto un cielo che forse assomigliava a quello del Mare Adriatico, in Italia»[5], e da una ricca famiglia di commercianti[6]. Nelle altre parti la narratrice opera una svolta letteraria, immaginando le circostanze in cui la zia Lidia è riuscita a sopravvivere mentre era internata in un campo di prigionia nella Carelia russa su un altro mare, il ghiacciato Mar Bianco[7], e il crudele destino dei genitori condannati alla fuga e all'esilio, focalizzando l'attenzione in particolare sulla madre, marchiata dai dittatori russi come nemica del popolo (a causa delle origini borghesi-aristocratiche). Durante la rivoluzione il potere sulla città passerà di mano in mano più volte, con saccheggi, stupri e violenze di ogni tipo. Quando quelli che dai rivoluzionari sono considerati 'capitalisti' vengono cacciati, comincia un'odissea in cui la famiglia di Natasha Wodin è sempre dalla parte sbagliata. Trasportata insieme al marito, con una nave da guerra tedesca, sulle onde del Mar Nero, la madre si ritroverà *Zwangsarbeiterin* in Germania, diventando per questo nella Ucraina del dopoguerra una traditrice della patria e alla fine per entrambi i blocchi solo «spazzatura della storia» («Müll der Geschichte»)[8]. Dopo la guerra, infatti, i genitori non sarebbero potuti tornare facilmente a casa, perché sotto Stalin gli ex lavoratori forzati erano considerati 'collaboratori' che non avrebbero evitato il lavoro forzato ricorrendo se necessario anche al suicidio. Sono perciò costretti a rimanere in un luogo, la Germania dell'immediato dopoguerra, dove non è loro concesso di vivere una vita dignitosa e decente. In diverse variazioni e seguendo molteplici movimenti, Wodin tematizza così nelle sue opere la condizione mostruosa di una persona letteralmente senza fissa dimora, snodando e intrecciando su una base autobiografica le esperienze delle sue protagoniste e delineando percorsi e spostamenti che partono sempre da un'infanzia solitaria in un insediamento per *displaced persons*.

Nel racconto *Il fiume e il mare*, che dà il titolo alla raccolta pubblicata nel

[5] Natascha Wodin, *Veniva da Mariupol*, p. 16.

[6] Come l'autrice scoprirà attraverso una miracolosa ricerca, il nonno Yakow è un rivoluzionario che è stato condannato a venti anni di esilio in epoca zarista. La nonna Matilda proviene da una famiglia dell'alta borghesia di origine italiana. Prima delle rivoluzioni del 1917 la famiglia gestiva una casa di commercio internazionale ed esportava grano e carbone. Il nonno era un armatore e uomo d'affari e anche il capostipite di una parentela in cui l'aristocrazia si affianca alla scienza e all'arte.

[7] In realtà è una sezione del Mar di Barents, per lunghi periodi in gran parte ghiacciato, collegato mediante un canale al Mar Baltico.

[8] Natascha Wodin, *Sie kam aus Mariupol*, p. 51.

2023[9], ricompare subito all'inizio Mariupol, che viene descritta come una città in rovina già negli anni Trenta, distrutta durante la Prima guerra mondiale, occupata poi dai tedeschi e con una popolazione decimata dallo Holodomor, la carestia provocata da Stalin. Con il suo mare contaminato dall'enorme acciaieria che la dominava, l'intera città è stata devastata per la terza volta nella guerra ancora in corso. E la giovane donna che non ha potuto più farvi ritorno, diventa tutt'uno con Mariupol, simbolo di una distruzione che investe l'intero paese: «Eine Stadt, deren Namen bis vor Kurzem niemand kannte und die jetzt Weltruhm erlangt hat als Mater dolorosa der überfallenen Ukraine»[10]. Ancora una volta Wodin riprende una storia e un trauma: il suicidio della madre, annegata nel 1956, quando la figlia aveva solo dieci anni, in un piccolo fiume della Franconia, un affluente del Meno, che in seguito ad un'alluvione si era fatto inesorabilmente strada nel paesaggio. Se sua madre dovesse rivedere la Mariupol bombardata di oggi, nota l'autrice, sarebbe come un terzo attentato alla sua vita:

> Wie muss ich mir dieses Meer heute vorstellen? Was würden seine Wellen mir erzählen, wenn sie sprechen könnten und ich sie hörte? Sie haben die dreifache Zerstörung Mariupols miterlebt. Zum ersten Mal durch Revolution und Bürgerkrieg, zum zweiten Mal durch die deutsche Wehrmacht, zum dritten Mal jetzt, in diesem Sommer, durch die Bomben eines wahnsinnigen russischen Hegemons. Es ist wie ein dritter Mordversuch an meiner Mutter. (…) Die Geschichte wiederholt sich, sie bewegt sich nicht linear, sondern dreht sich im Kreis.[11]

Mentre dichiara di aver scritto *Veniva da Mariupol* sullo *Schaalsee*[12], che si trova su quello che era un tempo un confine tra Germania orientale e occidentale, dove si sente «come ubriacata dalla continua vista di quell'acqua azzurra che mi sembrava senza fondo»[13], i racconti della raccolta risalgono a momenti diversi e sono ambientati in vari luoghi, descritti tutti con grande precisione. Offrendo così una piccola panoramica diacronica dei temi ricorrenti nella sua opera, attraverso un io narrante che sembra essere sempre lo stesso, i testi potrebbero anche venire ordinati all'interno di un'unica cronologia di vita.

[9] Natascha Wodin, *Der Fluss und das Meer*, Rowohlt, Reinbek 2023.
[10] Ivi, p. 14.
[11] *Ibidem*.
[12] Tra Schleswig Holstein e Mecklemburg Vorpommern.
[13] Natascha Wodin, *Veniva da Mariupol*, p. 22.

L'acqua, il mare e il fiume. Senza un luogo in cui sentirsi a casa

Nella letteratura contemporanea di lingua tedesca si registra negli ultimi anni un notevole interesse per l'elemento acquatico e fluido[14] che richiama motivi che si possono far risalire fino all'antichità, alla letteratura medievale o a quella romantica. Nei nostri tempi recenti il tema ha assunto una nuova e drammatica centralità nel pieno dei movimenti migratori e delle guerre, con le quotidiane tragedie di persone messe in pericolo dalla forza dell'acqua, che affondano, scompaiono, annegano. In questo contesto il racconto *Der Fluss und das Meer* si colloca in una posizione particolare nel confronto con gli sconvolgimenti politici del XX secolo e con la loro *Nachgeschichte*. Qui la narratrice autobiografica vorrebbe far parlare quel Mar d'Azov che sua madre conosceva molto bene e vede poi le onde del mare ucraino propagarsi nello spazio e nel tempo sino al fiume Regnitz, in cui la giovane donna si era tolta la vita. L'acqua, nel caso di Wodin, diventa uno strumento che trasporta i corpi e i ricordi, ricercati e immaginati, un attore quasi antropomorfo nella storia familiare, collegando le vite delle persone e delle generazioni.

Da sempre associata a idee e concetti opposti, come la vita e la morte, l'orrore e il fascino, la chiarezza e l'impenetrabilità o l'incontrollabilità, l'acqua rimane mutevole e immutabile, eterna e allo stesso tempo in movimento. Come sfera dell'origine, il regno dell'acqua è luogo familiare, la casa di tutti gli esseri viventi, una sfera di fertilità e di vita, ma anche l'epitome di un mondo estraneo, che ha un rapporto teso e ostile con la terraferma[15]. Il mare, in particolare, in quanto spazio difficilmente delimitabile, si apre a diverse costellazioni trans- e interculturali, mostrando insieme la fragilità di una prospettiva antropocentrica[16] e la potenza di una sfida attraverso l'ignoto. Se l'essere umano è legato alla terra[17], è pur vero che quando sta sulla costa guarda sempre

[14] Se si considera anche solo la letteratura degli anni 2020, si trova un notevole numero di riferimenti all'acqua e alle sue forme già nei titoli: *Aufruhr der Meerestiere* di Marie Gamillscheg (2022), *Auf See* di Theresia Enzensberger (2022), *Zur See* di Dörte Hansen (2022), *Weil da war etwas im Wasser* di Luca Kieser (2023) o il testo teatrale di Katrin Röggla *Das Wasser* (2022).

[15] Cfr. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, p. 9: «Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande. Die Bewegung seines Daseins im ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen».

[16] Cfr. l'edizione della «Zeitschrift für interkulturelle Germanistik» (11. Jahrgang, 2020, Heft 2) dedicata a *Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen*. https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/0e/10/08/oa9783839449455.pdf

[17] Cfr. Carl Schmitt, *Land und Meer*, Reclam, Leipzig 1942, p. 3: «Der Mensch ist ein Landwesen, ein Landtreter. Er steht und bewegt sich auf der festgegründeten Erde».

verso il mare, manifestando la sotterranea vicinanza all'elemento acquatico e marino. Così, nel racconto, l'autrice si consolerà infine con la speranza che le acque della Regnitz pian piano, attraverso il Canale del Reno-Meno-Danubio, che ha integrato anche quella parte della Regnitz in cui era annegata la giovane donna, sfocino nel Mar Nero e poi nel Mar d'Azov, superando confini e delimitazioni, per dare una casa a sua madre:

> Zwischen 1960 und 1992 wurde in Deutschland der Rhein-Main-Donau-Kanal gebaut, in den auch der Teil der Regnitz integriert wurde, in dem meine Mutter einst ihr Leben gelassen hat. In meiner Vorstellung fließen seitdem Tag für Tag ein paar Tropfen der fränkischen Regnitz ins Asowsche Meer. Ganz allmählich kehrt meine Mutter mit dem Wasser der Donau zurück in ihre alte Welt, die Tropfen der Regnitz erreichen über Ungarn, Bulgarien, Rumänien das Schwarze Meer, passieren die Meerenge von Kertsch und gehen ein ins Asowsche Meer, in dem meine Mutter vielleicht einmal gebadet hat und dessen Wellen immer noch ans Ufer von Mariupol schlagen.[18]

Se la storia naturale e la storia culturale spesso si sovrappongono nei fiumi e intorno ad essi, questi elementi naturali che hanno agito e continuano ad agire come marcatori di confini storici e politici e di spostamenti di confine, soprattutto nell'Europa centrale e orientale[19], consentono anche, nel caso individuale tragico narrato da Wodin, di pensare all'attraversamento delle frontiere, cambiando o sovvertendo gli ordini temporali e spaziali e aprendo nuovi movimenti del pensiero. Così la ricerca di qualcosa che si potrebbe ricondurre in tedesco al termine *Heimat*[20], e in italiano al luogo in cui sentirsi a casa o ritornare a casa, è drammaticamente rappresentata alla fine del racconto dall'immagine di un ritorno del corpo dissolto nell'acqua. Se il concetto di *Heimat* è quanto mai sottoposto a spostamenti di significato, determinati soprattutto dall'inesauribilità di connotazioni, associazioni e interpretazioni culturali e soggettive cui si lega, esso va oggi inserito e ridiscusso nel contesto della cosiddetta globalizzazione e dei nuovi conflitti che ridefiniscono i confini e le relazioni. Ben lontana da rivendicazioni nazionalistiche, e anzi a queste

[18] Natascha Wodin, *Der Fluss und das Meer*, pp. 14s.

[19] Nel saggio *Die Macht der Oder* (in: «Kafka. Zeitschrift für Mitteleuropa», 9/2003, pp. 9-12) Olga Tokarczuk riflette sul fatto che non ci sarebbero tedeschi e polacchi, lituani e bielorussi nelle pianure fluviali dell'Europa centrale, ma abitanti dell'Oder, della Vistola e del fiume Memel, indipendentemente dalla loro origine nazionale.

[20] Ai temi della nazione e della *Heimat* sono dedicati diversi lavori di Bernhard Arnold Kruse. Si vedano tra gli altri *Heimat: osservazioni intorno ad un concetto chiave degli anni '50*, in: «Annali – Istituto Universitario Orientale. Sezione Germanica», vol. N.S. XXI (2011), 2012, 1-2, pp. 23-44; Bernhard Arnold Kruse, *Einleitung*, in: *Territoriale Bindungen der Literatur. Heimat – Nation – Weltliteratur*, in: «Annali – Istituto Universitario Orientale. Sezione Germanica», N.S. XXIII (2013), 2, 2014, pp. 9-12; Bernhard Arnold Kruse (a cura di), *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, Pacini, Pisa 2018.

diametralmente opposta, è la ricerca dell'autrice-narratrice in tutti i racconti. I testi di Natascha Wodin rifiutano l'idea di un mondo globalizzato uniforme, rompendo con scontate attribuzioni a coordinate geografiche e raccontano di una problematica e impossibile *Heimat* che si pluralizza e rimodella in processi di smarrimento, distruzione e ricostruzione dello spazio.

Percorrendo il cammino accidentato dell'autrice-narratrice e affidati ad una voce narrante più anziana che lo rivive in prima persona, tutti i racconti della raccolta hanno qualcosa in comune. Sono sempre storie a sfondo autobiografico che mettono al centro una vita gravemente traumatizzata, personaggi esclusi dalla società e gravati da un senso di alienazione e isolamento. Se nel racconto che dà il titolo al libro l'io narrante, come si è detto, segue un percorso da Mariupol sul Mare d'Azov, dove è cresciuta sua madre, fino alla Regnitz in Franconia, il fiume dove si è tolta la vita, le ambientazioni degli altri racconti sono spesso abitazioni diroccate che vengono temporaneamente prestate o affittate. In *Nachbarinnen*, la figura narrante osserva la vicina che sta letteralmente marcendo nella sua casa fatiscente. E la guarda da un appartamento collocato sotto il tetto di una casa borghese, rivolgendosi a questa donna come ad uno specchio di una se stessa che vuole allontanare dalla memoria, ma che poi in realtà ritorna continuamente nei suoi racconti:

> Sie sahen noch schlimmer aus als der menschliche Nachkriegsabfall, aus dem ich hervorgegangen bin, Sie waren eine Steigerung dessen, was ich gerade hinter mir gelassen hatte, was ich mit aller Kraft vergessen, streichen, aus der Wirklichkeit tilgen wollte. Sie waren der tägliche Anblick des Abschaums, den ich gerade von mir abgestreift hatte, Sie waren das Gespenst meiner Vergangenheit, das mir auf die andere Seite der Welt gefolgt war, Sie waren mein veröffentlichtes Geheimnis, das ich in ständiger Angst vor Entlarvung verbarg.[21]

Nel passato qui rievocato la protagonista-narratrice è una moglie giovanissima che vive come subaffittuaria in un luogo in cui non avrebbe mai pensato di poter abitare. Ormai anziana, rivede e condanna il suo sé da giovane, quando, pur sentendosi fuori posto in quell'ambiente convenzionale e diverso dalle baracche per *displaced persons* in cui aveva trascorso l'infanzia, osservava con sospetto e disgusto la vita della vicina, una donna che lascia che la sua proprietà e la sua casetta vadano come lei in completa rovina.

In *Das Singen der Fische*, la protagonista narratrice è di nuovo una giovane donna, partita dalla Germania con il fidanzato e la sorella di quest'ultimo, per conoscere una terra lontana e incontaminata, l'antica isola di Ceylon, conside-

[21] Natascha Wodin, *Der Fluss und das Meer*, p. 20.

rata un paradiso terrestre. La vacanza in Sri Lanka si trasforma però in un incubo senza fine, nel confronto con l'estrema miseria sociale e con una natura minacciosa e onnipresente. Il primo incontro con un mendicante scuote la sua percezione del mondo che scopre molto diversa da quella dei suoi compagni ex-sessantottini. La giungla che tutto avvolge è una presenza pervasiva e inquietante, il mare e le spiagge di sabbia bianca e rovente non offrono il ristoro sperato. Le distese oceaniche, le spiagge e le palme che l'avevano attirata dai depliant di viaggio si rivelano aride oasi per turisti che possono godere dei servizi di cui è privata la stragrande maggioranza della popolazione. Smarrita, la protagonista autobiografica del racconto vaga senza una meta, riflettendo sulla sua vita in Germania e sul suo senso di estraneità, che le fa riaffermare una vicinanza agli emarginati e paradossalmente a questo sconosciuto e sofferente paese che le sembra esprimere proprio la sua condizione di esclusa:

> Was konnte ich als Kind russisch-ukrainischer Zwangsarbeiter gemeinsam haben mit den deutschen Studenten der 68er-Generation? Mein Deutschland war nie das ihre gewesen, sie rebellierten gegen Verhältnisse, die ich nicht kannte, gegen Täter-Eltern, die nicht die meinen waren, gegen Wohlstandseltern, die ich nie gehabt hatte. Ich wollte so sein wie sie, ich wollte dazugehören, aber ich konnte nicht zu etwas gehören, das ich in seinem Wesen weder kannte noch verstand. Ich gehörte zu gar nichts. Weder zu Deutschland noch zu Russland oder zur Ukraine und immer weniger auch zu mir selbst. Ich gehörte zu Sri Lanka. Hier war ich in meiner eigenen inneren Wildnis angekommen, in genau jener Fremde, in der ich immer schon war[22].

In Germania, la ricerca ossessiva di una appartenenza – che alla fine si rivela sempre impossibile – si manifesta, nel racconto *Notturno*, nello sviluppo di un singolare legame con una persona che è stata ricoverata in un istituto psichiatrico dopo un tentativo di suicidio fallito e che non ha contatti con il mondo esterno. Tramite un'amica, la protagonista è entrata in contatto epistolare con quest'uomo sconosciuto, ma cresciuto nella sua stessa città, che la riporta ai traumi di quel passato che non riesce né a rimuovere né a rielaborare. Entrambi amano la musica, in particolare il *Notturno* di Schubert; l'uomo ha anche la straordinaria capacità di suonare nella propria testa qualsiasi brano musicale. La clinica dove è ricoverato si trova nel Fichtelgebirge e lì, «nelle oscure foreste tedesche»[23], la donna gli invia i suoi messaggi intessendo un'amicizia di penna, attraverso la quale esalta il legame con un uomo che ama la

[22] Ivi, p. 108.
[23] Ivi, p. 43:«in die dunkelsten deutschen Wälder».

scrittura e la lingua[24], che lei non conosce, ma che riconosce come affine. Le proiezioni reciproche ispirano un amore per le parole e per i suoni, mentre la narratrice vive le sue ansie e le sue fittizie speranze in un maniero fatiscente nella foresta tedesca, sognando un improbabile futuro che non si realizzerà.

L'ultimo racconto, *Les Sables-d'Olonne*, solo marginalmente legato al luogo del titolo, ci presenta di nuovo un'esistenza solitaria in una casa fatiscente in cui l'io narrante descrive sempre con angosciante insistenza le sue paure e le sue crisi. Seduta nel cortile, nascosta alla vista degli altri («In dieses Haus habe ich mich versteckt»)[25], colpita da attacchi di panico apparentemente inspiegabili, la protagonista aveva trovato, nel momento di estremo bisogno, uno psicoterapeuta comprensivo con il quale aveva sviluppato una complessa e pericolosa relazione. Nei suoi sogni cerca una chiave, un numero di telefono o invano il suo appartamento: «Ich bin irgendwo in der Stadt auf dem Heimweg, aber die Gegend wird immer fremder, mir unbekannter»[26]. Anche dopo il risveglio, è ancora intrappolata nella sensazione di essere perduta («Gefühl der Verlorenheit»)[27] e, nella ricerca ossessiva di una casa interiore, trova solo il deserto: «ich denke über mein völlig verfehltes, in irgendeinem grandiosen Irrtum verfangenes Leben nach, ich suche einen Ort, eine Wohnung in meinem Inneren, aber da ist nur Wüste»[28]. Riflettendo sulla paura angosciante, su quella *Angst* che ha oscurato molti anni della sua vita e che ha spesso affrontato con comportamenti irrazionali, riafferma però nella scrittura la caparbia volontà di lottare contro la follia e il silenzio:

> Ich schreibe immer noch gegen den Wahnsinn an, gegen mein Verstummen, mein endgültiges Verschwinden, während die Summe meines ungelebten Lebens Tag für Tag wächst, proportional zu der Papierhalde, die ich seit Jahren produziere. Ich kann nicht leben, also schreibe ich. Obwohl ich das Schreiben hasse, weil es der Ausdruck meines Nichtlebens ist, und obwohl ich weiß, dass es für das, was ich zu sagen habe, keine Worte gibt. Die Angst ist das Formlose an sich und wäre nicht Angst, wenn es sich formen ließe[29].

La donna mette a nudo le sue ferite: si sente ancora oggetto di disprezzo in quanto slava considerata appartenente a quella che nella Germania nazista veniva considerata una "sottospecie umana", descrive il suo sradicamento, la sua

[24] Ivi, p. 44; «ein Mann der Schrift, der Sprache»
[25] Ivi, p. 132.
[26] Ivi, p. 169.
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.
[29] Ivi, pp. 184s.

infanzia traumatica con il padre violento e il suicidio della madre, il suo essere diversa e, come conseguenza, la sua alienazione e la sua *Heimatlosigkeit*. Questa paura, che si è radicata in lei e che deriva dal destino dei suoi genitori e dalla sua stessa infanzia ai margini della società, fa sì che per decenni riesca a malapena a lasciare il suo appartamento, prigioniera della propria storia passata, bloccata in una complessa rete di cerchi concentrici.

Luoghi interiori

Pur descrivendo sempre stati di acuta sofferenza interiore e di altissima carica emotiva, i racconti di Wodin si caratterizzano per una particolare chiarezza linguistica. È come se la laconicità della descrizione aiutasse a fare i conti con l'incomprensibile o con l'insopportabile e con l'enormità di una storia che grava sulle sue spalle: «Ich sitze immer noch an meiner Schreibmaschine in der Küche und durchsuche, wie jede Nacht, die Sprache nach Worten für meinen eigentlichen Stoff, für die Geschichte meiner Angst, die Geschichte der Nachkommen», dichiara in un'intervista[30]. Le protagoniste dei racconti non si sentono a casa nel mondo; spesso vivono, come si è detto, in dimore abbandonate, si sentono fuori posto; guardate con sospetto, guardano tutto con sospetto. Natalia Blum-Barth ha ben definito il rapporto dell'autrice con le sue figure narrative come trasformazione del testo letterario in un campo di battaglia nel quale la scrittrice rifigura e ridiscute nelle protagoniste le sue paure e la sua incapacità di vivere[31].

Tutte le storie mettono di fronte a costellazioni tragiche, al tentativo, come nel caso della vicina di casa, di un impossibile avvicinamento, dichiarando paradossalmente la propria colpa per la morte di una persona che viveva accanto e che incarnava lo spettro di un passato che non passa:

> Ich bin wieder die junge Frau von damals, die glaubt, Ihre Mörderin zu sein, Frau Meisinger. Sie waren gestorben, weil ich es gewollt hatte. Ich hatte Ihren Tod nicht nur nicht verhindert, ich hatte ihn herbeigeführt – mit der Macht meines Wünschens, mit meinem unbändigen

[30] Ingo Petz, *Natascha Wodin gibt Außenseitern eine Stimme*, in: «Der Standard», 16.12.2023,https://www.derstandard.at/story/3000000199799/natascha-wodin-gibt-aussenseitern-eine-stimme.

[31] Natalia Blum-Barth, «*[G]efangen in der Unvereinbarkeit […] von Literatur und Leben». Einige Bemerkungen zum Werk von Natascha Wodin*, in: «Text und Kritik», Heft 242: Natascha Wodin, IV/24, p. 3:«Das von Angst gejagte Ich, das sich permanent im Visier eines Scharfschützen fühlt, zerbricht nicht an seiner Angst und Flucht, sondern rettet sich in eine selbsterschaffene Welt der Literatur. […] Literatur wird zu einem Schlachtfeld, auf dem die Autorin in ihren erfundenen Figuren ihre Angst und ihre Unlebbarkeit auslebt».

> Willen, die Vergangenheit für immer aus meinem Leben zu verbannen. Ich hatte in Ihnen mich selbst umgebracht, diejenige, die ich nie wieder sein wollte[32].

Anche l'impegno quasi maniacale nei confronti di un uomo dichiarato incapace di intendere e di volere e tenuto prigioniero dietro le mura di un istituto psichiatrico, nel racconto *Notturno*, è a suo modo tragico. Come «collezionista di esistenze perdute»[33], la narratrice cerca in tutti i modi di risvegliare speranze in una persona come lei distrutta dalla vita, consapevole però alla fine di non amare l'uomo, bensì la sua invenzione, e il suo ruolo di angelo salvatore che avrebbe voluto essere salvato a sua volta[34].

La ricerca di un luogo che sia una casa, e che sembra davvero irraggiungibile, lascia impotente l'autrice-narratrice, con una costante sensazione di non appartenenza, la paura di uscire da una normalità nella quale non si sente a suo agio, la costrizione ad adattarsi e la faticosa conquista, ogni volta da riguadagnare, di un luogo interiore nella letteratura: «Ich schrieb wie in einem ständigen Löscheinsatz gegen das, was mich verbrennen wollte, meine Worte waren wie das letzte, hauchdünne Fädchen, das mich noch mit der Außenwelt und den anderen verband»[35]. Tutto quello che nel frattempo ha scritto le appare solo il risultato di una quotidiana incapacità di affrontare il vero tema della sua vita («alles, was ich schrieb und inzwischen auch veröffentlichte, war nur das Resultat meines tagtäglichen Scheiterns an meinem eigentlichen Stoff»)[36]. Ciò che sente di eludere ripetutamente, anche quando ne scrive, è il suo far parte di quei milioni di persone che sono state spinte in un fatale anonimato dalle catastrofi del XX secolo e trattate come «rifiuti umani», che si sono vergognate del loro destino e che hanno trasmesso questa incapacità di parlarne e la sensazione di non essere a casa da nessuna parte ai loro figli e alle loro figlie: «Die deutsche Umwelt schwieg, die Eltern schwiegen, sie logen, sie schämten sich ihrer Opferschaft, sie fühlten sich schuldig, wie alle Opfer, sie wollten nicht, dass ihre Kinder sie als Gedemütigte, als Menschenabfall sahen, sie hatten keine Worte für das, was ihnen widerfahren war»[37].

Per i vuoti che si aprono nella memoria letteraria rispetto a esperienze storiche traumatiche, nel tentativo di colmare una rimozione importante nella

[32] Natascha Wodin, *Der Fluss und das Meer*, p. 33.
[33] Ivi, p. 65:«Sammlerin verlorener Existenzen».
[34] Ivi, p. 68.
[35] Ivi, p. 160.
[36] Ivi, p. 187.
[37] Ivi, p. 188.

memoria culturale tedesca[38], i testi di Wodin lasciano emergere punti oscuri ed enigmatici, raccontando e rimodellando la vita e le vite attraverso la scrittura, intrecciando il personale – osservato con precisione dolorosa – con la paura, la depressione, con le immagini di sé e il continuo confronto con l'alterità del reale. L'autrice-narratrice si forza di scrutare le emozioni più nascoste, assiste alla sua vergogna non solo di sopravvissuta, accettando le lacune, ma cercando di connettere le tracce per mostrare quello che non si vuole vedere e ricordare. Alla fine, nel desiderio struggente di raggiungere il mare («meine Sehnsucht nach dem Meer»)[39] – questa volta le rive francesi dell'Atlantico –, che ritorna nell'ultimo racconto della raccolta, si offre forse la possibilità di superare per un momento la paura e l'angoscia, accettando la morte nella vita: «Morgen werde ich das Haus mit der Düne in der Remise verlassen und mich auf den Weg zu den wirklichen Dünen von Les Sables d'Olonne machen, auf den Weg zum Meer. […] Ich werde meinem Tod zustimmen müssen, billiger bekomme ich das Leben nicht»[40].

[38] Anna-Katharina Gisbertz, *Familienverflechtungen. Im Gespräch mit Natascha Wodin,* in: «Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen», 2020, pp. 116-117:«Wenn ich meine Freunde frage, wie viele Lager es im Nationalsozialismus gegeben hat, denken sie an 20 oder auch 200. In Wirklichkeit waren es 42 000. Und 35 000 davon waren Zwangsarbeiterlager. Jeder hatte also ein Lager vor der Tür. Es war nicht zu übersehen, dass diese Millionen Menschen im Land waren und schufteten. Aber es wurde ja auch nichts weitergegeben. Die Eltern haben nach dem Krieg geschwiegen. Und die Zwangsarbeiter gehörten wahrscheinlich so selbstverständlich zum Stadtbild, dass man sie kaum als irgendein besonderes Phänomen wahrgenommen hat».

[39] Natascha Wodin, *Der Fluss und das Meer*, p. 168.

[40] Ivi, pp. 189-190.

Bibliografia di Bernhard-Arnold Kruse
Bibliographie von Bernhard-Arnold Kruse

(all'ottobre 2025 / Stand: Oktober 2025)

Monografie / Monographien

Introduzione a Siddhartha *di Hermann Hesse*, FedOA – Federico II University Press, Napoli 2023

Wider den Nationalismus – oder von den Schwierigkeiten eines interkulturellen Lebens. Zu den Südtirolromanen von Joseph Zoderer, Aisthesis, Bielefeld 2012

Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 1994

Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica, Athenäum Verlag, Frankfurt a.M. 1987

Apollinisch-Dionysisch. Moderne Melancholie und Unio Mystica Socialis, Dipartimento di Filologia e Scienze della Letteratura. Università degli Studi di Siena, Siena 1984

Curatele / Herausgegebene Schriften

(con / mit Giancarmine Bongo / Matthias N. Lorenz) *Nation – Migration. Philosophische, linguistische und literaturwissenschaftliche Erkundungen*, FedOA – Federico II University Press, Napoli 2025 (in stampa / im Druck)

(con / mit Ulrike Böhmel Fichera) *Geschichte in der Literatur,* «Annali – Sezione Germanica», XXVIII (1–2), 2018

Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo, Pacini, Pisa 2018

Territoriale Bindungen der Literatur, «Annali – Sezione Germanica», XXIII (2), 2013

(con / mit Vivetta Vivarelli) *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, Le Lettere, Firenze 2012

(con / mit Paolo Chiarini), *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, vol. 3, Istituto di Studi Germanici, Roma 2008

(con / mit Paolo Chiarini), *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, vol. 2, Istituto di Studi Germanici, Roma 2003

(con / mit Paolo Chiarini), *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, vol. 1, Istituto di Studi Germanici, Roma 1998

Articoli in rivista / Aufsätze in Zeitschriften

Geschichte in der Literatur. Friedrich Schillers Jungfrau von Orleans *als Tragödie des Nationalismus*, in «Annali – Sezione Germanica», XXVIII (1–2), 2018, pp. / S. 13–43

(con / mit Ulrike Böhmel Fichera) *Geschichte in der Literatur. Vorwort*, in «Annali – Sezione Germanica», XXVIII (1–2), 2018, pp. / S. 9–11

Melancholie, Wahnsinn und Musik. Ironisches Spiel in Frost, in «Text+Kritik», 43[4], 2016, pp. / S. 223–238

Territoriale Bindungen der Literatur. Einleitung, in «Annali – Sezione Germanica», XXIII (2), 2013, pp. / S. 9–12

Wie der Nationalismus die Heimat besetzte. Hermann Burtes Wiltfeber, der ewige Deutsche. Geschichte eines Heimatsuchers, in «Annali – Sezione Germanica», XXIII (2), 2013, pp. / S. 13–52

'Heimat': osservazioni intorno ad un concetto chiave degli anni 50, in «Annali – Sezione Germanica», XXI (1-2), 2011, pp. / S. 23–44

Jenseits des Nationalismus. Die Südtirolromane von Josef Zoderer, in «Text+Kritik», 118, 2010, pp. / S. 39–55

Literarische Arbeit an Identitätsproblemen in Europa am Beispiel von Literatur aus Südtirol, in «TRANS Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 17, 2010, pp. / S. 52–70

Don Carlos, in «Deutschunterricht», 6, 2004, pp. / S. 31–42

Zur ästhetischen Religiösität in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge *oder zur Konstitution der subjektiven Totalität in der Moderne*, in *Malte-Lektüren*, Blätter der Rilke-Gesellschaft, Thorbecke, Sigmaringen 1997, pp. / S. 21–38

Die Liebe als Umgestaltung der modernen Subjektivität. Zur frühen Lyrik Heines, in «Deutschunterricht», 2, 1996, pp. / S. 21–38

La religiosità estetica di Malte Laurids Brigge, in «Paradosso», 7, 1996, pp. / S. 65–97

Robert Schneider. Schlafes Bruder. Interview, in «Deutschunterricht», 2, 1996, pp. / S. 93–101

La mistica secolarizzata in Friedrich Nietzsche. L'interpretazione di Ferruccio Masini, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Siena, XII, 1991, pp. / S. 21–38

Sulla validità dell'analisi stilistica nella storia della letteratura. Considerazioni sul concetto di 'epoca' in R.Hamann e J.Hermand, in «Metaphorein», 3, 1978, pp. / S. 119-130.

Articoli in volumi collettanei / Aufsätze in Sammelbänden

La costruzione della grecità nel giovane Nietzsche, in *Deutschland und Hellas. Wissenschaft und Mythos des Griechentums*, a cura di / hrsg. von Claudio De Stefani / Giovanni Morrone / Cristina Pepe, Georg Holms Verlag, Hildesheim 2024, pp. / S. 213–236

Die Entdeckung des modernen Nationalismus bei Friedrich Schiller, in: *Gruppe und Identität in Raum und Zeit. Gruppo e identità nello spazio e nel tempo*, a cura di / hrsg. von Domenico Conte / Elmar Schfroth, ATHENA bei wbv, Oberhausen 2024, pp. / S. 53–92

Die Rezeption von Remarque in Italien 2000-2019, in *Weltweit – Worldwide – Remarque*, a cura di / hrsg. von Alice Cadeddu / Claudia Junk / Thomas F. Schneider, Vandenhoek & Ruprecht Unipress, Göttingen 2020, pp. / S. 225–251

»Die andere Seite der Natur«. Beobachtungen zur Auffassung der Natur bei Rainer Maria Rilke (1875–1926), in *Natur und Kultur in den Geisteswissenschaften – Natura e cultura nelle scienze dell'uomo*, a cura di / hrsg. von Elmar Schafroth / Nora Wirtz / Domenico Conte, Athena Verlag, Oberhausen 2019, pp. / S. 291–314

La Tragedia del Nazionalismo. La Pulzella d'Orleans *di Friedrich Schiller*, in *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, a cura di / hrsg. von Bernhard-Arnold Kruse, Pacini, Pisa 2018, pp. / S. 11–52

Ein konstruierender Blick aus dem 21. Jahrhundert in die Vergangenheit: Die historischen Bestsellerromane von Brigitte Riebe, in *Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015: Germanistik zwischen Tradition und Innovation*, a cura di / hrsg. von Jianhua Zhu / Jin Zhao / Michael Szurawitzki, Peter Lang, Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Warszawa – Wien 2018, pp. / S. 71–75

Introduzione, in *Nazionalismo, Letteratura e Plurilinguismo*, a cura di / hrsg. von Bernhard-Arnold Kruse, Pacini, Pisa 2018, pp. / S. 5–9

Nationalismus und andere Fremdheiten im Werk von Joseph Zoderer, in *Joseph Zoderer – Neue Perspektiven auf sein Werk*, a cura di / hrsg. von Sieglinde Klettenhammer / Erika Wimmer, Studienverlag (Edition Brenner-Forum 13), Innsbruck – Wien – Bozen 2017, pp. / S. 39–53

La guerra come vuoto assoluto di senso e distruzione dell'umano. Niente di nuovo sul fronte occidentale *di Erich Maria Remarque*, in *L'eccezionalità del presente. Scrivere la grande guerra*, a cura di Flora De Giovanni / Lucia Perrone Capano, Mimesis, Sesto San Giovanni 2016, pp. / S. 141–163

Grenzidentitäten in Südtirol. Zum literarischen Werk von Joseph Zoderer, Grenzrisiken? Europäische Grenzregionen als dynamische Semiosphären, a cura di / hrsg. von Ulrich Fröschle / Giusi Zanasi, Thelem, Dresden 2016, pp. / S. 191–206

La memoria nella concezione poetico-artistica de I quaderni di Malte Laurids Brigge *di Rainer Maria Rilke*, in *La traccia e la memoria. Tradizione e continuità*, a cura di / hrsg. von Andrea Maglio, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2014, pp. / S. 143–182

La peccatrice di Siena. La città del Trecento nel romanzo storico di B. Riebe, in *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*, vol. 2 *Gli universi particolari. Città e territori dal medioevo all'età moderna*, a cura di / hrsg. von Paola Maffei / Gian Maria Varanini, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. / S. 345–354

Aspetti interculturali nella letteratura tedesca dell'Alto Adige, in *Dimensioni filosofiche e storiche dell'Interculturalità*, a cura di / hrsg. von Giuseppe Cacciatore / Antonello Giuliano, Mimesis, Sesto San Giovanni 2014

"Spätherbst in Venedig – Tardo autunno a Venezia". La costruzione del "bel contrappeso del mondo" di Rainer Maria Rilke, in *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, a cura di / hrsg. von Bernhard-Arnold Kruse / Vivetta Vivarelli, Le Lettere, Firenze 2012, pp. / S. 175–185

Al di là del nazionalismo. Critica del nazionalismo e indagini sulla soggettività postnazionale nei romanzi sudtirolesi di Josph Zoderer, in *Multiculturalismo. Modelli e forme del pluralismo culturale in Europa. Atti della Giornata seminariale del 6 maggio 2009*, a cura di / hrsg. von Carlo di Giovine, Università degli studi della Basilicata, Potenza 2010, pp. / S. 27–58

Autoritär religiöse Erziehung im Zeitalter des nationalistischen Kultursystems. Eine Dekonstruktion in Joseph Zoderers Roman Das Glück beim Händewaschen, in *In gebrochener Synthese. Beiträge zur Literatur, Kultur und Sprache. Festschrift für Prof. Dr. habil. Klaus Hammer*, a cura di / hrsg. von Barbara Widawska / Mariola Smolińska, Akademia Pomorska, Słupsk 2009, pp. / S. 164–183

I problemi di identità etnico-culturali nei romanzi sudtirolesi di Joseph Zoderer. Un contributo alla ricerca di modelli di identità in Europa, in *Studi in onore di Ciro Senofonte*, a cura di / hrsg. von Giuseppe Mario Pizzuti, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2008, pp. / S. 465–500

Ethnisch-kulturelle Identitätsproblematiken in den Südtirolromanen von Josef Zoderer, in *Das Subjekt des Diskurses: Festschrift für Klaus Michael Bogdal*, a cura di / hrsg. von Achim Geisenhanslüke / Georg Mein / Franziska Schößler, Synchron, Heidelberg 2008, pp. / S. 233–257

Bibliografia delle opere e degli scritti di Ferruccio Masini, in *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, vol. 3, a cura di / hrsg. von Bernhard-Arnold Kruse / Paolo Chiarini, Istituto di Studi Germanici, Roma 2008, pp. / S. 527–567

„Auf den Schmerz eine Architektur gründen". Zu Thomas Bernhards Roman Frost, in *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, vol. 3, a cura di / hrsg. von Bernhard-Arnold Kruse / Paolo Chiarini, Istituto di Studi Germanici, Roma 2008, pp. / S. 499–526

Il linguaggio monologico ne I quaderni di Malte Laurids Brigge *di Rilke*, in *La parola dell'io. Forme e funzioni del monologo*, a cura di / hrsg. von Carlo di Giovine, Dipartimento di Studi Letterari e Filologici. Università della Basilicata, Potenza 2006, pp. / S. 99–126

Literarische Arbeit an Problemen europäischer Identität. Das Beispiel Joseph Zoderer, in *Dokumentation der Tagungsbeiträge. Germanistentreffen Deutschland – Italien*, a cura di / hrsg. von DAAD, W. Roggausch, Deutscher Akademischer Austauschdienst, Bonn 2004, pp. / S. 31–42

L'estetica di Schiller come fondazione del soggetto moderno, in *L'io del poeta. Figure e metamorfosi della soggettività*, a cura di / hrsg. von Ingrid Hennemann Barale / Patrizio Collini, Pacini, Pisa 2002, pp. / S. 117–165

Traduzioni / Übersetzungen

Wolfgang Müller Lauter, *'La volontà di potenza' come libro della 'Krisis' delle interpretazioni filosofiche di Nietzsche in Germania*, in «Iride», VI (11), 1994, pp. / S. 170–189

Ferruccio Masini, *Die „zweite Unschuld"*, in «Nietzsche-Studien», 17, 1988, pp. / S. 91–107

Ferruccio Masini, *Die Faszination des Nihilismus*, in *Über Gottfried Benn*, vol. 2 1957–1986, a cura di / hrsg. von Bruno Hillebrand, Fischer, Frankfurt a.M. 1987, pp. / S. 351–364

Recensioni / Rezensionen

Ferruccio Masini: Lo scriba del Caos. Interpretazione di Nietzsche. Bologna 1978, in: «Nietzsche-Studien», 16, 1987, pp. / S. 483-487

A cura di / Redigiert von
Gianluca Esposito e Daniela Liguori

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni

1. *Studi e ricerche di scienze umane e sociali*, a cura di Roberto Delle Donne, prefazione di Lucio De Giovanni
2. Raffaele Carbone, *Medicina e scienza dell'uomo. Paul-Joseph Barthez e la Scuola di Montpellier*
3. Wilhelm Dilthey, *Materiali per il secondo volume della Introduzione alle scienze dello spirito. Scritti inediti (1880-1893)*, a cura di Giovanni Ciriello
4. Richard Avenarius, *Osservazioni sul concetto di oggetto della psicologia*, a cura di Chiara Russo Krauss
5. *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, a cura di Roberto Delle Donne
6. Antonella Venezia, *La Società Napoletana di Storia Patria e la costruzione della nazione*
7. Le strane vicende di mia vita – *Il carteggio di Giuseppe De Blasiis*, a cura di Antonella Venezia
8. *Il carteggio fra Robert Michels e i sindacalisti rivoluzionari*, a cura di Giorgio Volpe
9. *Erudizione e cultura storica nella Sicilia del XIX secolo. Il carteggio tra Michele Amari e Raffaele Starrabba (1866-1900)*, a cura di Serena Falletta
10. *La Fenomenologia dello spirito di Hegel: problemi e interpretazioni*, a cura di Alessandro Arienzo, Francesco Pisano, Simone Testa
11. *ASMOD 2018. Proceedings of the International Conference on Advances in Statistical Modelling of Ordinal Data*, editors Francesca Di Iorio, Rosaria Simone, Stefania Capecchi
12. *GRETL 2019. Proceedings of the International Conference on the Gnu Regression, Econometrics and Time-series Library*, editors Francesca Di Iorio, Riccardo Lucchetti
13. *Ontologia relazionale. Ricerche sulla filosofia classica tedesca*, a cura di Antonio Carrano e Marco Ivaldo

14. Essere e Tempo *novanta anni dopo: attualità e inattualità dell'analitica esistenziale*, a cura di Anna Pia Ruoppo

15. *Il Segretario, lo Statista. Aldo Moro dal centro-sinistra alla solidarietà nazionale*, a cura di Alessandro Sansoni, Pierluigi Totaro, Paolo Varvaro

16. Chiara Russo Krauss, *Dall'empiriocriticismo al positivismo relativistico. Joseph Petzoldt tra l'eredità di Mach e Avenarius e il confronto con la relatività einsteiniana*

17. Mario Cosenza, *All'ombra dei Lumi. Jacques-André Naigeon* philosophe

18. *Immagine e immaginazione*, a cura di Leonardo V. Distaso, Anna Donise, Edoardo Massimilla

19. *Le aporie dell'integrazione europea. Tra universalismo umanitario e sovranismo: idee, storia, istituzioni*, a cura di Anna Pia Ruoppo e Irene Viparelli

20. *Ragione, razionalità e razionalizzazione in età moderna e contemporanea*, a cura di Maurizio Cambi, Raffaele Carbone, Antonio Carrano, Edoardo Massimilla

21. Antonio Carrano, *Questioni kantiane*

22. *La Russia e l'Occidente (Россия и Запад)*. Atti della Giornata di studio (Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Studi Umanistici, 9 giugno 2022), a cura di Giovanna Cigliano e Teodoro Tagliaferri

23. Fortunato Maria Cacciatore, *Miseria della critica. Spengler redivivo*

24. *Κατ' ἐπιστήμην καὶ εὔνοιαν. Scritti scelti di Giovanni Indelli*, a cura di Giancarlo Abbamonte, Giuliana Leone e Francesca Longo Auricchio

25. Bernhard Arnold Kruse, *Introduzione a* Siddhartha *di Hermann Hesse*

26. Johann Gottfried Herder, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità. Libro XIV*, introduzione, traduzione e note a cura di Eliodoro Savino

27. *Le parole della filosofia. Le metamorfosi del vocabolario del pensiero nella storia*, a cura di Anna Motta e Lidia Palumbo

28. Marica Magnano San Lio, *Psichiatria e filosofia. Le radici epistemologiche della* Allgemeine Psychopathologie *di Karl Jaspers*

29. *Eleatic Ontology from the Hellenistic Period to Late Antiquity*, edited by Anna Motta & Christopher Kurfess

30. *Profili dell'aristotelismo medievale. In ricordo di Valeria Sorge*, a cura di Fabio Seller e Roberto Melisi

31. *Transizione in questione. Dialettica, struttura, differenza*, a cura di Marco Rampazzo Bazzan, Fabrizio Carlino, Anna Pia Ruoppo, Irene Viparelli
32. *Lingue, scritture e società nell'Italia longobarda. Un percorso di sociolinguistica storica*, a cura di Elisa D'Argenio, Roberto Delle Donne, Rosanna Sornicola (in preparazione)
33. Giovanni Savino, *Traiettorie della destra politica russa nel Novecento*
34. *Nations in the Empire. The Many Faces of Indian Nationalism*, Proceedings of the International Conference held in Naples, Federico II University – Department of Political Sciences, 20-21 June 2023, edited by Maurizio Griffo, Diego Maiorano, Teodoro Tagliaferri
35. *Genealogie della modernità: prospettive critiche*, a cura di Raffaele Carbone e Luca Scafoglio

36 Filomena Fera, *Max Weber e il liberalismo russo. Il dibattito sui diritti fondamentali dell'individuo tra Oriente e Occidente*

37 *Platone e i platonismi (I). Fisica e metafisica in età imperiale e tardoantica*, a cura di Anna Motta e Chiara Cappiello

38 *Europa-Italia-Russia. Relazioni estere e orizzonti geopolitici*, a cura di Giovanna Cigliano

39 *Die moderne Subjektivität als ein Fragmentenmosaik. Festschrift für Bernhard-Arnold Kruse*, herausgegeben von Gianluca Esposito und Daniela Liguori

40 *Discorsi di delegittimazione. Percorsi dell'antispagnolismo nell'Europa moderna*, a cura di Giovanni Scarpato e Teodoro Tagliaferri

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali

I contributi raccolti in questo volume celebrano la carriera e la produzione scientifica di Bernhard-Arnold Kruse. Professore Ordinario di Letteratura Tedesca presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", ha saputo come pochi altri fungere da ponte culturale e scientifico tra il mondo tedesco e quello italiano con la sua attività di ricerca e con la sua esperienza umana. Nucleo degli interessi scientifici di Bernhard-Arnold Kruse è il rapporto tra soggettività e letteratura nella loro dimensione storico-sociale. A questo filone principale appartengono i suoi primi studi sul periodo della *Jahrhundertwende*, in particolare su Friedrich Nietzsche e Rainer Maria Rilke, dove la soggettività moderna prende i contorni di un all'apparenza disorganico *Fragmentenmosaik*, un mosaico di frammenti.
Nel corso della sua attività scientifica, Bernhard-Arnold Kruse ha esteso tale prospettiva di ricerca ad altre epoche e altri contesti letterari: dalla letteratura del Novecento (su tutti Erich Maria Remarque, Thomas Bernhard e più recentemente Hermann Hesse) al romanzo postmoderno, spingendosi a ritroso nella storia della letteratura tedesca passando per Heinrich Heine arrivando fino al Settecento, di cui ha analizzato in particolare l'estetica e i drammi di Friedrich Schiller. Il suo studio delle dimensioni della soggettività si è intersecato negli ultimi due decenni col rapporto tra letteratura e nazionalismo, in particolare nei romanzi di Joseph Zoderer, ponendo l'accento sul contributo della letteratura nella costruzione e nella percezione di elementi quali Nazione e *Heimat*.

Gianluca Esposito è assegnista di ricerca e docente a contratto di Letteratura Tedesca presso l'Università di Napoli "Federico II". Dopo aver studiato Germanistica e Anglistica a Napoli, Osnabrück e Berlino, nel maggio 2022 ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia presso l'Ateneo federiciano in cotutela con l'Universität Osnabrück. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla finzione biografica nella letteratura contemporanea in lingua tedesca (Sten Nadolny, Daniel Kehlmann, Christian Kracht e Christoph Ransmayr) a, più recentemente, la *Dokumentarliteratur* (Natascha Wodin e Katja Petrowskaja) e le *Digital Humanities* (*Sentiment Analysis*).

Daniela Liguori è docente a contratto di Letteratura Tedesca presso il Corso di Studio triennale in 'Lingue, Culture e Letterature Moderne Europee' dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e presso il corso di studio triennale in 'Lingue e Culture straniere' dell'Università degli Studi di Salerno. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Estetica e Teoria delle Arti presso l'Università degli Studi di Palermo (XXI ciclo) e si occupa prevalentemente di poesia e saggistica tedesca del Novecento. In questo ambito ha pubblicato studi su Rainer Maria Rilke, Rudolf Kassner, Durs Grünbein, Walter Benjamin e Vilém Flusser. Ha recentemente esteso la sua ricerca ad autori e temi dell'Ottocento tedesco, rivolgendo particolare attenzione all'opera di Georg Büchner.

ISBN 978-88-6887-380-6
9 788868 873806