Studi e Ricerche

Studi umanistici – Philologica

Lessico europeo

Sezione tedesca: il movimento

a cura di

Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella

Camilla Miglio, Giulia Puzzo

University Press

Sapienza Università Editrice

Collana Studi e Ricerche 68

Studi umanistici
Serie Philologica

Lessico europeo

Sezione tedesca: il movimento

a cura di
Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella
Camilla Miglio, Giulia Puzzo

SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE
2018

Volume stampato con il contributo del progetto di ricerca Awards Sapienza *Lessico leopardiano 3.0. Ipertesto tra linguaggi dell'antico e modernità europea* (coordinatore prof. Franco D'Intino), e della Fondazione Christian Cappelluti.

Copyright © 2018

Sapienza Università Editrice
Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it
editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-064-4

Pubblicato ad aprile 2018

Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: immagine realizzata dall'artista Miguel Angel Giglio.

Per movimento intendo
anche tutto quello che
spetta alla parola

Giacomo Leopardi

Indice

Introduzione
Camilla Miglio, Flavia Di Battista, Matteo Iacovella
Giulia Puzzo, Tommaso Gennaro 1

Avvertenza
Matteo Iacovella 39

Ottocento 45

Fall – Heinrich von Kleist
Matteo Iacovella 47

Freude – Friedrich Hölderlin
Maria Arpaia 69

Langeweile – Georg Büchner
Maria Diletta Giordano 111

Leib – Georg Büchner
Maria Diletta Giordano 121

Leichtigkeit – Friedrich Hölderlin
Giulia Puzzo 127

Naiv – Heinrich Heine
Flavia Di Battista 161

Sentimental – Heinrich Heine
Flavia Di Battista 173

Volk – Georg Büchner
Maria Diletta Giordano 187

Zerstreuung – Heinrich von Kleist
Matteo Iacovella 197

Novecento 213

Bild – Rainer Maria Rilke
Roberta Buscema 215

Blume – Paul Celan
Francesca Zimarri 261

Frucht – Rainer Maria Rilke
Miriam Miscoli 279

Hand – Paul Celan
Giulia Puzzo 307

Herz – Paul Celan
Giulia Puzzo 327

Autori 345

Introduzione

Nodi lessicali tedeschi e reti semantiche europee[1]

Nel pensare una direzione in grado di incrociare, con parole tedesche, la rotta del *Lessico leopardiano*, abbiamo tenuto conto delle coordinate indicate dai volumi del *LL 2014* e *2016*, sperimentando, come si potrà già osservare in questa introduzione, un qualche indispensabile scarroccio. Dalla complessità di un *corpus* come quello leopardiano, comunque unitario e omogeneo dal punto di vista autoriale, ci siamo trovati a fluttuare in una molteplicità polifonica, con scandagli semantici nel lessico di autori tedeschi contemporanei di Leopardi. Raccogliendo la sfida metodologica che dalla semantica ci conduceva a rivisitare alcuni luoghi chiave del Romanticismo, siamo arrivati a bordeggiare il Novecento. Abbiamo provato a mettere in chiaro qualche nodo, nel lembo tedesco di una grande rete di poetiche europee segnate, come quella leopardiana, da una forza etica e filosofica.

La questione, per noi, non è cercare influenze e genealogie, ma rilevare, anche in porzioni limitate, la circolazione dell'energia semantica di certe parole. Osservare la metamorfosi (in senso goethiano) che avviene tra omonimi in diversi corpora poetici europei. Il lavoro di lessicografia relazionale, di semantica applicata a una rete

---

1 Questo paragrafo è di Camilla Miglio.

di autori (non necessariamente in dialogo tra loro), fa emergere quella che Barbara Cassin chiamerebbe una «cartografia delle differenze»[2] nella cultura europea, a partire da parole che pongono domande estetiche ed etiche confrontabili, ma mai sovrapponibili, dove gli scarti dicono di più dei parallelismi. Sullo scarto si costruisce la dinamica, la relazione che costruisce la rete della cultura. Non muoviamo dai concetti[3], ma tastiamo le parole, singoli nodi del tramaglio. I significati sono ammagliati con la natura linguistica, con i livelli fonosimbolici e le vere e false etimologie che risuonano in ogni lemma. Fin qui le parole; ma importante è anche il discorso, l'ordito che aggrega i nodi semantici, e quindi, nei *corpora* analizzati, i sinonimi, gli antonimi, i corradicali etc. La molteplicità non passa solo tra le lingue, ma all'interno delle lingue stesse, in una stessa *langue* quando diventa *parole* di un certo autore.

Il nostro esperimento è cominciato con alcuni autori di lingua tedesca, ma il progetto acquista senso solo se pensato su scala europea. Questo primo volume vuol essere un invito al viaggio.

Come viatico abbiamo tenuto con noi – nonostante la sua voluminosa presenza – il *Vocabulaire Europeén des Philosophies*. *Dictionnaire des intraduisibles philosophiques* curato da Barbara Cassin[4]. Quanto la filosofa scrive a proposito della lingua:

> Une langue, telle que nous l'avons considérée, n'est pas un fait de nature, un objet, mais un effet pris dans l'histoire et la culture, et qui ne cesse de s'inventer – derechef, *energeia* plutôt qu'*ergon*[5].

vale anche per le parole dei poeti, intese come effetti e non come oggetti. Ciascun autore fabbrica la sua lingua (la differenza della lingua di ciascuno è nel suo tasso di *energeia* "intraducibile" – ovvero nel residuo inesauribile). E quindi se in ambito filosofico possiamo chiederci, con Cassin,

---

2 Cassin 2004, p. 21.

3 Cfr. Piperno 2014.

4 Cassin 2004.

5 Cassin 2004, p. XVII.

> avec mind, entend-on la même chose qu'avec Geist ou qu'avec esprit? Pravda, est-ce justice ou vérité? Et que se passe-t-il quand on rend mimêsis par imitation?[6]
> Chaque entrée part ainsi d'un fait d'intraductibilité, et procède à la comparaison des réseaux terminologiques, dont la distorsion fait l'histoire et la géographie des langues et des cultures[7].

Tanto più possiamo osservare – citando un esempio per i molti che incontreremo[8] – come *Langeweile* e *tedio* rispettivamente ripensate e riscritte da Büchner e Leopardi, si inscrivano culturalmente e scrivano poeticamente "effetti" e "affetti" diversi.

Attraverso la costruzione di reticoli lemmatici e semantici, dentro e tra le lingue e letterature d'Europa, passando per la *langue* e il *discours*[9] specifico di diversi autori, si può «comprendre comment un réseau fonctionne dans une langue en le rapportant aux réseaux d'autres langues».

Salpando dal porto di Recanati attraversiamo un braccio di mare nella letteratura europea. Ci sarà bisogno di molte mani, e di molte parole in diverse lingue per riuscire a intravedere un tracciato. Questo piccolo volume è un gesto, più che un'opera chiusa; *energeia* più che *ergon*.

Ottocento

Perché partire con un Lessico "tedesco"[10]

Gli autori e i lemmi presentati nella sezione sull'Ottocento sono stati selezionati con lo sguardo rivolto a Giacomo Leopardi (1798-1837). Che esista un legame diretto tra Friedrich Hölderlin (1770-1843), Heinrich von Kleist (1777-1811), Heinrich Heine (1797-1856), Georg Büchner (1813-1837) e il poeta recanatese è da escludere e in ogni caso l'accertamento di tali connessioni non è l'obiettivo dell'indagine. Né lo è una ricostruzione puntuale e sistematica degli elementi di contatto

---

6 Cassin 2004, p. XVIII.

7 Cassin 2004, p. XVIII.

8 Per ulteriori esempi rimando all'Avvertenza di Matteo Iacovella e infra nell'Introduzione.

9 Cfr. Benveniste 1966 e 1969.

10 Questo paragrafo è di Flavia Di Battista.

tra le riflessioni leopardiane e quelle di alcuni scrittori tedeschi più o meno coevi. In che misura, dunque, questo Lessico Tedesco è anch'esso un Lessico Leopardiano?

Le schede qui raccolte sono state elaborate secondo una metodologia originariamente messa a punto per l'analisi di un *corpus*, quello leopardiano, determinato a priori, della quale si è inteso verificare le possibilità di applicazione ad altre opere. Questo volume fa da complemento ai due precedenti del *LL 2014* e *2016* non solo per un riscontro dell'efficacia del metodo, ma anche in quanto contribuisce alla creazione di un repertorio di potenziali reagenti del pensiero leopardiano, non subordinati però a tale confronto, bensì considerati anche nella loro singolarità. L'idea di offrire spunti per una contestualizzazione su scala europea di alcune problematiche attraverso lo studio dei lemmi in cui esse si incarnano risponde del resto a un'esigenza manifestata dallo stesso Leopardi. In una nota zibaldoniana del 26 giugno 1821 egli auspica, infatti, la creazione di un «Vocabolario universale Europeo»[11] che includa «quelle parole che appartengono a tutto quello che oggi s'intende sotto il nome di filosofia, e a tutte le cognizioni ch'ella abbraccia»[12]. Tale impulso nasce dalla convinzione che la ricerca filosofica abbia assunto una dimensione paneuropea e dalla constatazione che un certo numero di vocaboli di cui alcuni pensatori si sono serviti per dar forma alle proprie idee godono già di ampia diffusione nell'intero continente. A questi, che Leopardi chiama *europeismi*, viene attribuito uno statuto parzialmente assimilabile a quello dei *termini*[13] delle scienze vere e proprie benché i primi esprimano nozioni molto più difficili da circoscrivere. Secondo questo passo dello *Zibaldone* proprio la volatilità dei concetti filosofici e la loro tendenza a scivolare nell'indistinto rendono necessaria una codificazione che consenta a ogni intellettuale di farsi capire da un gran numero di persone, fornendo contestualmente un'impalcatura linguistica a idee che in mancanza di una nomenclatura precisa rischiano di fermarsi già in partenza a uno stadio vago e confuso. In quest'ottica, Leopardi invita ad accettare i risultati delle ricerche

---

11 Leopardi 2015, I: 888.

12 *Ibidem*.

13 Cfr. Gazzeri 2014.

compiute in paesi diversi dall'Italia non meno delle parole straniere in cui esse si sono cristallizzate. Queste ultime non andranno dunque rigettate come prestiti inficianti la purezza della lingua, bensì accolte in quanto patrimonio comune di tutti gli europei.
Entro la categoria di *europeismo*, che ha come presupposto un'idea che lega lo sviluppo del linguaggio a quello dell'umanità nel suo insieme[14], rientrano esclusivamente quelle parole che si presentano in forma pressoché identica in diverse lingue europee con identica significazione (a titolo di esempio sono citati i vocaboli *genio*, *sentimentale*, *dispotismo*, *analisi*, *analizzare*, *demagogo*, *fanatismo*, *originalità*). Fatta eccezione per *naiv* e *sentimental*, a nessuno dei lemmi schedati in questo volume si può applicare tale definizione. Tutti sono, infatti, totalmente incardinati nel tessuto linguistico tedesco e lo spettro di idee che esprimono è coperto, talvolta solo in parte, nelle altre lingue europee da parole con diversa radice. La differenza del significante attiva, per così dire, alcune potenzialità del concetto (spesso tra l'altro presenti in maniera implicita nelle riflessioni di Leopardi): *Leichtigkeit* è fonicamente ed etimologicamente molto vicino a *Licht*, alla luce; *Langeweile* porta in sé l'idea di lunghezza; il prefisso *zer-* in *Zestreuung* rimanda a quel tanto di distruzione che c'è nella distrazione. A ben guardare, poi, la corrispondenza stretta, chiara e precisa che Leopardi postula tra forma e contenuto non si realizza davvero neppure negli *europeismi*, dal momento che il loro significato varia considerevolmente a seconda dell'autore che se ne serve e del contesto linguistico entro il quale ci si muove. La formulazione di un'idea non è mai patrimonio acquisito, ma è sottoposta a continue rimodulazioni la cui traccia tangibile sono appunto le variazioni semantiche.

La nozione stessa di *europeismo*, come sempre avviene nella scrittura leopardiana, non è affatto enunciata in maniera monolitica e anzi, in vari luoghi zibaldoniani sono espresse convinzioni che se ne discostano notevolmente. In un passo del 17 aprile 1821 si osserva che «i *termini*, e le parole prese da una lingua straniera del tutto, potranno essere precise, ma non *chiare*»[15] poiché il processo di importazione elude l'essenziale fase di progressiva assuefazione che dà al parlante

---

[14] Cfr Leopardi 2015, I: 898.

[15] Leopardi 2015, I: 686.

di una lingua l'impressione di un rapporto diretto tra la cosa e il suo nome. In questo passo, dunque, i prestiti vengono ricusati, non per una sterile lode della purezza, ma a profitto di una ricerca *nella* lingua a partire dalle potenzialità della lingua stessa. Si tratta di un discorso che non si può approfondire qui, ma è interessante rilevare come questa nota prenda le mosse da alcune considerazioni sulla lingua tedesca. Leopardi, pur non avendone una conoscenza diretta, la giudica estremamente malleabile e *tenera*, tra l'altro per la facilità con cui accoglie parole straniere, soprattutto francesi. A suo parere, essa conserva un certo grado di indeterminatezza, il che ne fa un eccellente strumento nelle mani dei traduttori[16]. Il tedesco è visto come un organismo in rapida evoluzione che «avanza e precipita come un torrente, e guadagna tutto giorno vastissimi spazi, in ogni genere di accrescimento»[17]. Le ricerche che andiamo a presentare costituiscono tentativi di immersione in questo impetuoso torrente, tesi a sondare alcuni punti dello straordinario movimento di apertura e appropriazione di nuovi spazi concettuali attraverso il linguaggio che ha avuto luogo nella Germania dell'Ottocento.

Come si è detto, Leopardi aveva una conoscenza indiretta della Germania e della sua temperie culturale, mediata principalmente da Mme de Staël. Come molti altri dopo di lui, il poeta riconosce nei pensatori tedeschi una indefessa tendenza alla sistematizzazione, che, benché abbia portato indubbiamente risultati, rimane insufficiente se non addirittura sospetta: «Quindi è che i tedeschi son ottimi per mettere in tutto il loro giorno, estendere, ripulire, perfezionare, applicare ec. le verità scoperte (ed è questa una gran parte dell'opera del filosofo); ma poco valgono a ritrovar da loro nuove e grandi verità»[18]. Questa osservazione prova, quasi meglio di una ricostruzione documentaria, che i tedeschi ai quali pensava Leopardi non sono quelli a cui è dedicato questo volume. Le opere di Hölderlin, Kleist, Heine e Büchner si mostrano infatti perlopiù estranee e refrattarie a ogni tentativo di sistematizzazione, caratteristica, sia detto per inciso, che

---

16 Su questo punto cfr. Poehlmann 2003: 77 e segg.

17 Leopardi 2015, I: 576.

18 Leopardi 2015, I: Zib. 1267.

rende un approccio lessicografico ancora più fecondo e adeguato a renderne le molteplici sfumature.

Lo sguardo profondo, l'approccio dinamico con cui questi pensatori tedeschi si accostano alla modernità nascente li avvicina moltissimo al conte di Recanati. In un suo saggio[19], Eugenio Spedicato usa a proposito di Büchner e Leopardi quali interpreti del moderno l'espressione *traurige Hellsichtigkeit* (triste lucidità) sposando in apparenza la lettura di un Leopardi nichilista tormentato dalla malattia e di un Büchner irrimediabilmente scoraggiato dalla situazione politica. In realtà, a proposito di entrambi, scomparsi nello stesso anno, ancora giovane l'uno e giovanissimo l'altro, bisognerebbe parlare di disincanto più che di tristezza. La loro è la lucidità di chi assiste senza voltare lo sguardo, ma anche senza darsi per vinto, al progressivo "disincantarsi" del mondo. Un simile processo interviene sia sul piano sociale (con la massificazione del popolo, *Volk*, che diventa un unico corpo, *Leib*) sia su quello individuale (la noia, *Langeweile* perde ogni ancoraggio a un ozio momentaneo per farsi condizione esistenziale). A un modo di vivere la noia radicalmente nuovo corrisponde una dimensione della distrazione, *Zerstreuung*. Pur riallacciandosi al *divertissement* pascaliano, essa si carica di ulteriori significati e si propone, in Kleist come in Leopardi, quale distacco da un punto di logoramento e come esperienza della molteplicità.

Comune a tutti gli autori in questione è la viva percezione di una frattura, rappresentata plasticamente in Kleist da oggetti che vanno in pezzi (un esempio su tutti, la celebre brocca rotta) o da scene di caduta. A fronte di un'estesa presenza nel *corpus* kleistiano di crolli, capitomboli e svenimenti, il lemma *Fall* nel suo significato di "caduta" è risultato meno produttivo in confronto all'accezione di *Fall* come "accadimento". Una possibile spiegazione di questa presenza/assenza ce la fornisce proprio un commento dello *Zibaldone* a proposito di una frase pronunciata dalla vestale delle *Notti romane* di Alessandro Verri: «spinsi la fronte con quanto impeto rimaneva nelle membra contro la parete, e giacqui»[20]. Ebbene, secondo Leopardi «la soppressione del

---

19 Spedicato 2015.

20 Verri 1975: 461.

verbo intermedio tra il battere il capo e il giacere, che è il cadere, produce un effetto sensibilissimo, facendo sentire al lettore tutta la violenza e come la scossa di quella caduta, per la mancanza di quel verbo, che par che ti manchi sotto ai piedi, e che tu cada di piombo dalla prima idea alla seconda che non può esser collegata colla prima se non per quella di mezzo che ti manca»[21]. La parola atta a descrivere un passaggio brusco, eclissandosi, si fa ancor più mimetica. Allo stesso modo, il linguaggio spezzato di Kleist ricalca il movimento a scatti, privo di fluidità, della marionetta che è divenuta cosciente di sé descritta nel saggio *Sul teatro delle marionette* (*Über das Marionettentheater*, 1810), fittissimo di convergenze col pensiero leopardiano. L'acquisizione di conoscenza – che è caduta adamica, decadenza – ha come conseguenza necessaria una perdita di naturalezza. Si tratta di una problematica al centro del dibattito estetico-filosofico tra Sette- e Ottocento (che trova il suo forse più celebre sbocco nella teoria di matrice schilleriana del *naiv* e del *sentimentalisch*) recepita e sviluppata in maniera originale sia da Leopardi che da Heine. Il loro finissimo occhio critico riconosce in che misura l'affettazione penetri gli sforzi dei moderni di imitare la *naïveté* degli antichi e censura al contempo quegli eccessi di esibizione del sentimento suggeriti ai poeti moderni dalla loro sempre più approfondita conoscenza dell'animo umano. A loro parere, la poesia sentimentale, che riproduce accuratamente ogni minimo moto dell'interiorità e illumina tutte le zone d'ombra del reale, invece di suscitare nel lettore quegli stessi sentimenti che descrive, li spegne, li banalizza, li inaridisce. Non solo, ma l'eccessiva conoscenza delle cose non rinsalda il posto dell'uomo nel mondo, bensì lo spinge ancora di più verso l'irrazionalità, verso quel qualcosa che non si vede ma in cui si ha pur sempre bisogno di credere. Il moderno si qualifica, insomma, come un gioco di specchi in cui l'uomo vede la natura solo attraverso la mediazione della cultura e l'Io ha continuamente davanti a sé il proprio riflesso. Lo stesso complesso della Tradizione subisce una metamorfosi e viene a esser posto sullo stesso piano della Natura in quanto portatrice di *naïveté*. Fautori di una rivitalizzazione della tradizione – di una tradizione in gran parte comune[22] – Hölderlin e Leopardi spingono per

---

21 Leopardi 2015, I: 117-18.

22 Per un'analisi delle letture comuni a Hölderlin e Leopardi cfr. Polledri 2011.

un riavvicinamento a essa più profondo, che passa attraverso la ricerca filologica per approdare a una pratica poetica nuova, la quale senza eliminare il peso delle stratificazioni della parola riesce a renderla miracolosamente leggera, *leicht*. La leggerezza, *Leichtigkeit*, diventa dunque sinonimo di autenticità, di felicità espressiva. Si apre così uno spiraglio verso una dimensione di felicità, *Freude*, e di rinnovato entusiasmo, grazie certo alla poesia, ma anche a un apprezzamento del valore dell'amicizia e dei rapporti umani.

Il discorso complessivo ricostruito attraverso l'analisi lemmatica traccia un movimento oscillatorio prodotto da due diverse spinte: l'una verso l'alto e l'altra verso il basso, l'una sotto l'effetto della leggerezza e l'altra della pesantezza, l'una risultante in un'apertura e l'altra in una chiusura. In questo moto di sistole e diastole consiste «il misterio eterno dell'esser nostro» quale lo descrive Leopardi nei versi di *Sopra il ritratto di una bella donna*:

Desiderii infiniti
E visioni altere
Crea nel vago pensiere,
Per natural virtù, dotto concento;
Onde per mar delizioso, arcano
Erra lo spirto umano,
Quasi come a diporto
Ardito notator per l'Oceano:
Ma se un discorde accento
Fere l'orecchio, in nulla
Torna quel paradiso in un momento.

Natura umana, or come,
Se frale in tutto e vile,
Se polve ed ombra sei, tant'alto senti?
Se in parte anco gentile,
Come i più degni tuoi moti e pensieri
Son così di leggeri
Da sì basse cagioni e desti e spenti?[23]

[23] Leopardi 1988: 132.

Materia e leggerezza[24]

Nella prima parte del *Lessico tedesco* trovano spazio quattro autori le cui opere e idee hanno lasciato un'impronta significativa nel panorama culturale tedesco ed europeo tra il XVIII e il XIX secolo. Protagonisti di questa sezione sono Friedrich Hölderlin (1770-1843), Heinrich von Kleist (1777-1811), Heinrich Heine (1797-1856) e Georg Büchner (1813-1837). Nonostante l'eterogeneità dei vocaboli e dei temi trattati è possibile rintracciare almeno due macro aree semantiche: accanto a parole materiche e concrete, che come pennellate cariche di colore su una tela creano un addensamento di significati nel testo, compaiono lemmi dal senso più indefinito e sfumato. Rientrano nel primo gruppo le voci *Fall*, *Leib*, *sentimental* e *Volk*. Sono invece legati alla sfera dell'astratto e dell'immaginario – poiché denotano stati d'animo o veicolano significati dai confini più ambigui – i lemmi *Freude*, *Langeweile*, *Leichtigkeit*, *naiv* e *Zerstreuung*. Ad accomunare i vocaboli c'è invece una marcata polisemia. Gli autori presentati nella sezione ottocentesca hanno conferito un senso particolare a queste parole, superando e ampliando le definizioni formulate dai dizionari e contribuendo così ad arricchire la lingua tedesca e ad alimentare numerosi dibattiti dell'età classico-romantica.

Apre il volume un'analisi dedicata a Kleist e al sostantivo *Fall*, nel quale è possibile individuare due nuclei semantici fondamentali: quello del movimento di caduta, che nell'opera kleistiana si traduce in fenomeni di vario tipo (inciampi, svenimenti, ma anche crolli) e quello dell'evento improvviso. Soprattutto nei racconti e nella commedia *La brocca rotta – Der zerbrochne Krug*, scritta quasi per gioco nel 1802 e messa in scena la prima volta da Goethe nel 1808 con clamoroso insuccesso – Kleist lavora sulla complessità semantica di *Fall* e del corollario di sostantivi e verbi correlati. Nell'esercizio della sua concitata scrittura egli insiste sull'ambiguità di *Fall*, che descrive a un tempo la caduta (che comunque in Kleist ha sempre un risvolto morale) ma rimanda anche al concetto di contingenza degli eventi e casualità della storia (si pensi alla vicinanza etimologica di *Fall* e *Zufall*). Nella parola *Fall* avviene dunque l'incontro tra l'idea del caso imprevedibile, dell'evento accidentale, e

[24] Questo paragrafo è di Matteo Iacovella.

quella di un movimento riconoscibile che potenzia la sostanza e il valore di questa parola.

Nel *corpus* del drammaturgo assiano Georg Büchner è stato preso in esame *Leib*, sostantivo portatore di concretezza, appartenente a quel gruppo di parole terrestri che intrattengono un legame profondo con la natura e le sue leggi (quella della gravità in primo luogo) e che rientrano quindi pienamente nel lessico del mondo sensibile e della dimensione umana[25]. Segnalano i fratelli Grimm nel loro dizionario che l'aggettivo *leiblich* ricorre nel Nuovo Testamento come sinonimo di *irdisch*, "terreno", *vergänglich*, "transeunte", in opposizione alla sfera spirituale e celeste (*geistlich*, *himmlisch*). Confrontandosi con il concetto di "corpo", Büchner fa un netto distinguo tra il *Körper*, corpo anatomico[26], e il *Leib*, corpo vivente e vissuto, ente sensibile che fa esperienza della vita. Quest'uso differenziato riflette a sua volta, nel testo büchneriano, la distinzione tra il corpo che non possiede più un'anima, e diventa mero strumento o marionetta[27], e il corpo senziente che porta i segni della storia che ha attraversato. Al *Leib* Büchner attribuisce un ruolo di primo piano, tanto che il sostantivo è utilizzato a più riprese come metafora per

---

[25] Nei momenti in cui Büchner contrappone natura e morale, il termine *Natur* non designa il mondo naturale *tout court*, ma rimanda alle pulsioni e ai bisogni corporali, alla natura fisiologica dell'essere umano. Cfr. anche Carnevale 2009: 229 segg. La spiccata componente materialistica nell'opera di Büchner è probabilmente frutto di una circolazione di idee ad ampio raggio che risale al materialismo illuministico dei *philosophes* de la Mettrie, d'Holbach e Helvétius. La questione è stata analizzata in modo approfondito sempre da Carnevale.

[26] In *Dantons Tod* Robespierre smaterializza il *Körper*, assegnandogli il ruolo di esecutore materiale del pensiero peccaminoso. Il peccato infatti è nel pensiero, e se quest'ultimo si traduce in atto e il corpo ubbidisce alla mente è per puro caso. «Die Sünde ist im Gedanken. Ob der Gedanke Tat wird, ob ihm der Körper nachspielt, ist Zufall» (Büchner 1980: 26).

[27] «Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente» (Büchner 1980: 64). «Ma noi siamo i poveri musicanti e i nostri corpi gli strumenti». La letteratura della *Goethezeit* si dedica con particolare entusiasmo allo studio del corpo e della fisiologia umana, riflessioni che portano al proliferare di personaggi come marionette, maschere, automi, ma anche sosia, creature in provetta, ombre, ermafroditi e la *Kreatur*, «questa dimensione puramente vitale, privata di ogni connessione umana e divina» (Zagari 1985: 45).

indicare un'altra unità organica, quella del popolo, frequente protagonista delle sue opere. Nel pamphlet *Il messaggero assiano* (*Der hessische Landbote*, 1834) il sintagma «Leib des Volkes» individua un'entità ancora più concreta, persino quantificabile, costituita dai 700'000 cittadini del granducato d'Assia che «sudano, gemono e fanno la fame»[28] per versare le tasse allo Stato.

Altro lemma centrale nella prima sezione del *Lessico tedesco* è appunto *Volk*, vero e proprio mitologema della *Goethezeit*. Il sostantivo occorre numerosissime volte nel *corpus* büchneriano, addensandosi però di preferenza nei testi di argomento politico, specialmente nel citato pamphlet e in *La morte di Danton* (*Dantons Tod*, 1835), un dramma che si inscrive nel solco di una personale disillusione di Büchner derivante dalla costatazione dell'impossibilità di una rivoluzione tedesca. Per quanto Büchner dia molto spazio al popolo quale attore protagonista della Storia, non viene fornita mai una spiegazione o una definizione circostanziata di questa entità. Al popolo si parla con distanza e in toni paternalistici, gli si dà del voi o del tu, pochi sono dalla sua parte e qualche regnante distratto, come il re Pietro di *Leonce e Lena* (*Leonce und Lena*, 1836), deve fare un nodo al fazzoletto per ricordarsi dell'esistenza di un popolo su cui governa[29]. Al *Volk* Büchner conferisce però attributi fisici umani e qualità morali; anche per questo esso è chiamato "corpo", è un *Leib* dotato di bocca, ossa e mani, ma anche di anima, sensibilità, memoria e coscienza. Rimane il problema della sua indefinitezza, per cui il popolo è rappresentato talvolta come una massa collettiva di individui feroci[30] e senza nome. Il fatto di attribuire al popolo la sostanza e la spiritualità del *Leib* potrebbe sembrare ancora in linea col momento di valorizzazione e nobilitazione del concetto di "popolo" portato avanti dai romantici, senonché per questi – vale la pena di ricordarlo – la parola *Volk* aveva un valore diverso, poiché priva di particolari connotazioni politiche e molto vicina a un'idea più

---

28 «Dies Geld ist der Blutzehnte, der vom Leib des Volkes genommen wird. An 700,000 Menschen schwitzen, stöhnen und hungern dafür» (Büchner 1980: 212).

29 Cfr. Büchner 1980: 95.

30 Per mezzo di Danton e Lacroix, Büchner paragona il popolo a un bambino che vuole rompere tutto per vedere cosa c'è dentro e a un minotauro che settimanalmente deve mietere vittime.

peculiare di stirpe legata da vincoli di sangue e tenuta insieme da una lingua comune. Inoltre, anziché esaltare le qualità profonde del popolo e di vederlo come entità potenzialmente rivoluzionaria, Büchner dà la priorità agli aspetti più elementari, al diffuso malcontento. In una linea di continuità ideale, il popolo sfruttato di Büchner è dunque molto più vicino al popolo vilipeso del *Marat/Sade* (1964) di Peter Weiss che non all'immaginario romantico. Nella *Morte di Danton* il *Volk* esiste in funzione del potere gerarchicamente opposto, quello dei legislatori[31], individui «sanguinari, dissoluti, energici e cinici»[32] che si ergono a guida e strumento di controllo (*Augen*) di questo corpo indomato. Su questo sfondo si fa sempre più spazio la radicale concezione di Hegel, contemporaneo di Büchner, che nei *Lineamenti di filosofia del diritto* (*Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 1820) definisce il popolo, privo di un'autorità politica e delle sue istituzioni, una «formlose Masse», una massa informe suscettibile di diventare qualcosa solo con il sostegno dello Stato[33].

Ad avvicinare Büchner e Kleist c'è anche un particolare sentimento di scoramento e di insensatezza esistenziale. Büchner è figlio del fallimento dell'impegno rivoluzionario in Germania e si rammarica di vivere in una società in cui non vi è più speranza di cambiamento; Kleist prova invece una profonda disperazione nel costatare la fragilità del mondo, retto dal caso spietato, e si accorge dell'essenza tragica della caduta, che è forse il movimento più umano che esista. I gesti compiuti dal fanciullo nello scritto *Sul teatro delle marionette* (*Über das Marionettentheater*, 1810) sono affettati e ridicoli poiché il giovane acquisisce la consapevolezza di aver perduto la propria spontaneità, di essere caduto da una condizione di grazia a una di miseria[34]. Ma è proprio l'affettazione la condizione e la caratteristica dello scrittore moderno nonché di quei «ro-

---

31 «Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen, ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar» (Büchner 1980: 14).

32 Cfr. la lettera scritta da Strasburgo il 5 maggio 1835 alla famiglia (Büchner 1980: 268).

33 Hegel 2013: 271. Cfr. anche Nicolao Merker (2009).

34 La consapevolezza del fanciullo (e di Kleist) dell'irriproducibilità dell'atto motorio fa nascere un giudizio critico (*κρίνω*, giudicare e discernere) sul movimento affettato: Kleist lo qualifica ad esempio come *lächerlich*, "ridicolo".

manzi che ci hanno guastato la mente», come li chiama Kleist in una lettera del 1801[35]. In questo panorama di coscienze infelici si colloca anche la parola *sentimental*, analizzata nel *corpus* di Heine. In questo aggettivo, che è un europeismo a pieno titolo, riecheggia il *sentimentalisch* di schilleriana memoria. Il poeta sentimentale era ancora per Schiller colui che «*riflette* sull'impressione che gli oggetti provocano su di lui» e che di conseguenza «deve sempre confrontarsi con due rappresentazioni e sensazioni in lotta, con la realtà come limite e con la sua idea come infinito»[36]. È riassunta in queste parole la condizione del poeta moderno. Il *sentimental* heiniano torna sul concetto schilleriano di un sentire spezzato, cosciente della scissura che ha allontanato in modo irreparabile l'uomo dall'ingenuità dell'antico[37]. La consapevolezza di una non corrispondenza tra la limitatezza del reale e l'infinitezza delle idee è un tema con cui si confrontano tutti gli autori di questa sezione del *Lessico*[38]. La

---

35 «Die Romane haben unsern Sinn verdorben» (Kleist 2001: 695).

36 «Dieser [der sentimentalische Dichter] *reflektiert* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen, zu tun» (Schiller 1962: 700).

37 Nel saggio schilleriano, ingenuo e sentimentale non sono in relazione antonimica: il sentimentale è infatti «riabilitazione dell'ingenuo alle condizioni della riflessione», è «l'anima moderna riscaldata dal sole classico» (Mittner 2009: 573). Il contrario del *naiv* non è tanto il sentimentale, quanto «l'intelletto che riflette» («der reflektierende Verstand», Schiller 1962: 709). Peraltro solo in Schiller si ravvisa l'idea di *sentimentalisch* come di uno *Streben* verso l'ideale. Heine assume una posizione critica rispetto al poeta di Marbach che si riflette in primo luogo nella predilezione per l'aggettivo *sentimental* al posto di *sentimentalisch*.

38 In Büchner la tematica della scrittura immediata, aderente alla realtà e lontana il più possibile dall'affettazione, è sviluppata in diverse riflessioni sulla scrittura. Scrive in una lettera che «il poeta drammatico non è altro che uno storiografo» ma che al contempo egli sta *al di sopra* dello storiografo giacché «ricrea la storia anziché presentarla come un'arida narrazione, ci fa calare in modo immediato nella vita di un'epoca, ci offre caratteri anziché caratteristiche, personaggi anziché descrizioni». («Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt», Büchner 1980: 272). È celebre anche l'attacco mosso

poesia sentimentale vive nella modernità perché tra essa e quella antica, quella dell'ingenua imitazione, si sono frapposti la conoscenza, il progresso, la malinconica accettazione dei limiti del mondo. Scrive Leopardi in una riflessione zibaldoniana del 1821 che «il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso»[39].

La materialità e la corporeità veicolate da questa prima serie di lemmi convive, nella sezione ottocentesca del *Lessico tedesco*, con una lista di vocaboli che, almeno nelle loro comuni accezioni, sono associati a un movimento contrario, di elevazione o di superamento dei limiti del reale. *Freude*, studiato nell'opera di Hölderlin, sembra comprendere le due fasi: il disincanto e l'adesione alla dimensione terrestre, ma anche lo *Streben* verso l'alto e il contatto con l'istanza divina. Preso in sé, lo spettro semantico di *Freude* è molto complesso e sul lemma i Grimm hanno scritto pagine importanti; Hölderlin ne estende i limiti definitori. Risalendo il torrente della lunghissima storia del termine, la gioia hölderliniana è declinata in tutta la sua ricchezza all'interno dei testi del poeta: si innesta nel concetto di *charis*, nello spirito di remissività dei pietisti (*Gelassenheit*), riprende l'atarassia epicurea[40], il godimento estetizzante della lirica rococò, l'*Enthusiasm* di Shaftesbury e ha ben presente, ovviamente, la famosa ode di Schiller. *Freude* si situa a metà del discorso caduta-elevazione o realtà-ideale poiché la gioia non può esistere, nella poetica hölderliniana, senza il suo contrario. I personaggi che fanno esperienza della *Freude* intraprendono un duro percorso di conoscenza e comprensione del dolore – che è ad esempio la condizione del mondo in cui vive Iperione. Allo stesso tempo, la *Freude*

---

ai «poeti dell'ideale» – di cui fa parte Schiller – che restituiscono al pubblico «marionette dal naso celeste e dal pathos affettato, non persone con carne e sangue» («Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben […]», Büchner 1980: 272-3).

39 *Zib.* 734, 8 marzo 1821. Sui legami tra Schiller e Leopardi si rimanda all'interessante analisi di Alessandro Costazza (2000).

40 Anche Leopardi, usando un'efficace immagine da sempre molto sfruttata, dirà che il piacere e la gioia sono assenza di dolore. Parimenti, la gioia è per i pietisti un momento di sospensione del dolore.

è però anche speranza nella rinascita e nel ritorno del passato classico, approssimazione alla sfera divina la cui sublimazione è costituita, sul piano linguistico e concettuale, dalla parola *Gottesfreude*. Tra questi due fuochi estremi di una stessa traiettoria[41] si muove il concetto di *Freude* e, con esso, il destino del poeta.

Se Schiller definiva sentimentale il poeta moderno che, come lo Spinario kleistiano, «*cerca* la natura» affannandosi a riappropriarsi della spontaneità, della grazia e della fluidità del movimento che un tempo gli erano proprie, il poeta ingenuo – *naiv* – è definito come colui che «*è* natura». L'ingenuo heiniano, associato anche a una modalità immediata e irriflessa dell'espressione verbale, riprende la lezione schilleriana ma vi aggiunge elementi nuovi, estendendone il senso. Se da un lato *naiv* resta un essenziale attributo del poeta geniale e continua a significare una proiezione di uno stato infantile, puro ed embrionale del rapporto tra natura e artista («l'ingenuo è una *fanciullezza che si manifesta là dove non è più attesa*»[42]), Schiller e Heine elaborano il concetto di "ingenuo" partendo da due momenti diversi: l'antichità greca il primo e l'Antico Testamento il secondo. Nel luglio 1830 Heine scrive da Helgoland di aver riletto l'Antico Testamento e di avervi trovato una ineffabile naturalezza nella modalità di rappresentare i contenuti; la parola è definita allora «prodotto della natura»[43], al pari di un fiore, del mare, dell'essere umano. Per quanto possa sembrare che queste parole siano state scritte in preda all'entusiasmo del momento, in realtà Heine sta muovendo dalle osservazioni di Herder sullo spirito della poesia ebraica[44] pubblicate un cinquantennio prima, ma che con-

---

41 La bellissima ed efficacissima immagine della *exzentrische Bahn* – traiettoria od orbita eccentrica – è stata coniata dallo stesso Hölderlin nelle prefazioni alle stesure intermedie di *Hyperion* e ampiamente sfruttata dalla critica, che vi ha visto una chiave di lettura dell'opera. Per un'analisi puntuale del concetto di *exzentrische Bahn* si rimanda a Castellari (2002: 244 segg.).

42 «Das Naive ist eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird» (Schiller 1962: 681).

43 Heine 1979: 311.

44 *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1782-1783), una delle opere migliori di Herder che ha costituito «una svolta nella conoscenza dello spirito orientale, come gli scritti di Winckelmann nella conoscenza della Grecia» (Mittner 2009: 310).

tinuavano a godere di grandissimo seguito. Il richiamo alle idee herderiane fa del cosmopolita Heine un sommo rappresentante della *Weltliteratur*, un diffusore di idee nel suo tempo. Nel testo scritto a Helgoland sorprende come Heine insista sul lessico della natura, rilevando anche che nel testo sacro «è tutto un germogliare, uno scorrere, un brillare, un sorridere»[45]; a sua volta, il campo semantico della natura evoca le splendide e dolci parole che lo stesso Heine, in *Die romantische Schul*e (1836), aveva speso sul *Divano occidentale-orientale* di Goethe (*West-östlicher Divan*, 1819), opera da cui era rimasto letteralmente folgorato[46].

È rimasta celebre una frase che Büchner rivolge nel 1836 all'amico Gutzkow; vi si legge che «nelle questioni sociali bisogna muovere da un principio *giuridico* assoluto, cercare una nuova vita spirituale nel *popolo* e mandare al diavolo la società moderna e senza vita»[47], la cui esistenza consiste solo nello scacciare (*zerstreuen*) la tremenda noia da cui è pervasa. Sono affetti dal *Weltschmerz* della *Langeweile* diversi personaggi dell'unica commedia di Büchner: il principe Leonce, che vede nel mondo la presenza di un ozio diffuso, ma anche Valerio, che fa del dolce far niente il proprio mestiere, la propria arte, e infine la candida Lena, le cui osservazioni sulla ciclicità della natura sono veri elogi della lentezza, dell'azione ripetuta, del mondo noioso. Quella di *Leonce e*

---

45 «Das sproßt, das fließt, das funkelt, das lächelt» (Heine 1979: 311).

46 «Unbeschreiblich ist der Zauber dieses Buches; es ist ein Selam, den der Okzident dem Oriente geschickt hat, und es sind gar närrische Blumen darunter: sinnlich rote Rosen, Hortensien wie weiße nackte Mädchenbusen, spaßhaftes Löwenmaul, Purpurdigitalis wie lange Menschenfinger, verdrehte Krokosnasen und in der Mitte, lauschend verborgen, stille deutsche Veilchen» (Heine 1972: 41 segg.). «Indescrivibile è l'incanto di questo libro. È un *selam* che l'Occidente ha regalato all'Oriente, fatto dei fiori più bizzarri: rose d'un rosso sensuale, ortensie come seni bianchi e nudi di ragazza, allegre bocche di leone, digitali purpuree come lunghe dita umane, contorti nasi di croco, e in mezzo spiano nascoste silenziose violette tedesche».

47 «Ich glaube, man muß in sozialen Dingen von einem absoluten *Rechts*grundsatz ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im *Volk* suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen. Zu was soll ein Ding, wie diese, zwischen Himmel und Erde herumlaufen? Das ganze Leben derselben besteht nur in Versuchen, sich die entsetzlichste Langeweile zu vertreiben. Sie mag aussterben, das ist das einzig Neue, was sie noch erleben kann» (Büchner 1980: 282).

Lena è una realtà inattiva e malinconica, permeata di atmosfere oniriche e scandita da un tempo dilatato. I personaggi vivono in una storia sospesa e proprio la sospensione dell'attività individuale – dal lavoro al pensiero – è uno dei tratti semantici caratterizzanti della *Langeweile*, come pure di alcune parole kleistiane, tra cui spicca *Zerstreuung*.

Su quest'ultimo lemma i Grimm hanno lasciato pagine dal prezioso contenuto informativo: già attestato nel lessico dei pietisti e oggetto di una forte risemantizzazione nel corso del tempo – di cui già si era reso conto Lessing –, *Zerstreuung* è un sostantivo il cui significato spesso sfugge alla definizione e alla comprensione. Il suo tratto semantico centrale – su questo già i pietisti insistevano molto – è quello di allontanamento da un punto centrale. Per gli *Stillen im Lande* questo centro era rappresentato da Dio, nel lessico kleistiano coincide in primo luogo con la coscienza, con la riflessione, con l'attività mentale. La *Zerstreuung*, spesso resa in italiano con "distrazione", è quindi ben più di una semplice disattenzione: oltre a indicare la dispersione fisica, può corrispondere infatti a una dispersione del pensiero in più direzioni, ma anche a uno stato di incoscienza, di spegnimento dell'attività intellettuale, come avviene in modo quasi sistematico nel *Principe di Homburg* (*Prinz Friedrich von Homburg*, post. 1821). La *Zerstreuung* assume per Kleist un valore importante perché è una strategia di fuga dalla vita, dalla riflessione sul proprio futuro, è un tentativo di approssimazione all'ideale. Sulla scorta dell'immagine elaborata da Hölderlin, anche il disegno tracciato dalla *Zerstreuung* è quello di una traiettoria eccentrica, di un movimento centrifugo che permette di stabilire una distanza tra l'individuo e il suo «infelice intelletto»[48].

Hölderlin è presente nel volume anche per l'aggettivo *leicht* e il sostantivo da esso derivato, *Leichtigkeit*, entrambi con accezioni di grande varietà: possono rimandare alla vulnerabilità del fanciullo,

---

48 Scrive da Königsberg Kleist al caro amico Rühle: «Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand! Studiere nicht zu viel, mein lieber Junge» (Kleist 2001: 769). «Ogni primo movimento, tutto ciò che è involontario è bello, mentre è falsa e deviata ogni cosa non appena comprende se stessa. Ah, l'intelletto! L'infelice intelletto! Non studiare troppo, mio caro giovane».

alla rapidità e al movimento agile, ma anche indicare l'avvicinamento alla sfera divina, l'inconsistente trasparenza dell'etere e della luce, nonché l'idea di equilibrio delle forme. La leggerezza (o facilità, in tedesco non vi è differenza di significante) sembra rientrare appieno in quel gruppo di sostantivi che indicano una tensione verso l'alto e un momento di elevazione: a riprova di ciò, nel tessuto linguistico della scrittura hölderliniana la *Leichtigkeit* è incompatibile con i concetti veicolati dal verbo *fassen*, propriamente "toccare", parola molto concreta e ancorata alla dimensione terrestre. Figura tra le accezioni di *Leichtigkeit* anche quella di volubilità, in riferimento ad esempio all'animo di Iperione, sempre incline al cambiamento e pronto a percorrere nuove strade. Riemerge qui il legame con l'immagine della traiettoria eccentrica: *leicht* qualifica l'indole mutevole e instabile di Iperione e descrive i momenti di eccentricità delle sue esperienze di vita, della sua *Bildung*. Nella straordinaria ampiezza di questo concetto si annida però anche l'idea della ricerca della spontaneità e di un'esistenza in armonia con il tutto. La leggerezza si pone così sullo stesso fronte di quei lemmi che, nel lessico tedesco dell'Ottocento, sono espressione di uno *Streben* verso l'ideale, della tendenza dell'io a superare i limiti del reale.

Novecento

Metamorfosi novecentesche[49]

La seconda sezione del volume è dedicata alla poesia lirica del Novecento, il cui profilo viene illustrato attraverso l'opera di due autori tra i più considerevoli e rappresentativi per la rifondazione della lingua poetica tedesca: Rainer Maria Rilke (1875-1926) e Paul Celan (1920-1970)[50]. Anche il semplice accostamento del loro lessico alla prima sezione ottocentesca ci consente di percepire la trasformazione radicale

---

[49] Questo paragrafo è di Giulia Puzzo.

[50] È ormai ben nota la profonda continuità storica che lega l'esperienza poetica di Celan alla poesia rilkiana, così da poter affermare che «Rilke lebt, bei aller Distanz, bei Celan als ein von ihm festgehaltener Sprachraum fort» (Bollack 2006: 229). Per il giovane poeta di Czernowitz, Rilke rappresentò senz'altro uno degli autori prediletti, di cui si racconta che amasse recitare a memoria i componimenti all'interno del proprio circolo di amici (Felstiner 1995: 31-35). La biblioteca celaniana,

e irreversibile del discorso poetico. Tutti i lemmi analizzati in rapporto all'opera rilkiana e celaniana, scelti perché centrali nel *corpus* testuale dei due poeti, ci restituiscono un'apparente semplificazione del linguaggio, laddove la tessitura verbale si compone di lemmi dal significato accessibile, quasi ovvio. Molti di essi appaiono infatti lontani dal livello di complessità e astrattezza che contraddistinguono il lessico poetico e intellettuale dell'Ottocento. Il mutamento della lingua poetica, inteso al contempo come il dissolversi dei modi espressivi tradizionali e il dilatarsi delle costellazioni terminologiche (con l'immissione di puntuali elementi onomastici, tecnici, prosaici), si sviluppa come ricerca di una piena aderenza alla realtà, componendosi anche di termini comuni, diffusi, immediatamente riconducibili al contesto di un'esperienza fisica e concreta. Questa modalità scaturisce dalla consapevolezza di una distanza, difficilmente recuperabile, che intercorre tra la dimensione reale e la realizzazione linguistica e, ancora, tra l'attualità e la tradizione storica, ossia quel patrimonio di esperienze codificate che assicuravano alla rappresentazione poetica una norma interpretativa condivisa. Pur con differenze sostanziali, il lessico di Rilke e di Celan ci restituisce allora lo sforzo estremo di una *Verwirklichung* (attuazione), in cui la tessitura verbale aspira letteralmente a ricreare la relazione con la realtà, dallo statuto ormai problematico. Nell'opera di entrambi gli autori, una simile tensione del discorso poetico supera

---

conservata al *Deutsches Literaturarchiv* di Marbach (May 2008: 315), ci restituisce la portata di un simile confronto, che negli anni assunse forme critiche e oppositive, sia sul piano delle strutture poetiche, sia in relazione alla sensibilità linguistica, continuando però a rappresentare un dialogo ininterrotto ed estremamente fruttuoso a livello creativo. Sembra particolarmente importante sottolineare qui il debito che la poesia di Celan maturò nei confronti di Rilke, in considerazione del fatto che esso si configura spesso come una reiterata assimilazione lessicale, rimodulata ma pur sempre riconoscibile: l'uso di sostantivi composti che unificano la sfera dell'astratto con quella del concreto, i riferimenti linguistici *ad se ipsum*, la selezione di un determinato lessico del corpo e persino la scelta di alcuni lemmi chiave per la propria poetica (*Atem*, *Herz*, *Rose*, *Stern*) sono di indubbia derivazione rilkiana. D'altro canto, lo stesso Celan descrisse la propria considerazione per la poesia di Rilke, facendone un modello nell'invenzione di veri e propri paesaggi linguistici (May 2008: 316). Per un inquadramento complessivo sull'eredità rilkiana nell'opera di Celan, si rimanda a May 2008: 315-17; per aspetti più puntuali della ricezione celaniana, si segnalano gli studi di Fülleborn 1975; Bennholdt-Thomsen 1991; Bollack 2006: 219-42.

i due principi fondamentali della poesia lirica – la raffigurazione mimetica dell'oggetto e la narrazione espressiva del soggetto – e si converte nella potenzialità di un'apertura comunicativa ulteriore (*das Offene*), che rivendica per sé i termini di incrinatura (*Riß* [Rilke]) o di ferita (*Wunde* [Celan]), come capacità di inserirsi nella sostanza del reale, ricomponendone la geometria, come luogo traumatico nel quale la lingua poetica consegue lo scopo del significato.

I vocaboli rilkiani presentati in questo volume (*Frucht* [frutto], *Bild* [immagine] e i suoi derivati) appartengono alle due raccolte dei *Neue Gedichte* (1907-1908), ossia a quella fase di riflessione sul ruolo della poesia, nella quale l'autore sconvolse *in toto* la propria modalità compositiva. Guardando ai grandi artisti francesi, da Cézanne a Rodin, il poeta avviò un'implicita polemica nei confronti della *Deutsche Romantik*, polemica rivolta soprattutto contro la soggettività romantica, totalizzante in quanto irrelata dai fenomeni e dalle cose, i quali costituiscono, per l'autore dei *Neue Gedichte*, il primo e ultimo significato della realtà. In un atto poetico che «è insieme etica e gnoseologia»[51], la terminologia lirica viene rielaborata, gli aggettivi diventano sostantivi e i sostantivi diventano sostanze: è il caso, ad esempio, della luminosità e dei colori, che acquistano la funzione di soggetti agenti. Ispirata dall'opera di Cézanne, la poesia rilkiana intende (ri)produrre la realtà indipendente degli oggetti, senza pretendere di violarne il silenzio, e reagire a essa con una creazione poetica che le risponda, come si risponde a un cenno (*Wink*). Ogni *Ding* (cosa) è anche, sebbene non solo, il proprio *Bild* e da una simile cognizione l'autore deriva l'uso plastico dei propri vocaboli[52]. Le immagini verbali – immagini delle cose – esistono e lavorano nella distanza dagli oggetti e per tale ragione non coincidono interamente con essi, sono in grado di coglierne i mutamenti, i movimenti, il logorarsi insieme e in seguito allo scenario rappresentato. Il *Bild* appare così come capacità verbale di produrre, al contempo, la *Sachlichkeit* (obiettività) dell'oggetto e il dinamismo delle sue forme. L'intento della lingua poetica rilkiana è quello di trasformare il *Bild* in una *Erscheinung* (apparizione), punto d'incidenza che permette di annullare l'intervallo tra conosciuto e ignoto, interno ed

---

51 Cfr. Lavagetto 2005: 624.

52 Cfr. Engel 2013: 140.

esterno (*Innenraum – Raum*) consentendo di accedere a una dimensione sovrasensibile (*Jenseits*): la perfetta coincidenza della comprensione. Immagine per antonomasia di questa volontà poetica sono i *Früchte* (frutti), la seconda costellazione lemmatica che viene analizzata, in rapporto a Rilke, nel presente volume. L'immaginario della fertilità (*Fruchtbarkeit*), il processo di maturazione, la dialettica tra la superficie e ciò che è recondito, tra la polpa (*Fruchtfleisch*) e il nocciolo (*Kern*), costituiscono per il poeta la condensazione oggettiva di un'arte che vuole essere perfettamente piena, riempire lo spazio, alla pari dei frutti negli *Stillleben* cézanniani. La sensualità che si riscontra in questa costellazione rilkiana racconta il mistero del concepimento, dell'esistenza creativa ed esprime il desiderio del poeta di generare a sua volta i propri frutti, le proprie opere, al contempo corpo e immagine di questo corpo. Nascono così veri e propri *Dinggedichte*, all'interno dei quali il linguaggio si grava della concretezza materiale.

La poesia celaniana procede ancora oltre su questo percorso, in una direzione che sembra condurre al ridimensionamento del potere speculativo del linguaggio e che potrebbe essere qui definita, sommariamente, come una riduzione ai minimi termini degli insiemi lessicali. I tre lemmi analizzati in questo volume (*Blume* [fiore], *Hand* [mano], *Herz* [cuore]) parrebbero appartenere all'uso quotidiano e allo stesso tempo rientrare nelle consuetudini più abusate del discorso lirico, ormai quasi del tutto prive di slancio icastico. Eppure, simili vocaboli costituiscono il fulcro della poesia e della poetica di Celan, gli elementi primari di una polisemia linguistica che è, in primo luogo, "risemantizzazione" di termini tradizionali. L'elementarità delle proprie componenti lessicali non è altro che il riscontro, da parte dell'autore, di una distanza tragica senza catarsi, la quale non costituisce più un dato di realtà, ma è la sola realtà rimasta: quella dell'assenza. Dopo gli orrori perpetrati dal *Terzo Reich* nel generale silenzio, umano e divino, la crisi affrontata dalla lingua di Celan non è più di natura conoscitiva (impossibile conoscere un *Ding* materialmente annullato) bensì effettiva, storica, geografica, individuale e collettiva. In uno spazio e in un tempo distrutti a partire dalla lingua, i lemmi celaniani vengono investiti del compito di nominare e ricostituire le cose, per poter tornare a indicarle, acquistare il diritto di richiamarle (in vita). La poesia celaniana, non a caso, è stata perciò

paragonata a un *Nostos* assai ambizioso, una «teodicea laica»[53]. L'avvio e la meta di questo viaggio si colloca nell'intenzione di ridare voce – vocaboli – al linguaggio umano: il lessico celaniano è dunque il risultato di una ricerca incessante, sviluppo creativo e creazionale, che non potendo nascere da una storia e da una tradizione annientate, situa nella concretezza delle proprie componenti la possibilità di ricostituirne il senso.

Lingua[54]

Fra Otto e Novecento, in corrispondenza della dorsale che separa i due secoli (crinale non solo calendariale, ma vero e proprio spartiacque che divide due epoche per l'insorgenza di nuove forme di consapevolezza, anche rivoluzionarie, in differenti ambiti del sapere) si produce una faglia di eccezionale rilievo, qualificata da un profilo franto e irregolare eppure ininterrotto; una simile fenditura, più che caratterizzarsi naturalmente come linea di frontiera fra i due secoli, espone una proprietà distintiva di questa svolta radicale, mostrando come l'indole più intima del cambio di passo avvenuto in quegli anni risieda nell'inedita natura del versante del nuovo secolo, che si presenta come la sconfessione e l'emendamento di quello appena trascorso.

Fra le figure che emblematizzano al meglio l'avvento di una simile trasformazione, inquadrato precisamente nell'arco della seconda metà nel XIX secolo, è Friedrich Nietzsche: il filosofo tedesco, infatti, ha incarnato l'esigenza di superamento dei modelli culturali (portato secolare della tradizione mai messo sistematicamente in discussione) che il secolo delle passioni calde aveva preservato tramandandoli; di più: Nietzsche è stato per molti versi il precursore (se non addirittura l'iniziatore) di quella variazione drastica del paradigma epistemologico imperante che si verificò all'inizio del XX secolo provocata dalla convergenza quasi simultanea di rivoluzioni concettuali o assiologiche provenienti da differenti campi del sapere come pure da eventi contingenti della storia (dall'Esposizione universale parigina del 1900 alla catastrofe della Grande guerra; dalle teorie di Marx alla ri-

---

53 Bevilacqua 2012: LVII.

54 Questo paragrafo è di Tommaso Gennaro.

voluzione d'ottobre; dalla psicoanalisi di Freud alle scoperte scientifiche – per cui basti pensare, per limitarsi ai primi trent'anni del Novecento, a Einstein, Heisenberg, Gödel e Schrödinger).

La critica di Nietzsche, pur muovendosi sul terreno della filosofia, ha però immediatamente assunto una dimensione più ampia, orientandosi anzitutto come riconfigurazione problematizzata (anche storicamente, in senso genealogico) dell'approccio dell'uomo alla vita. Già nel 1873 (un anno dopo la pubblicazione de *Die Geburt der Tragödie*), Nietzsche aveva iniziato a muovere la sua critica alla nozione di realtà offerta dal positivismo scientifico in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (postumo), nel quale formulò un primo pensiero – che lo immette di fatto nella trafila della filosofia prospettivista (che ha a capo Montaigne e, passando per Hobbes, Leibniz, Berkeley e Kleist, giunge al Novecento, perlomeno fino a Ortega) – relativo alla zanzara che «nuota nell'aria e in sé sente il centro volante di questo mondo»[55]. Sono questi gli anni, fra l'estate del 1872 e l'inizio del 1873, in cui Nietzsche (che muoveva da studi filologici rigorosi, tali da garantirgli un'aderenza al dettaglio lessicale, esaminato fin nelle sue più profonde radici etimologiche), insiste nelle sue analisi su temi quale il linguaggio, il nesso fra verità e menzogna e la conoscenza, tentando di istituire una vera e propria «critica genealogica della conoscenza» che porta il filosofo tedesco a un «dato irrevocabile»: la «conoscenza scientifica è una forma umana di costruzione del mondo e la sua modalità di formazione risiede in procedimenti linguistici originariamente analogici»; per cui, l'ha chiarito Donatella Morea, «l'indagine sull'origine della conoscenza approda alla ricostruzione del processo linguistico di formulazione del mondo»[56]. In *Was bedeuten asketische Ideale?*, terza dissertazione di *Zur Genealogie der Moral*, scritto fra il 10 e il 30 luglio 1887, Nietzsche formulò un monito che riapriva ancora una volta al pensiero prospettivista rilanciato quasi

---

55 Nietzsche 2006: 81; impressionante la somiglianza con il discorso sull'«oison» di Montaigne nell'*Apologie de Raymond Sebond* (Montaigne 2012, II: 970-973) e il dibattito fra il folletto e lo gnomo nel *Dialogo* delle *Operette morali* leopardiane (Leopardi 1988, II: 35-36). Il nesso fra i tre autori, d'altronde, è noto: il poeta di Recanati conosceva bene l'autore degli *Essais* ed entrambi non erano certo ignoti al filosofo dello *Zarathustra*.

56 Morea 2004: 67, 69 e 70.

quindici anni prima con l'immagine della «zanzara» (per quella «tendenza […] "regressiva"» del suo pensiero, notata da molti interpreti, a riprendere a distanza «tematiche proprie degli scritti giovanili»)[57], chiarendo programmaticamente la propria concezione di una fenomenologia percettiva inestricabilmente intrecciata all'osservatore (e animata da un'esigenza di diversificazione: «vedere questo mondo per una volta diversamente, *voler* vedere diversamente è una non piccola disciplina e propedeutica dell'intelletto alla sua futura "obiettività"»). Lungo una linea già calcata da Leibniz, che rilanciò il prospettivismo ricordando la multiprospetticità di uno sguardo che, per poter com-prendere una città, deve inevitabilmente moltiplicarsi[58], e indagata in seguito anche da Rilke, che nell'ottava delle *Elegie duinesi* parlava della «creatura» a cui sono rivolti «gli occhi nostri […] rivoltati e tesi *intorno* a lei»[59], Nietzsche svilupperà il suo pensiero: «Esiste *soltanto* un vedere prospettico, *soltanto* un "conoscere" prospettico; e *quanti più* affetti lasciamo parlare sopra una determinata cosa, *quanti più* occhi, differenti occhi sappiamo impegnare in noi per questa stessa cosa, tanto più completo sarà il nostro "concetto" di essa, la nostra "obiettività"»[60]. È su questa linea di pensiero – che consente di «appropriarsi simpateticamente dell'oggetto e di *volerlo in proprio potere*, in modo da dar significato alla conoscenza»[61] e sarà in seguito condensata nella formulazione lampeggiante di uno dei più celebri aforismi del filosofo dello *Zarathustra*, riducendosi al notorio «non ci sono fatti, ma solo interpretazioni»[62] – che, nel XX secolo, fiorirà

---

57 Vattimo 1988: 75.

58 «E come una stessa città, osservata da lati differenti, sembra del tutto diversa ed è come moltiplicata *prospetticamente*, allo stesso modo, per l'infinita moltitudine delle sostanze semplici, accade che vi siano altrettanti universi differenti, i quali tuttavia non sono che le prospettive di uno solo, secondo i diversi *punti di vista* delle monadi» (Leibniz 2000, III: 461, corsivi nel testo).

59 Cfr. Rilke 1994, II: 91 (corsivo mio).

60 Nietzsche 1984: 113.

61 Resta 2008: 67. «Non era sfuggito a Michel Foucault che il procedimento nietzscheano della conoscenza attraverso il mettere a fuoco l'occhio dell'osservatore costituiva una rottura di un paradigma della conoscenza […]. La prospetticità è politica più che filosofica proprio nel senso che tende a rimettere conflitto nella conoscenza e a riconoscerle il carattere di rapporto di potere e non di pacificazione» (*ibidem*, 68-9).

62 Nietzsche 1975: 299.

una nuova consapevolezza (peraltro assai anticipatrice) in grado di allignare pervicacemente durante tutto il corso del secolo breve, nutrendo pensatori e artisti.

Furono proprio questi ultimi, dapprincipio, e non a caso, a leggere e apprezzare Nietzsche (e non i filosofi): la ragione principale sta tutta nella sua lingua, nel suo stile peculiare (anche nel caso delle sue traduzioni, su tutte quella francese di Herni Albert: data alle stampe a partire dal 1898, anche se preceduta da un saggio dedicato al filosofo tedesco del 1893)[63]; e nonostante «al pensiero di Nietzsche venisse in realtà attribuita già molto presto una posizione nella storia della filosofia» (menzionato nell'edizione del 1880 del *Grundriss der Geschichte der Philosophie* di Friedrich Überweg; nella *Geschichte der neueren Philosophie* di Richard Falkenberg del 1886; nella *Philosophie der Gegenwart* di Moritz Brasch del 1888), «questi riconoscimenti non facevano che aumentare la sua fama presso gli artisti, in particolare presso gli scrittori»[64] – e a questo fatto in particolare è probabile ascrivere una buona parte della pervasività del pensiero nietzschiano tanto nella letteratura quanto nella filosofia del secondo Novecento. Almeno fino alla prima metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, infatti, l'opera di Nietzsche non aveva ottenuto nel mondo filosofico la vasta risonanza che il profeta errante auspicava per i suoi lavori di "evangelizzazione" destinati a un'umanità sul crinale della catastrofe. L'autore dello *Zarathustra* ha scontato lo sforzo «di liberarsi delle costrizioni del discorso ereditato» dal mondo accademico – sforzo maturato in gioventù, quando, ancora ventitreenne, veniva considerato il classicista più promettente della sua generazione ma covava quel «disagio eretico» che lo spinse alla quasi immediata fuoriuscita dal sistema universitario[65].

---

63 Cfr. Jarrety 2003: 45. Sempre del 1898 è il fortunato lavoro di Lichtenberger 1898; fa notare inoltre Barbara Scapolo come in quello stesso anno uscì «un lungo articolo di Émile Fauget, particolarmente critico nei confronti degli eccessi della morale nietzscheana» e che «fino a quel momento erano state pubblicate solo un'antologia di Nietzsche (a cura di P. Lauterbach e A. Wagnon) e la traduzione del *Caso Wagner*, ad opera di D. Halévy e R. Dreyfus» (Scapolo 2010: 11).

64 Vattimo 1988: 125-6.

65 Le due citazioni provengono rispettivamente da Steiner 2003: 140 e 2004, p. 108.

Eppure furono proprio l'uso particolare (si potrebbe dire, con un nietzschiano quale Gilles Deleuze, *minore*) della lingua praticato dal pensatore tedesco e la riflessione filosofica che questi approntò su di essa a caratterizzare peculiarmente la violenta svolta concettuale che si abbatté sull'Europa all'inizio del secolo XX (quando, con precisione quasi profetica, lo stesso Nietzsche abbandonò il mondo che aveva contribuito a trasformare il 25 agosto 1900). «La soglia dal classicismo alla modernità […] venne definitivamente varcata allorché le parole cessarono d'intrecciarsi alle rappresentazioni e di quadrettare spontaneamente la conoscenza delle cose»[66]. La tesi espressa da Michel Foucault ne *Le parole e le cose* è nota: l'emblema scelto dal filosofo francese per rappresentare il senso di questa catastrofe epistemologica è don Quijote, «l'eroe del Medesimo»; ciò che della storia si riflette nel grande romanzo di Cervantes è che «oramai i segni (leggibili) non somigliano più agli esseri (visibili)»: ci troviamo, insomma, in un'epoca in cui «la scrittura ha cessato di essere la prosa del mondo»[67]. Tutto il viaggio del *Caballero de la Triste figura* diventa allora una «ricerca alle similitudini»: dacché l'*hidalgo* si è letteralmente nutrito delle storie di cavalleria lette avidamente nei numerosi volumi della sua biblioteca, ora «gli tocca adempiere la promessa dei libri», «colmare con la realtà i segni, senza contenuto, della narrazione. La sua avventura sarà una decifrazione del mondo»[68]. Lo scollamento fra le *parole* e le *cose* è l'evento che alligna segretamente nel cuore della modernità, infiltrando nel pensiero dell'epoca la cognizione di uno slittamento dell'asse prospettico quanto, soprattutto, di un ripensamento radicale del paradigma epistemologico allora dominante. Ce lo racconta la letteratura e, con straordinaria sintonia, lo riprova la filosofia (basti pensare che proprio fra Cinque e Seicento si coagularono intorno al medesimo plesso concettuale gli studi di Locke, Hobbes, Berkeley, Leibniz, Descartes e Spinoza). Ma se, come si ricordava, la cessazione del rapporto diretto fra parole e cose segnò il superamento della «soglia dal classicismo alla modernità», è pur vero che le due categorie foucaultiane, «agli inizi del XIX secolo, ritrovarono il loro antico, enigmatico spessore»; la ricostruzione del quadro storico-culturale degli eventi che

---

66 Foucault 1978: 328.

67 *Ibidem*, pp. 61-2 (ma si vedano per intero perlomeno le pp. 61-5).

68 *Ibidem*, p. 62.

portarono a graduali e definitive rielaborazioni del pensiero è, nell'opera del filosofo francese, oggetto di pagine di lucidità impareggiabile (e a quelle occorre tornare). Ciò che qui interessa rilevare è come Foucault riconosca che, seppure «la riflessione filosofica si tenne a lungo lontana dal linguaggio», prestandogli semmai «un'attenzione laterale» («mentre cercava instancabilmente dal lato della vita o del lavoro qualcosa che fosse il suo oggetto, o i suoi modelli concettuali, o il suo suolo reale e fondamentale»), «il linguaggio tornò direttamente e di per sé nel campo del pensiero solo sul finire del XIX secolo. Potremmo quasi dire nel XX, se Nietzsche il filologo […] non avesse per primo avvicinato il compito filosofico a una riflessione radicale sul linguaggio»[69].

La svolta retorica realizzata da Nietzsche è quindi quella di una critica radicale alle modalità discorsive della metafisica e della filosofia occidentali imperniata su una prospettiva genealogica e armata di una revisione profonda del senso del linguaggio: «fu nella lingua e nella sensibilità tedesca dopo Nietzsche», spiega Steiner, «che la crisi e la dissoluzione dei valori prese forma chiaramente per la prima volta»[70]. Il pensiero contemporaneo deve dunque alla cogenza delle riflessioni nietzschiane molti dei suoi attuali connotati (formali, stilistici e sostanziali), e restano debitori del filosofo dello *Zarathustra*[71] tanto coloro i quali ne hanno accettato incondizionatamente la lezione, quanto coloro che, opponendosi, ne hanno scontato la «reazione»[72]. In ultima istanza, l'invito che Nietzsche ha rivolto ai filosofi fu proprio quello di intraprendere un viaggio nel linguaggio: «Auf die Schiffen, ihr Philosophen!».

Corpo[73]

Il XX secolo si inaugura di fatto con un anno d'anticipo, nel 1899: in quel «passaggio fra gli ultimi anni del XIX secolo e i primissimi del Novecento diverse voci della cultura europea tenta[avano] di afferrare e ridefinire la presenza nel mondo del soggetto – dell'io – scen-

---

69 *Ibidem*, pp. 328-9.

70 Steiner 2006, p. 316.

71 Si veda Colli 1974.

72 Cfr. Steiner 2004: 253 segg.

73 Questo paragrafo è di Tommaso Gennaro.

dendo verso regioni abissali dell'anima, sempre più vicine alla dimensione informe e primordiale in cui l'esperienza psichica sembra incontrare la vitalità indifferenziata della pulsione naturale, biologica». E proprio in quel 1899 così sintomaticamente anticipatore di un'epoca – lo ha rilevato Mira Mocan – vengono pubblicati con singolare sincronia due libri "portanti" della contemporaneità, distanti eppure in realtà vicinissimi nel portare alla luce tanto il «nuovo continente dell'inconscio, attraverso l'esplorazione di quanto affiora, dalla sua voragine buia, sulla superficie della coscienza nelle immagini dei sogni», come fece appunto Sigmund Freud in *Die Traumdeutung*, quanto le «segrete distese interiori, con potente sintesi metaforica e sovrapponendo lo spazio geografico ignoto e selvaggio dell'Africa nera e gli orizzonti più primitivi e lontani dell'anima», come avviene nel romanzo *Heart of Darkness* di Joseph Conrad[74]. Forse, a dar retta ai modelli tipologico-culturali, una simile consapevolezza "era nell'aria"[75]: ciò non toglie che l'immagine del proprio corpo che l'uomo occidentale distinguerà allo specchio del Novecento sarà del tutto irriconoscibile.

Nietzsche, d'altronde, aveva visto giusto quando «profeticamente scriveva che il "corpo" sarebbe diventato il filo rosso dell'antropologia moderna»[76]. E se è vero che il Filosofo col Martello, come faceva notare Harold Bloom, «aveva troppi precursori»[77], è pur vero che, nel XX secolo, avrà ancor più epigoni: e tutti, non a caso, sulla scorta del maestro, scorgeranno proprio nella categoria del *corpo* lo snodo fondamentale e ineludibile su cui si gioca la contemporaneità (bastino qui i nomi di Adorno, Foucault, Deleuze e Agamben). Oggi viviamo «in un mondo in cui ogni cosa è diventata "bio-cosa": è pensabile che sia profondamente cambiato il "corpo che noi siamo", e che il "corpo che noi abbiamo sia ridotto a puro simulacro biologico"? O non dobbiamo dire, piuttosto, come ci mostra Stefano Rodotà, che proprio dove la

---

74 Questa e le due precedenti citazioni non segnalate provengono da Mocan 2014, II: 1155.

75 Cfr. Frasca 2015: 296 e 369, (che rimanda a Lotman 1985: 144).

76 Resta 2008: 57.

77 Bloom 2004: 217.

corporeità va dissolvendosi in rappresentazioni simboliche stiamo assistendo a una rivincita della "fisicità" del corpo?»[78].

È ancora all'inizio del Novecento, in quella fase di rielaborazione profonda delle conoscenze della tradizione e di sconvolgimenti culturali epocali, che si può trovare il momento in cui si è compromessa la visione del corpo.

Una fra le più intense e lucide antropologie moderne – quella che Elias Canetti consegnò, dopo trentotto anni di elaborazione, alle pagine di *Massa e potere* – si inaugura, e non sembrerebbe a caso, con una considerazione programmatica, che pone immediatamente il lettore nel cuore di una delle questioni capitali del Novecento. L'incpit dell'opera di Canetti racconta sintomaticamente e senza giri di parole del «timore di essere toccati»: «si tratta […] di qualcosa di molto profondo, sempre desto e sempre insidioso: di qualcosa che non lascia più l'uomo da quando egli ha stabilito i confini della sua stessa persona»[79]. L'individuo però incontra un evento in grado di compromettere i propri «confini» quando si aggrega alla *massa* («solo nella *massa* l'uomo può essere liberato dal timore d'essere toccato. Essa è l'unica situazione in cui tale timore si capovolge nel suo opposto»; per cui «sembra che tutto accada *all'interno di un unico corpo*»): «lo stesso uomo singolo ha la sensazione di oltrepassare nella massa i confini della propria persona. Egli prova sollievo, poiché sono abolite tutte le distanze che lo rigettavano e lo chiudevano in sé»[80].

Accade però che il Novecento scopra sistemi e procedure in grado di intaccare l'individualità del soggetto (la sua *identità*) attraverso pratiche che ne riconfigureranno per sempre il corpo.

Quando l'*uomo senza qualità* viene condotto in questura, colpevole d'un assai risibile "delitto di lesa maestà" (lui che «non considerava lo stato diversamente da un albergo dove si ha diritto ad essere serviti con cortesia»), a suscitare in questo formidabile *principe dello spirito* le impressioni più vivide è la natura "fredda" del congegno burocratico nel quale è introdotto, con le sue maglie strette, le meccaniche alienanti e il suo gergo caratteristico (quell'«incomprensibile meccanismo di

---

78 Resta 2008: 38.

79 Canetti 1981: 17-8.

80 *Ibidem*, pp. 18 e 23.

una rete»): «gli parve d'essere negli ingranaggi di una macchina che lo *scomponesse in pezzi impersonali*, generali, ancor prima che si parlasse della sua colpa o non colpa. Il suo nome, le due parole più povere di immaginazione ma ricche di sentimento in tutto il linguaggio umano, qui non significava niente […]. La sua faccia importava soltanto per i connotati»[81]. Attraverso le schematizzazioni generiche del riconoscimento previste dal codice della burocrazia, Ulrich si scopre diverso da come si conosceva: «ebbe l'impressione di non aver mai pensato che i suoi occhi erano grigi, uno dei quattro tipi d'occhi esistenti e ufficialmente permessi, in milioni di esemplari»; e ancora: «i capelli erano biondi, la statura un metro e ottanta, il viso ovale, e segni particolari non ne aveva, quantunque lui fosse di opinione diversa»[82]. Il *corpo* del protagonista del capolavoro musiliano passa dunque attraverso la grammatica (troppo) condizionata del diritto, sperimentando quella che, per termini non troppo diversi, sarà una delle caratteristiche più peculiari del secolo breve: l'*Entzauberung*, il disincanto[83]. «S'interessò quindi, perfino in quelle circostanze, al *disincantamento statistico della sua persona*, e il sistema di misurazione e descrizione a lui applicato dagli organi di polizia lo esilarò come una lirica amorosa composta da Satana»[84]. La lezione che trarrà Ulrich è che l'identificazione è sempre il tradimento dell'identità[85].

«La cosa più meravigliosa di tutto il procedimento», racconta ancora Musil «era che la polizia non soltanto può spezzettare un uomo in modo che non ne rimane niente, ma poi con quei pezzi insignificanti lo rimette insieme inconfondibilmente, e da quelli lo riconosce»[86]; ma lo riconosce unicamente lei, la *macchina* in grado di operare queste scomposizioni e ricomposizioni fredde. Ripercorrendo di recente il progresso delle «tecniche di polizia» nella seconda metà del XIX secolo, quando Francis Galton (sviluppando le idee di Henry Faulds) approntò un «sistema di classificazione delle impronte digitali, che

---

81 Musil 1996, I: 175, 174 e 177 (corsivo mio).

82 *Ibidem*, p. 177.

83 Si pensi, per altri versi, a Weber 1971.

84 Musil 1996, I: 177 (corsivi miei).

85 Cfr. Lowen 1997: 253 e Resta 1997: 118-25.

86 Musil 1996, I: 177.

avrebbe permesso l'identificazione dei criminali recidivi senza possibilità di errore», Giorgio Agamben ha notato come «per la prima volta nella storia dell'umanità, l'identità non era più funzione della "persona" sociale e del suo riconoscimento, ma di dati biologici che non potevano avere con quella alcun rapporto»[87]. In questo modo – spiega il filosofo – «l'uomo si è tolto la maschera su cui era fondata per secoli la sua riconoscibilità, per consegnare la sua identità a qualcosa che gli appartiene in modo intimo ed esclusivo, ma con cui non può in alcun modo identificarsi […]: a definire la mia identità e la mia riconoscibilità», chiosa, «sono ora gli arabeschi insensati che il mio pollice tinto d'inchiostro ha lasciato su un foglio in un ufficio di polizia. Cioè qualcosa di cui non so assolutamente nulla e con cui e da cui non posso in nessun caso identificarmi né prendere le distanze: la nuda vita, un dato puramente biologico»[88].

Sarà dunque opportuna, tutt'altro che retorica, la domanda che Stefano Rodotà ha posto in un libro che, già dal proprio titolo (*La vita e le regole*), e ancor più allusivamente nel sottotitolo (*Tra diritto e non diritto*), indica assai eloquentemente le coordinate di una ricerca che si sta infiltrando da tempo (e ben accètta) nei campi dell'indagine filosofico-giuridica: «riesco davvero a "conoscere me stesso" quando possono essere ignoti i luoghi in cui sono presente con le mie informazioni?»[89] (Domanda che si estende naturalmente a tutti i codici del corpo umano, quello elettronico quanto quello giuridico o biologico ecc.) Se la tecnica, con il suo delirio di onnipotenza sconfinato, agevola sempre più processi di frammentazione del corpo – creando così quello che lo stesso Rodotà ha persuasivamente definito un «nuovo corpo "distribuito"», «corpo oramai *istituzionalmente* distribuito» (la cui ricostruzione, è bene ricordarlo, è solitamente appannaggio esclusivo della medesima *macchina* che l'ha precedentemente scomposto)[90] –, frammentazione anche solo linguistica, riferita cioè ai codici del corpo, ebbene allora l'identità

---

87 Agamben 2009: 76-7.

88 *Ibidem*, p. 77.

89 Rodotà 2009: 81.

90 Tutelati certo da una privacy che «consiste anche nel diritto a non essere giudicat[i] fuori contesto» (*ibidem*, p. 82; le precedenti cit. provengono rispettivamente dalle pp. 80 e 81).

dovrà adattarsia un futuro "cubista", plurale quanto inesorabilmente frammentario. Le impronte digitali di cui parlava Agamben sono dunque solo una delle possibili schegge che costituiscono l'identità plurale, disorganica e *distribuita* e che caratterizza (identificandolo) l'individuo contemporaneo[91].

Lo sviluppo della tecnica rende possibile operare sul nostro corpo in maniera finora impensata, spalancando orizzonti epistemologici ancora tutti da esplorare. La letteratura in passato ci raccontava dell'inviolabile integrità del corpo quando questo non era ancora nelle mani di una tecnica troppo progredita: il cavillo giuridico che risolve il *Merchant of Venice* salvando Antonio dalle pretese inumane di Shylock («The pound of flesh, which I demand of him, / Is dearly bought; 'this mine and I will have it. / If you deny me, fie upon your law!»)[92] lo spiega chiaramente: sia presa una libra di carne dal corpo dell'insolvente, ma nulla di più:

> *Portia*: […] there is something else. / This bond doth give thee here no jot of blood; / The words expresly are 'a pound of flesh:' / Take then thy bond, take thou thy pound of flesh; / But, in the cutting it, if thou dost shed / One drop of Christian blood, thy lands and goods / Are, by the laws of Venice, condiscate […]. Therefore prepare thee to cut off the flesh. / Shed thou no blood, nor cut thou less nor more / But just a pound of flesh: if thou cut'st more / Or less than a just pound, be it but so much / As make it light or heavy in the substance, / Or the division of the twentieth part / Of one poor scruple, nay, if the scale do turn / But in the estimation of a hair, / Thou diest and all thy goods are confiscate.[93]

Così Shylock, irremovibile nella sua malevole aderenza ai termini del contratto, quello stesso Shylock che reclamava voracemente giustizia viene schiacciato dai medesimi vincoli che l'intraducibile grammatica del diritto pone e che lui stesso a gran voce pretendeva («For, as thou urgest justice», dichiara ancora Porzia, «be assured / Thou shalt have justice, more than thou desirest»,) salvaguardando l'integrità del

---

91 Cfr. Agamben 2009: 79-80; Esposito 2004: 159.

92 Shakespeare, *The Merchant of Venice,* atto IV scena I.

93 *Ivi*.

corpo attraverso la tutela delle altre parti che lo compongono – l'organismo intatto è dato cioè da quegli indissolubili legami che tutti i suoi elementi alimentano interconnettendosi fra loro.

Nietzsche, che aveva individuato nel corpo «un ente che non dice "io" ma *si fa* io» arrivando persino a tematizzare «l'antropomorfismo della nostra immagine della realtà»[94], non avrebbe mai potuto prevedere l'orrore dei lager, la disumanità delle pratiche naziste sui corpi. Questi, azzerati, scomposti e ridotti ai minimi termini, diverranno i soggetti di una poesia, come quella di Paul Celan, che porta in sé la necessità di ricomporre una frattura irreparabile e l'impossibilità di curare una piaga già richiusa.

La Seconda guerra mondiale, faglia non meno profonda di quella che – si è visto – separa Otto e Novecento, divide in due il XX secolo come una cicatrice che non smette di sanguinare, obbligando gli anni successivi al 1945 al ricordo. Questo però Nietzsche l'aveva detto (e resta una delle pagine più intense della filosofia di ogni tempo): «"Come si forma una memoria nell'animale-uomo? Come si imprime qualcosa in questo intelletto dell'attimo, in parte ottuso, in parte sventato, in questo vivente oblio, in guisa tale da restare presente? […] forse nell'intera preistoria dell'uomo addirittura nulla è più spaventoso e sinistro della sua *mnemotecnica*. "Si incide a fuoco qualcosa affinché resti nella memoria: soltanto quel che non cessa di dolorare resta nella memoria" […] Quando l'uomo ritenne necessario formarsi una memoria, ciò non avvenne mai senza sangue, martìri, sacrifici»[95].

Roma, Settembre 2017

C.M., F.D.B., M.I., G.P., T.G.

---

94 Le citazioni sono rispettivamente di Zolla 2013: 75-87, p. 83 e Blumenberg 2009: 238.

95 Nietzsche 1984: 48-9.

Bibliografia

Opere letterarie

BÜCHNER, GEORG (1980) *Werke und Briefe*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

CANETTI, ELIAS (1981) *Massa e potere* [1960], trad. it. F. Jesi, Adelphi, Milano.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (2013), *Grundlinien der Philosophie des Rechts* [1820], a cura di H.D. Brandt, Hamburg, Felix Meiner.

HEINE, HEINRICH (1972) *Die romantische Schule*, in: *Heinrich Heine Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, vol. 8: *Über Deutschland 1833-1836. Aufsätze über Kunst und Philosophie*, Berlin, Akademie-Verlag.

HEINE, HEINRICH (1979) *Heinrich Heine über Ludwig Börne*, in: *Heinrich Heine Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, vol. 9: *Prosa 1836-1840*, Berlin, Akademie-Verlag.

KLEIST, HEINRICH VON (2001) *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di H. Sembdner, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM VON (2000) *Scritti filosofici*, a cura di M. Mugnai e E. Pasini, Torino, Utet.

LEOPARDI, GIACOMO (1988) *Canti*, a cura di P. Del Colle, Roma, Curcio.

LEOPARDI, GIACOMO (2015) *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori.

MONTAIGNE, MICHEL DE (2012) *Saggi*, con testo francese a fronte, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano, Bompiani.

MUSIL, ROBERT (1996) *L'uomo senza qualità*, edizione italiana a cura di A. Frisé, 2 voll., Torino, Einaudi.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (1975) *Frammenti Postumi 1885-1887*, trad. it. e cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (1984) *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. it. F. Masini, Milano, Adelphi.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (2006) *Su verità e menzogna*, a cura di F. Tomatis, Milano, Bompiani.

RILKE, RAINER MARIA (1994) *Poesie*, 2 voll., a cura di G. Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard.

SCHILLER, FRIEDRICH (1962) *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Werke* [1795], a cura di P. Stapf, Berlin und Darmstadt, Tempel-Verlag.

VERRI, ALESSANDRO (1975) *I romanzi*, a cura di L. Martinelli, Ravenna, Longo.

Bibliografia critica

AGAMBEN, GIORGIO (2009) *Identità senza persona*, in: Id., *Nudità*, Roma, nottetempo, pp. 71-82.

BALSAMO, CAMILLA (2013) *La fabbricazione equivoca. Il Vocabulaire européen des Philosophies di Barbara Cassin* in: Camilla Miglio, Marianna Rascente (a cura di), *Filosofia e poetica della traduzione*, in «Testo a fronte», N. 49, II semestre 2013, pp. 119-130.

BENNHOLDT-THOMSEN, ANKE (1991) *Das poetologische Raum-Konzept bei Rilke und Celan*, in «Celan-Jahrbuch», 4, pp. 117-49.

BENVENISTE, ÉMILE (1974) *Problèmes de linguistique générale* [II], Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines.

BEVILACQUA, GIUSEPPE (2012) *Eros – Nostos – Thanatos. La parabola di Paul Celan*, introduzione a Paul Celan, *Poesie*, Milano, Mondadori, pp. XI-CXXIX.

BLOOM, HAROLD (2004) *La saggezza dei libri*, trad. it. Daniele Didero, Milano, Rizzoli.

BLUMENBERG, HANS (2009) *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, ed. it. a cura di Remo Bodei, trad. it. Bruno Argenton, Bologna, il Mulino.

BOLLACK, JEAN (2006) *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*, a cura di Werner Wögerbauer, Göttingen, Wallstein.

CARNEVALE, ROBERTA (2009) *"In carne e ossa": il corpo nelle opere di Georg Büchner. Büchner, Rousseau e i materialisti francesi del Settecento*, Firenze, Firenze University Press.

CASSIN, BARBARA (2004) *Présentation* in *Vocabulaire Européen des Philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil – Le Robert, pp. XVII-XXII.

CASTELLARI, MARCO (2002) *Friedrich Hölderlin. "Hyperion" nello specchio della critica*, Milano, CUEM.

COLLI, GIORGIO (1974) *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano.

COSTAZZA, ALESSANDRO (2000) *L'entusiasmo della ragione: Poesia e filosofia in Schiller e Leopardi*, in «Studia theodisca», VII, pp. 35-79.

ENGEL, MANFRED (2013) *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Metzler.

ESPOSITO, ROBERTO (2004) *Bìos. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi.

FELSTINER, JOHN (1995) *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven-London, Yale University Press.

FOUCAULT, MICHEL (1978) *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli.

FRASCA, GABRIELE (2015) *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, seconda edizione, Roma, Sossella.

FÜLLEBORN, ULRICH (1975) *Rilke und Celan*, in: Ingeborg H. Solbrig, Joachim W. Storck (a cura di) *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 49-70.

GAZZERI, CECILIA (2014) *Parola/Termine* in: Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano*, Roma, Sapienza Università Editrice, pp. 113-116.

JARRETY, MICHEL (2003) *Avant-propos. Aimer Nietzsche?* in: Paul Valéry, *Lettres et notes sur Nietzsche*, in «Bulletin des études valéryennes», XCIII, pp. 44-51.

LAVAGETTO, ANDREINA (2005) *Commento* a Rainer Maria Rilke, *Poesie 1907-1926*, Torino, Einaudi.

LICHTENBERGER, HENRI (1898) *La philosophie de Nietzsche*, Paris, Alcan.

LOTMAN, JURI M. (1985) *La semiosfera. La simmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio.

LOWEN, ALEXANDER (1997) *Il tradimento del corpo. La coscienza del proprio «io» nel rapporto tra corpo e mente* [1967], trad. it. Licia Mingione, Roma, Edizioni Mediterranee.

MAY, MARKUS ET AL. (2008) *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Metzler.

MERKER, NICOLAO (2009) *Filosofie del populismo*, Roma-Bari, Laterza.

MITTNER, LADISLAO (2009) *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi.

MOCAN, MIRA (2014) *Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga)*, in: Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a cura di) *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, 2 voll., Viella, Roma, II, pp. 1155-1175.

MOREA, DONATELLA (2004) *Genealogia del linguaggio in Nietzsche*, in «Segni e comprensione», XVIII, 52, pp. 67-89.

PIPERNO, MARTINA (2014) *Appendice* in: Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini (a cura di), *Lessico Leopardiano*, Roma, Sapienza Università Editrice, pp. 163-178.

POEHLMANN, HEIDEMARIE (2003) *Leopardi e gli scrittori tedeschi del suo tempo*, Ravenna, Longo.

POLLEDRI, ELENA (2011) *Hölderlin und Leopardis gemeinsame antike und moderne Quellen* in: S. Doering, Sebastian Neumeister (a cura di), *Hölderlin und Leopardi*, Eggingen, Isele, pp. 23-39.

RESTA, ELIGIO (1997) *Le stelle e le masserizie. Paradigmi dell'osservatore*, Roma-Bari, Laterza.

RESTA, ELIGIO (2008) *Diritto vivente*, Roma-Bari, Laterza.

RODOTÀ, STEFANO (2009) *La vita e le regole. Tra diritto e non diritto*, edizione ampliata, Milano, Feltrinelli.

SCAPOLO, BARBARA (2010) *Nietzsche secondo Valéry. Un eccitante, un tossico o un alimento*, in: Paul Valéry, *Lettere e note su Nietzsche*, a cura di Barbara Scapolo, Milano, Mimesis, pp. 9-38.

SPEDICATO, EUGENIO (2015) *Traurige Hellischtigkeit. Leopardi und Büchner als Vertreter der modernekritischen Moderne in der Zeit der Restauration* in: Silvio Vietta, Dirk Kemper, Eugenio Spedicato (a cura di), *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienische Mentalitätsgeschichte*, Tübingen, Niemeyer, pp. 89-111.

STEINER, GEORGE (2001) *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano* [1967], trad. it. Ruggero Bianchi, Milano, Garzanti.

STEINER, GEORGE (2003) *Grammatiche della creazione* [2001], trad. it. Fabrizio Restine, Milano, Garzanti.

STEINER, GEORGE (2004) *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* [1975-1992], trad. it. Ruggero Bianchi e Claude Béguin, Milano, Garzanti.

STEINER, GEORGE (2004) *La lezione dei maestri* [2003], trad. it. Francesca Santovetti e Stefano Velotti, Milano, Garzanti.

VATTIMO, GIANNI (1988) *Introduzione a Nietzsche*, Roma-Bari, Laterza.

WEBER, MAX (1971) *Il lavoro intellettuale come professione* [1919], Torino, Einaudi.

ZAGARI, LUCIANO (1985) *Mitologia del segno vivente: una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, Il Mulino.

ZOLLA, ELÉMIRE (2013) *L'illuminismo*, in: Id., *Filosofia perenne e mente naturale*, a cura di Grazia Marchianò, Marsilio, Venezia.

Avvertenza

Matteo Iacovella

Sulla scorta delle due edizioni del *Lessico Leopardiano* (2014 e 2016) a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino e Stefano Gensini, le voci analizzate nella sezione tedesca del *Lessico europeo 2017* sono suddivise in tre parti, ciascuna con una funzione precisa.
La prima parte della scheda lessicale comprende lo spoglio numerico delle occorrenze. Nello specifico si tratta di uno schema in cui è illustrata la distribuzione del lemma nel *corpus* dell'autore studiato. Apre lo schema la presentazione dell'incidenza del radicale, un conteggio cumulativo di tutte le occorrenze del lemma e dei suoi corradicali che offre una panoramica della concentrazione del vocabolo nel *corpus*. Seguono i conteggi del singolo lemma e dei corradicali, che presentano invece in modo dettagliato la distribuzione del lemma principale e di quelli correlati nelle opere prese in esame. I corradicali compaiono secondo l'ordine: sostantivi – verbi – participi – aggettivi – avverbi – parole composte (*Komposita*). Nello spoglio numerico le occorrenze figurano in ordine decrescente. I titoli di alcune opere sono stati abbreviati per ragioni di praticità, ma sono comunque sempre riconoscibili.

La seconda sezione della scheda, evidenziata con uno sfondo grigio, riassume in un quadro riepilogativo le relazioni semantiche che intercorrono tra il lemma e l'apparato di parole co-occorrenti. Sono quindi analizzati i rapporti di equivalenza, sinonimia, antonimia, incompatibilità, co-occorrenza, iponimia e iperonimia, nell'intento di mappare la rete dei collegamenti semantici tra le parole. Figurano in questa sezione anche gli aggettivi che qualificano il lemma e le principali locuzioni in cui compare il vocabolo preso in esame.

Nella terza sezione della scheda si affronta l'analisi critica del lemma sulla base dello spoglio numerico delle occorrenze. Sebbene gli autori dei contributi abbiano scelto liberamente il *modus operandi* da adottare nella strutturazione delle proprie argomentazioni, è possibile individuare una linea comune almeno nella fase di raccolta documentale. Tutti i redattori hanno consultato sistematicamente dizionari, lessici ed enciclopedie fondamentali per questo tipo di indagine: in primo luogo lo storico dizionario della lingua tedesca dei fratelli Grimm, interamente digitalizzato, e il dizionario *Duden* del tedesco contemporaneo, che consentono di comparare in ottica diacronica l'evoluzione semantica dei lemmi. Le fonti enciclopediche consultate (dal monumentale dizionario di mitologia classica di Benjamin Hederich al *Vocabulaire européen des philosophies* di Barbara Cassin, passando per le opere di Sulzer, Zedler e l'*Encyclopédie* degli illuministi francesi) rappresentano un'altra base informativa essenziale per un'opportuna comprensione e contestualizzazione storico-linguistica del lemma. Peraltro, tale approccio etimologico consente non solo di osservare da vicino i processi di risemantizzazione avvenuti, ma permette anche di misurare lo spettro semantico del lemma all'interno del *corpus* scelto. La generale assenza di sistematicità e la dispersività del linguaggio propria di diversi autori della sezione tedesca del *Lessico europeo 2017* rendono questo lavoro di ricerca tanto più opportuno. Anche i vocaboli che paiono veicolare i significati più concreti e semplici – si veda soprattutto la seconda metà del volume, dedicata alla poesia del Novecento – superano i limiti definitori del dizionario creando nuovi nuclei di senso e sconfinando in ambiti insoliti. Di particolare interesse sono, a questo proposito, le divergenze d'uso dei lemmi tra generi testuali diversi (dramma, poesia, epistolografia, saggistica, prosa, aneddotica) e tra differenti stesure di una stessa opera. Per una maggiore fruibilità del testo, di ogni citazione tedesca è riportata una traduzione italiana in nota, edita o inedita.

Infine, laddove possibile, gli autori delle voci hanno evidenziato i rimandi ad altre schede lessicali tramite un collegamento ipertestuale inserito tra parentesi in maiuscoletto (*v.* LEICHTIGKEIT) che permette di passare direttamente alla voce in questione.

In corso di scrittura sono emersi numerosi e, talvolta, sorprendenti punti di contatto tra le voci del lessico tedesco e quelle presenti nelle

edizioni del *Lessico Leopardiano*. Pertanto, alla fine di ogni scheda il lettore troverà delle etichette che rimandano ad alcune voci leopardiane che hanno una certa pertinenza con il lemma tedesco analizzato. L'idea di fondo delle etichette, che coincide in definitiva anche con l'intuizione alla base del presente lavoro di lessico, è di instaurare un primo dialogo con autori di epoche e provenienze diverse.

Per una migliore leggibilità delle schede, riportiamo di seguito le principali convenzioni tipografiche adottate, mutuate in gran parte dal *Lessico Leopardiano*:

MAIUSCOLETTO	è utilizzato nei rimandi agli altri lemmi della sezione tedesca del *Lessico europeo 2017* e a quelli del *Lessico Leopardiano*. Es.: «Non è un caso che i personaggi affetti da *Langeweile* siano profondamente soli e, più di tutto, apparentemente distratti (*v.* ZERSTREUUNG)».
corsivo	è utilizzato per i titoli delle opere e per le parole ed espressioni in lingua straniera (soprattutto nella seconda sezione della scheda).
grassetto	è utilizzato nella prima sezione della scheda per distinguere i corradicali passati in rassegna.
"…"	le virgolette alte servono a evidenziare i significati e le accezioni dei lemmi. La forma base lemmatica è in corsivo quando è riportata in tedesco. Es.: «La stessa parola tedesca *Vorstellung* può avere, accanto al significato di "immaginazione", quello di "rappresentazione", venendo a trovarsi in rapporto di parziale sinonimia con *Bild*».
«…»	le virgolette caporali racchiudono tutte le citazioni, anche quelle tratte da lessici, dizionari ed enciclopedie.
agg., agg. sost., avv.	aggettivo, aggettivo sostantivato, avverbio. Queste abbreviazioni sono usate nei conteggi per disambiguare la funzione grammaticale di un lemma.

v. abbreviazione di “vedi”, utilizzata per i rimandi interni ad altre schede lessicali.
Es.: «L’organizzazione poetica deve coincidere con la chiarezza e la naturalezza (*v.* NAIV)».

s.v. l’abbreviazione *sub vocem* rinvia a una voce specifica di un dizionario, lessico o opera enciclopedica.

Bibliografia

BELLUCCI, NOVELLA – D'INTINO, FRANCO (2001) *Per un lessico leopardiano*, Roma, Palombi.

Lessico Leopardiano 2014
http://digilab2.let.uniroma1.it/ojs/index.php/Philologica/article/view/219/208

Lessico Leopardiano 2016
http://digilab2.let.uniroma1.it/ojs/index.php/Philologica/article/view/416/393

Ottocento

Fall – Heinrich von Kleist

Matteo Iacovella

Incidenza radicale 350 Epistolario 109, Michael Kohlhaas 41, Die Familie Schroffenstein 28, Die Verlobung in St. Domingo 24, Penthesilea 23, Amphitryon 21, Berliner Abendblätter 21, Prinz Friedrich von Homburg 20, Die Marquise von O… 19, Der zerbrochne Krug 18, Das Kätchen von Heilbronn 11, Der Zweikampf 8, Der Findling 4, Das Erdbeben in Chili 3 – **Fall tot. 140** Epistolario 71, Michael Kohlhaas 14, Die Verlobung in St. Domingo 11, Die Marquise von O… 9, Berliner Abendblätter 8, Amphitryon 7, Der zerbrochne Krug 7, Penthesilea 4, Der Zweikampf 3, Das Erdbeben in Chili 2, Das Kätchen von Heilbronn 2, Der Findling 1, Prinz Friedrich von Homburg 1. – **Adamsfall tot. 1** Der zerbrochne Krug – **Sündenfall tot. 1** Die Familie Schroffenstein – **fallen tot. 208** Epistolario 38, Die Familie Schroffenstein 27, Michael Kohlhaas 27, Penthesilea 19, Prinz Friedrich von Homburg 19, Amphitryon 14, Berliner Abendblätter 13, Die Verlobung in St. Domingo 13, Der zerbrochne Krug 10, Die Marquise von O… 10, Das Kätchen von Heilbronn 9, Der Zweikampf 5, Der Findling 3, Das Erdbeben in Chili 1.

Nel *corpus* kleistiano[1] il sostantivo *Fall* e il verbo *fallen* hanno un'incidenza elevata e sono spesso abbinati a un ampio ventaglio di avverbi e aggettivi; dal

[1] È stato preso in considerazione tutto il corpus kleistiano, digitalizzato quasi interamente sul portale KLEIST.digital e frutto dell'edizione critica delle opere di Kleist a cura di Günter Dunz-Wolff. Per i testi non ancora presenti sul portale si è fatto riferimento al progetto Gutenberg. Il corpus comprende 8 drammi, 8 racconti, 234 lettere, saggi, aneddoti, traduzioni dal francese, cronache giudiziarie e un

verbo *fallen* nascono inoltre molte locuzioni e collocazioni. Tra le co-occorrenze aggettivali e nominali del sostantivo *Fall* (nell'accezione di "caso", "vicenda" o "fatto") si ritrovano: *allgemein* (comune), *außerordentlich* (straordinario), *äußerst* (estremo), *einzeln* (singolo), *einzig* (unico), *gerecht* (giusto), *geringfügig* (banale), *möglich* (possibile), *sonderbar* (strano), *streitend* (controverso), *unbemerkt* (insospettabile), *unscheinbar* (di poco conto), *verzweiflungsvoll* (sconfortante), *Fall des Rechtsspruchs* (caso giudiziario). Il sostantivo *Fall* è usato nelle locuzioni: *auf alle Fälle* (in ogni caso), *auf jeden Fall* (in ogni caso), *im entgegengesetzten Fall* (nel caso opposto), *im schlimmsten Fall* (nel peggiore dei casi), *in ähnlichen Fällen* (in simili casi), *in allen Fällen* (in tutti i casi, in ogni caso), *in beiden Fällen* (in entrambi i casi), *in diesem Fall* (in questo caso), *in jedem Fall* (ad ogni modo, in ogni caso), *in keinem Fall* (in nessun caso), *in solchem Fall* (in tal caso), *in tausend/tausenderlei Fällen* (in migliaia di casi, in una miriade di casi). Tra le co-occorrenze di *Fall* nell'accezione di "caduta" è stato censito il composto *Kataraktenfall* (salto della cascata) e il sintagma *Fall des Gebäudes* (crollo dell'edificio), mentre tra gli aggettivi compaiono *böse* (brutta), *endlos* (eterna), *langsam* (lenta) e *prächtig schmetternd* (col significato di "un glorioso schianto"). Molte sono le collocazioni costruite sul verbo *fallen*: *aus den Wolken f.* (cadere dalle nuvole, anche in senso non figurato come di qualcosa che cade dall'alto), *aus der Hand f.* (cadere dalle mani), *aus dem Sinn f.* (dimenticarsi), *in die Waage f.* (cadere sul piatto della bilancia), *in einen Irrtum f.* (cadere in errore), *in Ohnmacht f.* (svenire), *ins Auge f.* (saltare agli occhi), *jdm. in die Hände f.* (incontrare casualmente), *ins Wort f.* (interrompere, controbattere), *in Ungnade f.* (cadere in disgrazia), *um den Hals f.* (abbracciare, gettarsi tra le braccia di qualcuno) *unter jds. Hände f.* (cadere nelle mani di qualcuno, per lo più in contesto bellico), *von der Bank f.* (essere un figlio illegittimo)[2], *zur Last f.* (essere di peso, disturbare). Molti sostantivi sono abbinati al verbo *fallen*: *Geheimnins* (segreto, nel senso di "svelare un segreto"), *Handschuh* (guanto), *Haupt* (testa, abbinata a *unter dem Beil des Scharfrichters*, sotto la lama del boia), *Landregen* (acquazzone), *Licht* (luce), *Locken* (riccioli), *Loos* (sorte, col significato di "toccare in sorte"), *Machtspruch* (sentenza, nel senso di "pronunciare una sentenza"), *Papiere* (fogli), *Pergams Mauern* (le mura di Pergamo, per cui Kleist tuttavia usa il verbo *umfallen*), *Schein* (bagliore), *Schlag* (colpo), *Strickzeug* (ferri da calza), *Tränen* (lacrime), *Tropfen* (gocce), *Vorhang*

numero piuttosto esiguo di poesie. Salvo in rari casi, tutte le citazioni dei testi kleistiani sono tratte dall'edizione critica a cura di Helmut Sembdner, abbreviata in SWB e seguita dal volume (I o II) e dal numero di pagina corrispondenti. Di ogni citazione è riportata una traduzione italiana edita; se non diversamente indicato, la traduzione proposta è di chi scrive.

[2] Riportano i fratelli Grimm alla voce *Bank* del loro dizionario: «von der bank fallen, sowol die ehliche treue verletzen, als unehlich geboren werden (s. bankert)», dove *Bankert* ha il significato di "figlio illegittimo".

(sipario), *Wort* (parola). Si può cadere (*fallen* o *niedersinken*) *bewusstlos* o *ohnmächtig* (privo di conoscenza, nel senso di "svenire"), ma anche *leblos* (esanime), *auf den Knieen* (sulle proprie ginocchia, espressione che compare però più spesso abbinata a *sich niederlassen*, *sich niederlegen* e *niederstürzen*) e *zu Füßen* (ai piedi di). Tra i verbi che co-occorrono con *fallen* sono stati censiti *klirren* (tentennare), *stürzen* (cadere) e *wanken* (barcollare).

1. Volendo individuare un movimento ricorrente nell'opera di Heinrich von Kleist (1777-1811) non si può non pensare alla caduta, un fenomeno che può manifestarsi in molteplici forme: il crollo degli edifici a seguito di un terremoto, gli inciampi, gli svenimenti, il collassare sulle proprie ginocchia, le gloriose cadute sui campi di battaglia e la caduta in senso morale ed epistemologico, ovvero quel *Verfall* che coincide con il decadimento dell'uomo dallo stato di grazia alla perpetua condizione di miseria[3]. Tuttavia lo spettro semantico di *Fall* non comprende soltanto l'idea della caduta (per cui Kleist ricorre comunque a un'ampia gamma di parole), ma anche quella di "evento", "fatto" o "circostanza"[4]. Infine *Fall* è usato in alcuni contesti per indicare il "caso" o la "questione" (*moralischer Fall*, *juristischer Fall*).

2. In tedesco il sostantivo maschile *Fall* può riferirsi, molto genericamente, a un fatto avvenuto. Presa da sola, la parola *Fall* ha un'elevata frequenza nel *corpus* dei testi kleistiani, anche se nell'accezione di "accaduto" l'autore ricorre a un ampio corredo di sostantivi, tra cui figurano *Begebenheit*, *Ereignis*, *Geschehen* e *Vorfall*.

Le poche occorrenze schedate permettono comunque di analizzare gli usi del lemma *Fall* in questa sua prima accezione di "evento" e per

---

[3] Quello del decadimento dell'uomo sopraggiunto al peccato originale è un tema cui Kleist dedica particolare attenzione. *Sündenfall* è inoltre il termine tedesco che indica il peccato originale: nella parola composta è lampante il movimento di caduta.

[4] Fritz Mauthner aggiunge che, nel lessico della medicina, il sostantivo greco *symptôma* veniva reso in latino con *accidens*, a sua volta modello morfologico per il tedesco *Zufall*: «das Präfix *zu* […] mag in mancher Verwendung an *occasio* anklingen (günstige Gelegenheit, *kairos*), ist aber doch silbengemäße Lehnübersetzung von *accidens*» (Mauthner 1923: 497). Anche i Grimm ricordano che fino al XVIII secolo il tedesco utilizza *Zufall* come sinonimo di *Symptom*: «in der medizin wurde es allgemein bis ans ende des 18. jhs. als entsprechung von symptoma u. accidens gebraucht» (*s.v. Zufall*).

farlo un buon punto di partenza sono i *Berliner Abendblätter*, una raccolta di notizie e fatti di cronaca della città di Berlino pubblicati a cadenza quotidiana tra l'inizio di ottobre 1810 e la fine di marzo 1811. Benché a prima vista gli *Abendblätter* possano non sembrare il contesto più adatto per trarre conclusioni di tipo ermeneutico sull'opera e sul pensiero di Kleist, in realtà essi sono una fonte ricchissima per l'indagine linguistica. La caratteristica degli *Abendblätter* è che i fatti riportati – specialmente quelli di cronaca giudiziaria – vengono rimaneggiati da Kleist e presentati sotto forma di aneddoto[5]. In una notizia tratta dal terzo numero del quotidiano (3 ottobre 1810) si legge:

> Bei der Revision der Fleischergewichte und Waagen ereignete sich der sonderbare Fall, daß dem Schlächter Krause […] zwei Gewichte […] um ein Beträchtliches zu schwer waren[6].

È descritta una vicenda di poca importanza, oggi come forse anche allora, a cui Kleist affianca l'aggettivo *sonderbar* (un fatto curioso o strano); ma il passo è utile e interessante soprattutto per la co-occorrenza di *sich ereignen*. Ripercorrendo la storia di questo verbo si risale a due forme dell'alto tedesco protomoderno (*Frühneuhochdeutsch*) *eräugnen* e *eräugen*, entrambe derivate dal sostantivo *ouga*, che già in alto tedesco antico (*Althochdeutsch*) stava per il moderno *Auge* (occhio). *Fall* è pertanto il prodotto di ciò che avviene (*sich ereignet*) nel mondo sensibile e, letteralmente, è qualcosa che si manifesta agli occhi di qualcuno[7]. La

---

5 Gli *Abendblätter* sono stati un coraggioso progetto di rinnovamento culturale, in tempi in cui la scrittura era soggetta a una rigida censura. Kleist e gli altri redattori del quotidiano non si sono limitati a elencare fatti di cronaca della città di Berlino, ma hanno anche accolto saggi, fiabe, poesie e scritti sull'arte – in aperta discussione con i weimariani – avvalendosi della collaborazione di autori come Clemens Brentano (1778-1842), Achim von Arnim (1781-1831) e Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843).

6 «Nella revisione dei pesi e delle bilance, al macellaio Krause accadde un fatto singolare: due pesi superavano di gran lunga il valore giusto». L'edizione di Sembdner riporta solo il primo e l'ultimo paragrafo del rapporto di polizia del 3 ottobre. Il passaggio citato è presente nelle altre edizioni critiche di riferimento, ad esempio in quella a cura di Roland Reuß e Peter Staengle (qui p. 347 segg.).

7 La voce *eräugnen* del dizionario dei fratelli Grimm riporta come primo significato: «*eräugnen*, *ereugnen*, *ereignen*, *contingere*, *accidere*, steht nur reflexiv und bedeutet eigentlich *erscheinen*, *sich offenbaren*». *Eräugung* viene invece tradotto dai Grimm con

stessa idea di irruzione nella realtà contenuta in *Fall* è presente nell'italiano "accadimento" e "accaduto", derivanti dal latino *accidĕre* e *cadĕre*. Un altro aspetto interessante da tenere a mente è che il verbo *sich ereignen* e il sostantivo *Fall* non recano connotazioni positive o negative: a priori un evento non può essere ritenuto favorevole o sfavorevole e in quest'ottica *Fall* è un esempio di *vox media* del tedesco, vale a dire di una parola a connotazione neutra.

I *Berliner Abendblätter* sono un'opera in linea col gusto dell'epoca, un'epoca in cui scrittori e lettori incominciano a interessarsi ai resoconti giudiziari, alle scabrose storie di criminalità e di devianza e ad appassionarsi alle pubblicazioni degli atti dei processi penali. In ambiti molto diversi tra loro, dalla psicologia all'antropologia passando per la giurisprudenza, le cosiddette *Fallgeschichten* diventano la materia prima per ampliare le conoscenze e creare nuovo sapere. La letteratura è presto contagiata dal realismo e al contempo dall'aura di mistero che avvolgeva queste storie, non di rado tramandate oralmente: è dalle *Fallgeschichten* che nasceranno, ad esempio, il romanzo psicologico e il giallo[8].

---

il latino *manifestatio*.
Interessante è anche la complessa origine del sostantivo *Geschichte* ("storia"), derivato dal verbo *geschehen* ("accadere", "avvenire"). Oggi di genere femminile, *Geschichte* è stata per molto tempo parola neutra: "daʒ geschichte" o "das geschicht" traduce letteralmente le espressioni latine "quod accidit", "quod contingit", "quod evenit" ("ciò che accade", "ciò che avviene"). La storia si configura quindi come una catena di eventi che si producono casualmente.

8 Si pensi a tutte le storie di pazienti magnetizzati (curati cioè con la terapia del mesmerismo) che animavano in Germania il dibattito medico e scientifico dell'epoca, nonché al fascino che tali storie a loro volta esercitavano su chi faceva letteratura. A tal proposito è immediato il rimando a E.T.A. Hoffmann (1776-1822), la cui opera è ricca di elementi perturbanti, ma anche allo stesso Kleist, che nel 1807 a Dresda ebbe modo di conoscere il filosofo e scienziato Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860) che teneva lezioni sul comportamento animale, il magnetismo e il sonnambulismo. I rapporti tra le *Fallgeschichten* e l'arte sono molteplici e anche piuttosto evidenti; in letteratura, ad esempio, si è fatto ampio ricorso a queste storie di vita vera o verosimile (peraltro il sottotitolo della *Marquise von O…* kleistiana è proprio «nach einer wahren Begebenheit»): solo per citare alcune celebri opere, *Michael Kohlhaas* (1810) è un'opera costruita su un caso giudiziario; *Woyzeck* (1879) di Büchner (1813-1837) mostra un tragico spaccato antropologico e sociale della Germania dell'Ottocento, mentre l'ispirazione per la straziante vicenda di Gretchen nel *Faust I* (1808) di Goethe (1749-1832) proviene dall'esecuzione, avvenuta a Francoforte in pubblica piazza nel 1772, dell'infanticida Susanna Margaretha Brandt.

3. È difficile parlare delle proprietà semantiche della parola *Fall* senza riferirsi alla fitta rete di relazioni lessicali che questo sostantivo intrattiene con altre parole, tra cui compare in prima fila *Zufall*. Basta consultare le voci *Fall* o *gefallen* del dizionario dei fratelli Grimm per rendersi conto della ricchezza e al contempo della complessità di questa nozione. Ci si vuole comunque chiedere se esiste un divisore comune tra la rappresentazione fisica della caduta e quella, più astratta, del fatto, dell'evento, del caso irrazionale. Diverse fonti, per lo più enciclopediche, trovano un punto di contatto tra queste due accezioni del lemma *Fall* in una delle attività più antiche dell'uomo, il gioco dei dadi[9], ed è altrettanto antico l'uso di un nutrito gruppo di parole attinenti al campo semantico del gioco per indicare ciò che avviene in modo arbitrario e che sfugge al nostro controllo[10]. Ad esempio la metafora del gioco ci riporta ad alcuni versi dell'*Adelphoe* di Terenzio: «Ita vitast hominum, quasi quom ludas tesseris: / si illud quod maxume opus est iactu non cadit, / illud quod cecidit forte, id arte ut corrigas» (vv. 739-741). Nella vita le cose vanno come durante una partita di dadi: se non si fa il punteggio necessario bisogna correggere con la propria abilità quello che il caso ha fatto uscire (letteralmente "quello che il caso ha fatto cadere"). Come il tedesco *Fall*, in latino *fors* è *vox media* per eccellenza, poiché può indicare la buona e la cattiva sorte[11].

Il fatto che la parola *Fall*, nel significato di "evento" o "situazione", non rechi connotazioni positive o negative spiega anche perché è

---

9 Oltre al dizionario dei fratelli Grimm (*s.v. Fall*, 2c, e *Schanze*, 2) cfr. anche il *Wörterbuch der Philosophie* di Fritz Mauthner alla voce *Zufall* (1923: 499 segg.).

10 Il termine latino *cadentia*, che indica il cadere dei dadi, ha originato diversi omologhi in varie lingue: il francese *chance*, l'italiano *cadenza* e il tedesco *Schanze*, attestato fino al XVIII secolo e rimasto oggi in uso nella locuzione *sein Leben in die Schanze schlagen/werfen* ("mettere a rischio la propria vita"). In una lettera del 4 maggio 1808, Kleist usa l'espressione *in die Schanze schlagen* in riferimento al capitale investito per la pubblicazione del *Phöbus*; poche righe dopo compare il sostantivo *Risiko*. In tedesco l'idea della casualità è propria anche del sostantivo neutro *Los*, che indica il biglietto della lotteria ma anche, per estensione, il destino, la sorte. L'espressione *ins Los fallen*, che significa "toccare in sorte", si ritrova in *Anfitrione*: «Es fiel dein Los» (SWB I: 136); «La tua sorte è decisa» (Kleist 2005: 176).

11 Spiega Mauthner che anche la parola latina *contigens*, corrispondente in tedesco a *das Zufällige*, significava «was unter günstigen oder ungünstigen Verhältnissen *eintrifft*» (Mauthner 1923: 497). «Ciò che *accade* in condizioni favorevoli o sfavorevoli».

spesso accompagnata da aggettivi[12]. La lettera del 31 gennaio 1801 che Kleist indirizza a Wilhelmine von Zenge fornisce un esempio utile in tal senso: «Immer von seiner liebenden Seele geführt, wählte er in jedem streitenden Falle nie sein eignes, immer das fremde Interesse; und das tat er nicht nur in wichtigen Lagen […] – auch in den unscheinbarsten, unbemerktesten Fällen (und das ist bei weitem mehr) zeigte sich seine Seele immer von derselben unbefleckten Uneigennützigkeit […]»[13]. Kleist, che qui elogia le qualità dell'amico Ludwig von Brockes (1767-1815) descrivendone in particolare l'altruismo, si serve di un'abbondante aggettivazione per conferire maggiore spessore e chiarezza alla parola *Fall*: *streitend* (controverso), *unscheinbar* (banale), *unbemerkt* (insignificante). Nel resto del *corpus* kleistiano *Fall* è co-occorrente con molti altri aggettivi, come *besonderer*[14] (particolare), *allgemein* (comune), *außerordentlich* (straordinario), *sonderbar* (bizzarro).

Vale infine la pena di ricordare due dei sinonimi di *Fall* a cui Kleist fa ampio ricorso in questa accezione: *Begebenheit*, classificato oggi dai dizionari come di registro elevato, e *Vorfall*. Nell'intero *corpus* di testi di Kleist si contano 14 occorrenze di *Begebenheit* al singolare e 4 al plurale, mentre la presenza di *Vorfall* è decisamente predominante, con 56 occorrenze al singolare e 4 al plurale. Entrambe le parole si comportano come

---

12 Tuttavia in una notizia riportata sull'*Abendblatt* del 20 ottobre 1810, *Fall* ha anche il significato di *Unfall*: «Ein Musikus ist am 15ten d. M. Abends von seiner Treppe herabgestürzt und am 16ten an den Folgen dieses Falles gestorben». «La sera del giorno 15 di questo mese un musicista è caduto dalle scale ed è deceduto il 16 per le conseguenze dell'incidente». Il contesto rende chiara la connotazione negativa di *Fall*, che non ha bisogno di essere ulteriormente specificato. Il fatto citato non è presente nell'edizione di Sembdner, ma solo nel *corpus* kleistiano digitalizzato e nel secondo volume della *Brandenburger Ausgabe* (per il passo succitato cfr. Kleist 1997: 96).

13 SWB II: 621. «Sempre accompagnato dalla sua anima amorevole, in ogni situazione controversa non cercava *mai il proprio interesse, ma anteponeva sempre quello altrui*. E non lo faceva solo nelle situazioni importanti […]: anche nelle circostanze più banali, più insignificanti (ed è questa la cosa straordinaria) la sua anima si mostrava sempre con lo stesso immacolato altruismo».

14 «Wirklich in einem so besondern Fall ist noch vielleicht kein Dichter gewesen» (SWB II: 873). «Davvero, forse nessun poeta si è mai trovato in questa condizione così particolare», scrive l'autore a Marie von Kleist nel 1811. La condizione davvero particolare e forse unica a cui fa riferimento è descritta poche righe dopo: al momento di scrivere è come se le sue idee, nella mente chiare e ben definite, iniziassero a aggrovigliarsi da sole bloccando la sua fantasia.

Fall e sono quindi *voces mediae* quasi sempre accompagnate da aggettivi dai significati più vari: *Vorfall*, ad esempio, compare vicino a *seltsam* (strano), *wunderlich* (singolare), *zweideutig* (ambiguo), *unangenehm* (sgradevole, scomodo), *bedenklich* (sospetto), *unglücklich* (sfortunato), *rührend* (commovente) e *ungeheuer* (tremendo). Compare peraltro diverse volte negli *Abendblätter*, anche nel titolo di un grottesco aneddoto – probabilmente frutto della fantasia di Kleist – che si svolge all'ospedale della Charité di Berlino (*Charité-Vorfall*)[15].

4. Un oggetto in caduta è soggetto alla forza di gravità; sul piano linguistico e concettuale, questa connessione si risolve in relazioni semantiche tra *Fall* e i concetti di pesantezza e leggerezza (*v.* LEICHTIGKEIT). Ai fini di questa analisi non si è potuto tener conto soltanto della voce *Fall* perché si tratta di una parola che, in relazione ai due concetti poc'anzi menzionati, non è risultata molto produttiva nel *corpus* kleistiano. Si è deciso quindi di ampliare il raggio di ricerca procedendo a una disamina delle occorrenze di *Sturz* (e dei derivati *Einsturz* e *Zusammensturz*) e di *Sinken* (e dei derivati *Einsinken* e *Niedersinken*), nella consapevolezza che quello della caduta è un campo lessicale molto ricco ed eterogeneo. Inoltre la caduta non è sempre legata a qualcosa di casuale e disastroso, come si potrebbe essere portati a pensare, e a tale proposito saranno illustrati due esempi che descrivono due diversi tipi di caduta. Il primo lo si ritrova in *Penthesilea* (1808)[16]. Per riferirsi alla furia delle Amazzoni nel condurre la guerra, i Greci si avvalgono di similitudini e metafore naturali, tratte

---

[15] Tra i titoli di alcune sezioni degli *Abendblätter* vi sono i *Tragische Vorfälle* (fatti tragici) e le *Tagesbegebenheiten* (avvenimenti del giorno).

[16] *Penthesilea* è il dramma della corporeità per eccellenza. Sin dalle prime scene l'elemento dinamico si impone sulla scena: i personaggi cadono, inciampano, si raggruppano, si disperdono, si riposano, combattono, cavalcano e corrono. Il movimento e la coreografia sostituiscono così l'apparato scenico del dramma. Sul tema della corporeità bisognerà ricordare anche un antefatto. Nel gennaio 1808 Kleist spedisce a Goethe il primo esemplare del *Phöbus*, contenente un frammento di *Penthesilea*, rivolgendosi a lui con le celebri parole: «Es ist auf den Knieen meines Herzens daß ich […] vor Ihnen erscheine» (SWB II: 805). «È *sulle ginocchia del mio cuore* che compaio […] dinanzi a Voi». Come prostrato al cospetto di una divinità, Kleist chiede a Goethe un'opinione sincera sul suo dramma. Il 1808 è anche l'anno della messa in scena della *Brocca rotta* a Weimar da parte di Goethe, ricordata per il suo insuccesso.

soprattutto dal mondo animale[17]. I Greci non capiscono le ragioni che dettano la brutalità di Pentesilea e invano provano a individuare le intenzioni dell'esercito nemico sulla base dei suoi comportamenti. Kleist verbalizza questa dissonanza tra la volontà di conoscenza e di comprensione dei Greci e la totale irrazionalità di Pentesilea e delle sue soldate[18]: nella prima scena del dramma Antiloco chiede a Diomede: «Und Niemand kann, was sie uns will, ergründen?». Risponde Diomede: «Kein Mensch, das eben ist's: wohin wir spähend / auch des Gedankens Senkblei fallen lassen»[19]. Nessuno dei Greci, ovunque getti lo "scandaglio del pensiero", riesce a capire le vere intenzioni delle Amazzoni. Lo scandaglio è uno strumento di precisione che diviene qui metafora dello spirito razionale dei Greci, che sondano il terreno e la mente delle figlie di Marte, ed è al contempo anche metafora di leggerezza (*v.* LEICHTIGKEIT) e di logica[20]. La caduta dello scandaglio, infatti, non segue percorsi tortuosi, ma una direzionalità mirata e il verbo *fallen* disegna un movimento preciso di discesa. Si

---

17 Per esempio le Amazzoni sono paragonate a delle «Heuschrecken» (locuste, v. 344), mentre Pentesilea è chiamata «Wölfin» (lupa, v. 163), «Hyäne» (iena, v. 331), «Tiger» (tigre, v. 396), «Dogge» (alano, v. 402), «Kentaurin» (centaura, v. 548), «Parder» (pantera, v. 346), e la sua violenza la trasforma, alla fine del dramma, in una "cagna" («Hündin», v. 2553), un palese riferimento alle Baccanti euripidee (poco dopo, al verso 2569, Pentesilea è paragonata infatti a una Menade).

18 Buona parte della scrittura kleistiana si organizza attorno ai temi dell'azione immediata (nel suo significato di non mediata, non filtrata) e della riflessione. Tenere separati questi due nuclei concettuali fa capire meglio la novità della rilettura e riscrittura (*Nachdichtung*) del mito classico da parte di Kleist. La grecità kleistiana è pervasa di elementi passionali, distruttivi, dionisiaci che soffocano la composta armonia apollinea e le qualità di nobile semplicità e serena grandezza (*edle Einfalt und stille Größe*) sacralizzate da Winckelmann e dai weimariani. La grandezza di Kleist sta nell'aver avuto l'audacia di esporre le maglie sfrangiate della trama classica e di presentare una vicenda profondamente tragica e conflittuale. È caratteristico della *Goethezeit* l'incontro-scontro tra passato e presente che farà poi parlare Schlegel e la generazione romantica di una «classicità che cresce senza limiti» (*grenzenlos wachsende Klassizität*, nel famoso frammento 116 dell'*Athenäum*. Cfr. anche Lacchin 2007: 25). Seguendo questa linea, Kleist rivisita anche le ambientazioni medievali, trasponendovi elementi tipici della vita borghese di Francoforte sull'Oder (cfr. anche Carpi 2011: 14).

19 SWB I: 327. «E nessuno riesce a comprendere che cosa voglia da noi? Nessuno, appunto: dovunque gettiamo indagando lo scandaglio del pensiero». (Kleist 2008: 47).

20 «La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso» (Calvino 2009: 20).

tratta di un uso assai particolare e raro, dato che Kleist abitua i suoi lettori a credere che la caduta sia sempre un fenomeno drammatico, violento e improvviso[21].

La seconda metafora di cui parlare, una delle più suggestive lasciateci dall'autore, è quella dell'arco di Würzburg. Scrive il ventitreenne Kleist a Wilhelmine von Zenge il 16 novembre del 1800: «Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, *sinkt wohl das Gewölbe nicht ein*, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen – und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt»[22].

L'immagine (*Denkbild*) dell'arco che sta in piedi pur senza avere un appoggio è un momento epifanico e fonte di fiducia e conforto (*Trost*) per Kleist, che sta attraversando uno dei periodi più critici della sua esistenza e si trova di fronte a una scelta decisiva (*der entscheidende Au-*

---

21 Un esempio onnipresente in Kleist è quello dello svenimento, indice di un malessere dell'anima provocato dall'orrore e quindi, al contempo, meccanismo di autodifesa del personaggio (cfr. Cervani 1962: 95).
Sempre in *Penthesilea*, la caduta può risvegliare sensazioni contrastanti: nell'affermazione «Hebt euch, ihr Frühlingsblumen, seinem Fall, / daß seiner Glieder keines sich verletze» (SWB I: 349) si assiste all'impeto violento della caduta di Achille e, nel contempo, a un frangente di grande tenerezza in cui Pentesilea ordina ai fiori di alzarsi quando il Pelide cadrà, in modo che non si ferisca. Simili momenti di nuda umanità compaiono più volte nel dramma. D'altronde la regina delle Amazzoni è presto descritta come una donna fiera, selvaggia, ma anche turbata (*verwirrt*, cfr. vv. 99 e 641) e a turbarla è proprio il suo *sentire*. Pentesilea è una di quelle creature kleistiane che agiscono in nome di un *Gefühl* «esplosivamente autentico» (Zagari 1985: 208), che è anche una reazione ai «tentativi di irruzione dell'evento esterno» (Zagari 1985: 240-41), meccanismo di autodifesa. Nei versi citati Pentesilea incomincia a mostrare i sintomi dell'innamoramento, una trasformazione «impossibile» e «spaventosa» (*unmöglich*, v. 1081 e *entsetzlich*, v. 1088) agli occhi delle Amazzoni, cagionata dalle velenosissime frecce di Cupido (v. 1075).

22 SWB II: 593. «Facendo ritorno in città passai, immerso nei miei pensieri, sotto la porta ad arco. Perché, mi chiesi, l'arco non crolla pur non avendo alcun sostegno? Perché, mi dissi, le sue pietre vogliono crollare tutte in una volta – e trassi da questo pensiero un ineffabile e rasserenante conforto che mi accompagnò fino al momento decisivo e che mi fece sperare che anch'io sarei rimasto in piedi quando tutto minacciava di farmi crollare».

genblick), di cui molto si continua a discutere. Anche se la forza di gravità spinge le pietre verso il basso, quindi a cadere e a far crollare la struttura, questa come per prodigio sta in piedi. Attraverso la metafora dell'arco, Kleist formula al contempo una riflessione poetologica importante: le forze che spingono in una direzione vengono annullate e al contempo conservate (*Aufhebung*) dalla spinta contraria degli elementi della struttura, che coincide con la loro volontà particolare (il *wollen* della lettera) di tenerla in piedi. Le due forze giungono a un equilibrio che è solo apparente, poiché si mantiene fino al momento in cui si verifica il crollo, che per Kleist è un fenomeno totalizzante. La spiegazione che ne dà l'autore è davvero paradossale. Se la struttura resiste nell'insieme, infatti, non è né per caso né per un principio naturale[23]: responsabile di questo equilibrio è la volontà, l'istinto (*Trieb*) delle pietre[24]. Queste riflessioni forniranno poi a Pentesilea un pretesto per giustificare lo sbranamento di Achille: ogni suo dente vuole baciare il guerriero, mentre la bocca si ritrova a morderlo, ma per sbaglio, poiché quello di Pentesilea non è cannibalismo, ma espressione parossistica del sentimento d'amore. «– So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / kann schon das Eine für das Andre greifen»[25]. Pentesilea, una volta «chiarito il tragico equi-

---

23 In questo senso Kleist ha stravolto le leggi newtoniane, che pur conosceva, nell'intento piuttosto forzato di applicarle alla sfera della morale. Il principio secondo cui "tutto cade perché sottostà alla forza di gravitazione universale" diventa per Kleist "tutto si tiene, *nonostante* tutto intorno cada o spinga il soggetto a soccombere, perché tale è la volontà delle parti del tutto". Tra le righe della lettera di Kleist si intravede anche il problema fondamentale dell'incompatibilità tra natura e morale. Per approfondimenti sul tema si rimanda all'interessante analisi di Moser (2000). Il complesso rapporto tra natura, estetica e morale e, ampliando i termini, tra scienza e poesia, è sempre stato motivo di riflessione per Kleist, che ammetteva nel 1805 a Ernst von Pfuel: «Ich kann ein Differentiale finden, und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit» (SWB II: 750). «So trovare un differenziale e scrivere un verso: non sono questi i due estremi delle capacità umane?».

24 Kleist reputa insufficienti le leggi della meccanica per spiegare il fenomeno del crollo e introduce ragioni di ordine teleologico a sostegno della sua tesi.

25 SWB I: 425. Nella traduzione di Enrico Filippini: «Così, è stato un errore. Amore, orrore: fa rima, e chi ama di cuore può scambiare l'uno con l'altro» (Kleist 1989: 89). Paola Capriolo rende la rima con la coppia di verbi "baciare" e "sbranare" (cfr. Kleist 2008: 275).

voco, […] ribadisce la legittimità del suo gesto come elemento fondante e costitutivo dell'eros»[26]. Nel caso dell'arco il fenomeno della caduta della struttura, espresso dai verbi *einsinken* e *einstürzen*, si differenzia dalla caduta dello scandaglio perché descrive un crollo universale della realtà che coinvolge e trascina, nel suo cadere, l'individuo («wenn Alles mich sinken lässt» è un costrutto in diatesi passiva). Oltre a ciò, il crollo dell'arco di Würzburg traccia un disegno diverso, che stavolta riconosciamo come prettamente kleistiano: una caduta vorticosa, turbolenta, ma che nasconde anche un messaggio salvifico e consolatorio.

Vale la pena di ricordare anche due occorrenze di *fallen* nell'ultimo dramma di Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg* (post. 1821), dove il verbo rimanda direttamente all'idea della pesantezza: «Ich bin sicher, / mein Wort fiel, ein Gewicht, in Deine Brust»[27], dice Hohenzollern, serafico, al principe elettore. L'immagine ha una forte valenza drammaturgica e richiama alla mente l'esclamazione, molto ambigua, che Homburg rivolge al conte Sparren quando questi gli annuncia che l'elettore non è caduto in battaglia: «Dein Wort fällt schwer wie Gold in meine Brust!»[28].

5. Parlando di crolli si pensa inevitabilmente al racconto *Das Erdbeben in Chili* (uscito già nel 1807 con il titolo *Jeronimo und Josephe. Eine Szene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647*). Jeronimo Rugera si trova in carcere quando la terra inizia a tremare in modo violento. Irrigidito dal terrore («starr vor Entsetzen»), cerca di reggersi a un pilastro, mentre tutto intorno a lui vacilla, si spacca e inizia a crollare.

---

[26] Chiarloni 1989: 6. L'equivoco e la comunicazione fallimentare sono due temi ricorrenti in Kleist. Osserva Anna Maria Carpi con grande acutezza che Kleist «ha intuito che la comunicazione è risibile perfino tra gli amanti, che l'equivoco è sempre in agguato, che le parole non coincidono con le cose, che il soggetto non parla ma è "parlato" dall'inconscio e il significato può nascere dal significante» (citato in Cometa 2009: 70). Lo sbranamento di Achille da parte di Pentesilea è a ben vedere un equivoco linguistico, un fraintendimento nato dal fatto che l'amore della regina non distingue tra linguaggio e atto performativo, tra significante e significato.

[27] SWB I: 702. «Non dubito che le mie parole sono cadute, con tutto il loro peso, nel tuo petto» (Kleist 2005: 262).

[28] SWB I: 660. «Le tue parole cadono nel mio petto come oro massiccio» (Kleist 2005: 217).

> Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben. Zitternd, mit sträubenden Haaren, und Knieen, die unter ihm brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefgesenkten Fußboden hinweg, der Öffnung zu, die der Zusammenschlag beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte[29]

Colpisce intanto l'alta densità di sostantivi e verbi riferiti alla caduta in così poche righe: *sich neigen* (che preannuncia il crollo), *einstürzen*, *Fall*, *Zubodenstreckung* (il risultato del crollo, letteralmente lo "stiramento al suolo", uno dei molti *hapax* kleistiani), *Zusammenschlag*.

A colpire è però soprattutto l'intervento del caso. La distruzione totale della prigione in cui si trova Jeronimo, infatti, viene impedita da una volta fortuita che viene a formarsi grazie alla caduta dell'edificio di fronte. La legge della natura, quindi, che vuole che le strutture crollino, viene annullata, sospesa da un caso accidentale e propizio[30]. Volutamente Kleist non parla del semplice *Fall* della prigione, ma di «der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall»: ricorre cioè a un espediente retorico, un inciso, che dilata i tempi della narrazione, aumentando la tensione e ritardando[31] la caduta. È grazie a questo crollo differito che

---

29 SWB II: 145-46. «Il suolo gli traballava sotto i piedi, le pareti della prigione si spaccarono, tutto l'edificio s'inclinò per abbattersi verso la strada, e il crollo completo fu impedito nella sua lenta caduta soltanto dalla caduta dell'edificio dirimpetto, dimodoché si venne a formare una volta fortuita. Tremando, coi capelli ritti, e con le ginocchia che gli si volevano rompere sotto, Jeronimo scivolò sul pavimento inclinato verso l'apertura che il cozzo delle due case aveva prodotto nella facciata della prigione» (Kleist 1995: 8-9).

30 Quello della volta del *Terremoto in Cile* è un esempio che illustra in modo chiaro e completo il significato dell'aggettivo "accidentale": non solo casuale, fortuito, ma anche contingente, concomitante, eventuale (*κατά συμβεβηκός* nella terminologia aristotelica).

31 L'artificio retorico del momento ritardante è tipico dell'epica ma anche del teatro classico (se ne serve anche Lessing); ciò conferisce un particolare carattere drammatico ai racconti di Kleist (cfr. anche Mayer 1989: 400), che anche nella prosa dimostra di essere un drammaturgo per vocazione.

i due edifici, nel loro scontro, creano una provvidenziale volta che consente a Jeronimo di fuggire dalla cella in cui è recluso. Tuttavia, come visto anche nel caso dell'arco di Würzburg, anche qui Kleist non contempla la possibilità (fantascientifica) di un annullamento completo della forza di gravità, di una sintesi perfetta, di un equilibrio perpetuo: «Kaum befand er sich im Freien, als die ganze, schon erschütterte Straße auf eine zweite Bewegung der Erde völlig zusammenfiel»[32]. Dopo che Jeronimo è riuscito a mettersi in salvo, anche la legge del caso, da cui si era generata la volta la volta, viene annullata e risponde alle leggi naturali[33].

È doveroso, arrivati a questo punto, cercare di capire se e in che modo le parole *Fall* e *Zufall* sono legate tra loro. I Grimm segnalano che *Zufall* ha avuto, almeno fino al XVIII secolo[34], il significato di «vorfall, ereignis: eventus […] etwas das sich zuträgt»[35] e che ha indicato un «vorgang, vorfall, vorkommnis schlechthin». *Zufall* è stata quindi la parola usata per descrivere in modo generico e non connotato un evento, un accaduto, proprio come *Fall*. Tuttavia già partire dal XVII secolo deve essersi verificato uno spostamento nello spettro semantico di *Zufall*, che ha iniziato a designare «das unberechenbare geschehen, das sich unserer vernunft und unserer absicht entzieht»[36], probabilmente sulla scorta del latino *fors* e molto più certamente a seguito del vivace dibattito scientifico e filosofico del tempo sul tema della causalità e della finalità. Per sopperire alla mancanza di una parola che designasse gli eventi di cui non si conosce la causa, inintelligibili e irrazionali, si sarebbe imposto l'uso del sostantivo *Zufall*, che ha subìto

---

32 SWB II: 146. «Appena fu all'aperto, tutta la strada già scossa crollò per un secondo movimento tellurico» (Kleist 1995: 9).

33 Nella narrativa kleistiana lo *Zufall* è anche e soprattutto uno «sprachliches Ereignis» (Hamacher 2007: 157): si accumulano espressioni come *es fügte sich*, *der Zufall wollte es*, *es traf sich*, *es fand sich*, *so geschah es*, che indicano che i fatti accaduti nascono dalla contingenza accidentale degli eventi. Cfr. anche Breuer 2009: 379 segg.

34 I Grimm portano molti esempi tratti dalle opere di Gottsched, Wieland, Opitz, Bürger, ma anche Novalis, a questi successivo.

35 DWB *s.v. Zufall*, 4a.

36 DWB *s.v. Zufall*, 5. Doveroso il rimando a *Iphigenie auf Tauris* (1787) di Goethe: «Was ist's, das den Befehl des Königs hindert? / Der Zufall dessen wir nicht Meister sind» (Goethe 2008: 94 segg.). «Che cosa si oppone all'ordine del re? / Il caso, che sfugge al nostro controllo» (*ibidem*).

una risemantizzazione pari a quella del francese *chance*, parola mutuata dal gioco dei dadi. Sembra inoltre che il nuovo uso di *Zufall* sia stato dapprima appannaggio di pochi scrittori eruditi e che solo negli anni della *Aufklärung* abbia iniziato a imporsi diffusamente[37].

6. Nella commedia *Der zerbrochene Krug* (1811) Kleist ha attinto a piene mani dall'arsenale dei significati della parola *Fall*, che viene usata allo stesso tempo nelle accezioni di caduta, caso giuridico e lapsus linguistico. Questa versatilità e marcata polisemia del sostantivo *Fall* consentono a Kleist di declinarne la materia semantica nei modi più diversi e proprio per questo la parola *Fall* acquisisce un significato tanto importante in questa brillante commedia. Nel *Zerbrochener Krug* la caduta è tematizzata fin dai primi versi, con la celebre constatazione del giudice Adam: «Zum Straucheln brauchts doch nichts, als Füße»[38] e con le parole del cancelliere Licht «Ihr stammt von einem lockern Ältervater, / der so beim Anbeginn der Dinge fiel, / und wegen seines Falls berühmt geworden; / Ihr seid doch nicht –?»[39]. In una manciata di versi Licht ripercorre la genealogia di Adam: un suo antenato fu reso celebre dalla sua caduta *beim Anbeginn der Dinge*, un'espressione che contiene l'idea che il giudice Adam sia discendente dell'illustre

---

37 Johann Gottfried Herder, nel *Journal meiner Reise im Jahr 1769* (post. 1846), parla di «Hasard der Sprache», dove con *Hasard* intende la contingenza, il convergere di associazioni mentali e linguistiche che, nella loro combinazione, aiutano l'uomo a farsi un'idea dei concetti astratti. All'epoca di Herder per esprimere l'idea della concomitanza si sarebbe parlato di *Zufälligkeit* o si sarebbe usato l'aggettivo sostantivato *das Zufällige* (cfr. Zedler, LXIII: 567, *s.v. Zufälligkeit*). La parola tedesca *Kontingenz* non ha infatti una voce propria nel dizionario dei Grimm né compare altrove nell'opera. I Grimm menzionano solo tre volte, e in modo episodico, la parola tardo latina *contingentia* (alle voci *Gerichtsgefälle*, *Glück(s)fall* e *unänderlich*).
Che *Fall* e *Zufall* siano semanticamente affini lo dimostra anche il fatto che *Fall* ha espresso l'idea di casualità, come nel frammento lessinghiano *Aus einem Gedichte über die menschliche Glückseligkeit*: «Ein Weiser schätzt kein Spiel, wo nur der Fall regieret, / Und Klugheit nichts gewinnt und Dummheit nichts verlieret» («Il saggio non ama il gioco in cui domina solo il caso, / Dove l'intelligenza nulla vince e la stupidità nulla perde»). Altri esempi sono frequenti in autori venuti prima di Lessing, dal maestro cantore di Norimberga Hans Sachs al raffinato Friedrich Hagedorn.

38 SWB I: 177. «Basta che uno abbia due piedi, e già inciampa» (Kleist 2005: 5).

39 SWB I: 177. «Il gran padre Adamo, di cui portate il nome, era un uomo un po' tentennante, che cadde subito all'inizio, e la sua caduta lo rese celebre. Non avrete mica…?» (Kleist 2005: 5).

Adamo biblico, divenuto noto proprio per la sua caduta (*Adamsfall*). Peraltro la vittima dei comportamenti satireschi e prepotenti di Adam è la giovane Eve (altro nome eloquente), promessa in sposa di Ruprecht e figlia di Marthe[40]. Le battute che aprono la prima scena del *Zerbrochener Krug* sono caratterizzate da una lingua di straordinaria forza comica: sono frasi interrotte, lacerate, incomplete, in cui abbondano le domande, le interiezioni e si accavallano le voci[41]. Adam ribadisce che la sua caduta è *unbildlich*: non va quindi intesa in senso figurato – in tal caso si penserebbe senz'altro al peccato originale – né si devono trarre da questa caduta conclusioni di tipo morale. La caduta è infatti, a detta del giudice, un fatto di poco conto (*eine Begebenheit*), un semplice incidente. Il dramma si svolge in un'aula di tribunale improvvisata: il consigliere di giustizia Walter arriva a sorpresa da Utrecht per ispezionare l'operato dei giudici delle province. Adam è incaricato di allestire e guidare un processo riguardante, in particolare, la banale questione di una brocca rotta, la quale assurge tuttavia a simbolo di qualcosa di più importante, richiamando a un tempo la verginità violata di Eve, la precarietà del sistema giudiziario e la fragilità del mondo[42]. Il caso è singolare, ma si tratta pur sempre di una faccenda giuridica: per due volte, nella scena undicesima, Kleist ricorre a questa accezione della parola *Fall*: «Der Fall, der vorliegt, scheint besonderer / Erörtrung wert» e «so wird der Fall / aus der Verbindung, hoff ich, klar konstieren»[43]. Come sinonimo Kleist si avvale spesso anche del più concreto *Sache*: «Jetzt wird die Sache gleich ermittelt sein»; «Frau Marth! Erlaßt uns das zerscherbte Paktum, / wenn es zur Sache nicht gehört»; «Ich

---

40 A tal proposito non deve sfuggire l'importante accezione del vocabolo *Fall* nel senso di "violazione di una vergine" (nel dizionario dei Grimm: «entehrung einer jungfrau, violatio virginis», *s.v. Fall*, 1f).

41 Il linguaggio di Adam è lo specchio del suo essere essenzialmente un bugiardo: «la sua sintassi e i suoi ritmi, le sue circonvoluzioni e le sue immagini, i suoi cambi di velocità e i suoi eufemismi [sono] tutti plasmati come cera calda sulle mani sempre alacri del Falso» (Chiusano 2005: 21). I fenomeni linguistici tipici di Adam sono a tutti gli effetti degli inciampi, dei *lapsus*.

42 Quella della *gebrechliche Einrichtung der Welt* è un'immagine che ricorre nella *Marquise von O…*, nel *Kohlhaas* e nella *Penthesilea*.

43 SWB I: 236 «Il caso presente mi sembra degno di una trattazione tutta speciale»; «Così, spero, dalla connessione dei fatti il caso risulterà chiaro e lampante» (Kleist 2005: 83-84).

spüre große Lust in mir, Herr Richter, / der Sache völlig auf den Grund zu kommen»[44].

C'è in queste affermazioni tutta la premura dei personaggi di voler arrivare al fondo della questione, di fare chiarezza sui fatti, di capire, in sostanza, qual è la *verità*. E proprio su questo concetto Kleist insiste in modo particolare in questa commedia, che è in sostanza un'istruttoria per accertare la verità dei fatti, o meglio la corrispondenza tra i fatti realmente accaduti e quelli raccontati dalle varie voci in campo. Il principio di Tommaso d'Aquino della *adaequatio rei et intellectus*, ovvero della conformità tra la rappresentazione intellettuale dell'oggetto e la cosa in sé, occupa e preoccupa anche Kleist, inserendosi a pieno titolo in quella profonda crisi esistenziale che lo aveva sconvolto nella primavera del 1801. Questa crisi, cui la critica da sempre attribuisce l'aggettivo "kantiana"[45], è nata da una crisi della conoscenza provocata dalla consapevolezza, maturata da Kleist, di una mancata corrispondenza tra il giudizio dell'uomo sulla realtà e la realtà stessa; il pensiero sconfortante di Kleist degenera presto in una radicalizzazione del suo quesito fondamentale, ovvero se ciò che vediamo coi nostri occhi e percepiamo coi nostri sensi corrisponde all'essenza degli oggetti del mondo. Kleist conclude che non siamo in grado di giungere alla verità poiché non possiamo discernerla con *certezza* e in quanto la realtà è fatta di fenomeni sempre mutevoli ed è pertanto soggetta alla legge del *caso*.

> Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir

---

44 SWB I: 199, 201 e 219. «Ormai la faccenda si può dire risolta»; «Comare Marta, risparmiateci questa descrizione storica, se non ha attinenza con la causa»; «Io invece, signor giudice, ho una gran voglia di andare in fondo alla faccenda» (Kleist 2005: 37, 39 e 62).

45 La crisi kantiana – non si sa, tra l'altro, quali testi di Kant Kleist abbia effettivamente letto – non ha fatto altro che accentuare una crisi esistenziale già presente nel poeta e destabilizzare la sua fiducia nella scienza. Il soggiorno parigino dell'estate del 1801 rappresenterà l'apice di questa crisi e porterà Kleist ad abbandonare definitivamente il mondo scientifico e ad abbracciare la letteratura.

können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr […]. Seit diese Überzeugung, nämlich, daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist, vor meine Seele trat, habe ich nicht wieder ein Buch angerührt.[46]

È drastico, nell'opera come nel pensiero di Kleist, il passaggio dalla messa in discussione delle certezze e della consapevolezza dell'io (*Selbstgewissheit*) alla messa in discussione di tutte le certezze del mondo; potente è l'effetto di questa crisi kantiana[47]. La stessa preoccupazione

---

46 SWB II: 634. «Se tutti gli uomini al posto degli occhi avessero delle lenti verdi, dovrebbero ritenere che gli oggetti che vedono di fatto *sono* verdi; e non potrebbero mai decidere se il loro occhio mostra le cose come sono o se non aggiunge loro qualcosa che appartiene non a esse, ma all'occhio. Lo stesso succede con l'intelletto. Non possiamo decidere se quel che chiamiamo verità è davvero verità o se ci appare solo così. Se la seconda ipotesi è vera, allora la verità che raccogliamo quaggiù dopo la morte non *esiste* più. […] Da quando questa convinzione, e cioè che qui sulla terra non è possibile trovare la verità, mi ha sfiorato l'anima, non sono più riuscito a toccare un libro».
Se portassimo lenti verdi ridurremmo la realtà, in tutto il suo spettro visibile, al solo colore verde e ne avremmo così una visione travisata. Quella delle lenti verdi è un'immagine ampiamente sfruttata nella *Goethezeit*. Nel *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1730) Gottsched scrive: «Und [wie] der, so grünes Glas auf seine Nase steckt, / Nur lauter grünes Zeug vor beyden Augen spüret, / Obwohl der falsche Schein nur von der Brille rühret» (Gottsched 1973: 749). «E [come] colui che porta al naso la lente verde e davanti ai suoi occhi non vede che cose verdi, benché la falsa apparenza dipenda solo dai suoi occhiali». La scelta del colore verde da parte di Kleist potrebbe derivare dalla pratica, allora ancora diffusa, di portare occhiali dalle lenti verdi per proteggere gli occhi. Fu Goethe, nel capitolo V del saggio sulla teoria dei colori (1810), a dirsi perplesso su questa abitudine poiché esercita come una violenza (*Gewalt*) sugli occhi alterando la nostra percezione visiva. Infatti, una volta tolte le lenti colorate, l'occhio vede sugli oggetti una patina di colore complementare: nel caso delle lenti verdi è un *rötlicher Schein*, una parvenza di luce rossastra, mentre il vetro azzurro (*blaue Scheibe*), fa sembrare soleggiata anche una giornata grigia o un paesaggio dai colori sbiaditi. «Man blicke eine Zeitlang durch eine blaue Scheibe, so wird die Welt nachher dem befreiten Auge wie von der Sonne erleuchtet erscheinen, wenn auch gleich der Tag grau und die Gegend herbstlich farblos wäre. Ebenso sehen wir, indem wir eine grüne Brille weglegen, die Gegenstände mit einem rötlichen Schein überglänzt. Ich sollte […] glauben, daß es nicht wohlgetan sei, zu Schonung der Augen sich grüner Gläser, oder grünen Papiers zu bedienen, weil jede Farbspezifikation dem Auge Gewalt antut und das Organ zur Opposition nötigt» (Goethe 2002: 342-43).

47 Una delle concezioni che Kleist ha sempre avuto a cuore era che l'anima, dopo la morte, trasmigrasse e risorgesse su altre stelle e che in questa metempsicosi fosse

angoscia peraltro anche il principe di Homburg nel momento in cui i suoi dubbi su quale comportamento sia opportuno adottare – accettare la grazia dell'elettore o rifiutarla? – si trasformano in una riflessione sovraordinata, etica, su ciò che è giusto e ciò che è sbagliato (*Sein-Sollen-Problem*) e sul concetto di responsabilità individuale. Da questa precarietà e instabilità di ogni contenuto vitale scaturisce il dramma degli eroi kleistiani e, in buona sostanza, anche di Kleist stesso.

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: ARBITRIO; ORIGINE/PRIMITIVO

accompagnata da tutto il tesoro di conoscenze acquisite sulla terra. È chiaro che una visione così ordinata e ottimistica, probabilmente influenzata da una cultura di partenza già arretrata, perdesse di valore di fronte al pensiero kantiano, che metteva in dubbio la conoscibilità della cosa in sé. «Kleist non cerca la liberazione dalla turtura [sic] dell'esistenza come Wackenroder, né la conquista di una realtà superiore come Novalis. Vive tanto intensamente la propria realtà da non concepire affatto la possibilità della sua cessazione; e accetta spontaneamente l'idea della metempsicosi che gli permette di credere nella continuazione della "sua" vita» (Mittner 2009: 871).

Bibliografia

Opere di Kleist

KLEIST, HEINRICH VON (1989) *Pentesilea*, trad. it. E. Filippini, Torino, Einaudi.

KLEIST, HEINRICH VON (1995) *Tutti i racconti*, trad. it. E. Pocar, Firenze, Giunti.

KLEIST, HEINRICH VON (1997) *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, a cura di R. Reuß e P. Staengle, Basel und Frankfurt am Main, Stroemfeld.

KLEIST, HEINRICH VON (2001) *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di H. Sembdner, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

KLEIST, HEINRICH VON (2008) *Pentesilea*, trad. it. P. Capriolo, Venezia, Marsilio.

KLEIST, HEINRICH VON (2010) *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di R. Reuß e P. Staengle, München, Hanser.

Edizione digitale completa di tutte le opere e le lettere di Kleist (visitato il 16 gennaio 2017)
http://gutenberg.spiegel.de/autor/heinrich-von-kleist-326

Opere di altri autori

CALVINO, ITALO (2009) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (2002) *Naturwissenschaftliche Schriften I*, a cura di D. Kuhn d R. Wankmüller, in: *Werke. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe*, vol. 13, München, Beck.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (2008) *Ifigenia in Tauride*, trad. it. R. Fertonani, Milano, Garzanti.

GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH (1973) *Versuch einer critischen Dichtkunst*, a cura di J. Birke e B. Birke, in: *Ausgewählte Werke*, vol. 6, 2, Berlin und New York, de Gruyter.

Bibliografia critica

BREUER, INGO (2009) *Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler.

CARPI, ANNA MARIA (2011) *Kleist, il «genio sinistrato»*, in: Kleist, Heinrich von, *Opere*, a cura di A. M. Carpi, Milano, Mondadori, pp. 10-43.

CERVANI LAURENTI, IOLE (1962) *La narrativa di Heinrich von Kleist*, Udine, Del Bianco.

CHIARLONI, ANNA (1989) *Introduzione*, in: Kleist, Heinrich von, *Pentesilea*, trad. it. E. Filippini, Torino, Einaudi, pp. 5-14.

CHIUSANO, ITALO ALIGHIERO (2005) *Introduzione*, in: Kleist, Heinrich von, *La brocca rotta, Anfitrione, Il principe di Homburg,* traduzione e cura di I. A. Chiusano, Milano, Garzanti, pp. 7-36.

COMETA, MICHELE ET. AL. (2009) *L'età classico-romantica. La cultura letteraria in Germania tra Settecento e Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.

HAMACHER, WERNER (2007) *Das Beben der Darstellung*, in: Wellbery, David (a cura di), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists «Das Erdbeben in Chili»*, München, Beck, pp. 149-173.

LACCHIN, GIANCARLO (2007) *Goethezeit e storia delle idee*, in: Korff, Hermann August, *Umanesimo e romanticismo. La concezione della vita nell'epoca moderna e il suo sviluppo nell'età di Goethe*, a cura di G. Lacchin, Rovereto, Zandonai, pp. 11-27.

MAYER, HANS (1989) *Das unglückliche Bewusstsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

MITTNER, LADISLAO (2009) *Storia della letteratura tedesca: II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, III, Torino, Einaudi.

MOSER, CHRISTIAN (2000) *Angewandte Kontingenz. Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne*, in: «Kleist-Jahrbuch», pp. 3-32.

ZAGARI, LUCIANO (1985) *Heinrich von Kleist: la rete del linguaggio e l'irruzione dell'evento*, in: Id., Mitologia del segno vivente. Una lettura del Romanticismo tedesco, Bologna, Il Mulino, pp. 205-261.

Dizionari, lessici, enciclopedie

GRIMM, JACOB – GRIMM, WILHELM (1854-1962) *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig. (edizione digitale consultata il 16 gennaio 2017)
http://dwb.uni-trier.de/de/

Edizione digitale dell'*Universal-Lexicon* di J.H. Zedler (visitato il 16 gennaio 2017)
http://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=startseite&l=de

Edizione digitale del *Wörterbuch der Philosophie* di Mauthner, *s.v. Zufall* (visitato il 16 gennaio 2017)
http://www.zeno.org/Mauthner-1923/A/Zufall

Freude – Friedrich Hölderlin

Maria Arpaia

Incidenza radicale 728 Hyperion 176, Gedichte bis 1800 175, Gedichte nach 1800 160, Fragment von Hyperion 92, Der Tod des Empedokles (erste Fassung) 34, Der Tod des Empedokles (dritte Fassung) 10, Der Tod des Empedokles (zweite Fassung) 9, Oedipus der Tyrann 9, Homers Iliade 7, Antigonae 6, Achte Pythische Ode 4, Geschichte der schönen Künste unter den Griechen 4, Leander an Hero. Aus dem Ovid 4, Phaeton nach dem Ovid 3, Prädigt über 2. Joh. 3, Pythische Ode III 3, Reflexion 3, Zweite Olympische Hymne 3, Zweite Pythische Ode 3, Olympische Ode VIII 2, Prooemium de Ioannis 2, Pythische Ode I 2, An Kallias 1, Aus Pindars erster Pythischer Ode 1, Das Werden im Vergehen 1, Elfte Pythische Ode 1, Frankfurter Plan 1, Lucans Pharsalia 1, Nisus und Euryalus 1, Pythische die IV 1, Rezension zu Siegfried Schmids Heroine 1, Über Achill 1, Über die verschiedenen Arten, zu dichten 1, Zehnte Olympische Ode 1, Zehnte Pythische Ode 1, Zweite Olympische Ode 1. – **Freude tot. 348** Hyperion 88, Gedichte bis 1800 79, Fragment von Hyperion 60, Gedichte nach 1800 60, Der Tod des Empedokles (erste Fassung) 17, Der Tod des Empedokles (zweite Fassung) 4, Der Tod des Empedokles (dritte Fassung) 4, Geschichte der schönen Künste unter den Griechen 4, Leander an Hero. Aus dem Ovid 4, Prädigt über 2. Joh. 3, Antigonae 2, Reflexion 2, Achte Pythische Ode 2, Homers Iliade 2, Oedipus der Tyrann 2, Olympische Ode VIII 2, Proemium habendum D. 27. Dec. 1785 die Ioannis in caput primum epistolae ad Ebraeos 2, Pythische Ode I 2, Pythische Ode III 2, Zweite Olympische Hymne 2, Aus Pindars erster Pythischer Ode 1, Das Werden im Vergehen 1, Frankfurter Plan 1, Zehnte Olympische Ode 1, Zweite Pythische Ode 1 **Varianti manoscritte tot. 47** Gedichte bis 1800

20, Gedichte nach 1800 21, Fragment von Hyperion 4, Achte Pythische Ode 1, Elfte Pythische Ode 1 – **Herzensfreude tot. 5** Hyperion 2, Fragment von Hyperion 3 – **Freudengeschrei tot. 4** Gedichte nach 1800 3, Pythische Ode III 1 – **Freudigkeit tot. 4** Gedichte nach 1800 2, Fragment von Hyperion 1, Hyperion 1 **Varianti manoscritte tot. 3** Fragment von Hyperion – **Freudengott tot. 3** Gedichte bis 1800 1, Gedichte nach 1800 1, Antigonae 1 – **Freudenträne tot. 3** Gedichte bis 1800 – **Freudengesang tot. 2** Der Tod des Empedokles (erste Fassung) – **Freudenhimmel tot. 2** Der Tod des Empedokles (erste Fassung) 1, Der Tod des Empedokles (zweite Fassung) 1 – **Freudenbecher tot. 1** Gedichte nach 1800 **Freudenchor[e] tot. 1** Der Tod des Empedokles (erste Fassung) – **Freudenfeuer tot. 1** Gedichte nach 1800 **Freudengeberin tot. 1** Gedichte bis 1800 – **Freudenleben tot. 1** Gedichte bis 1800 – **Freudenmahl tot. 1** Gedichte bis 1800 – **Freudentag tot. 1** Gedichte bis 1800. – **Freudentöne tot. 1** Fragment von Hyperion. – **Freudenwein tot. 2** Hyperion 1, Fragment von Hyperion 1 – **Engelfreuden tot. 1** Gedichte bis 1800. – **Gottesfreude tot. 1** Reflexion. – **Jünglingsfreude tot. 1** Der Tod des Empedokles (zweite Fassung). – **Lebensfreude tot. 1** Fragment von Hyperion. – **Schadenfreuden tot. 1** Hyperion – **Seelenfreude tot. 1** Hyperion – **Siegesfreude tot. 1** An Kallias – **Torenfreuden tot. 1** Gedichte bis 1800 – **Tugendfreuden tot. 1** Gedichte bis 1800 – **Varianti manoscritte tot.** 7 – **Freudenbote tot. 1** Gedichte nach 1800 – **Freudengott tot. 1** Gedichte nach 1800 – **Freudenlos tot. 1** Gedichte bis 1800 – **Freudenruf tot. 1** Gedichte bis 1800 – **Freudenschrei tot. 1** Gedichte nach 1800 – **Götterfreude tot. 1** Fragment von Hyperion – **Seelenfreude tot. 1** Hyperion – **freuen tot. 99** Hyperion 45, Gedichte bis 1800 29, Gedichte nach 1800 17, Oedipus der Tyrann 3, Achte Pythische Ode 1, Der Tod des Empedokles (erste Fassung) 1, Der Tod des Empedokles (zweite Fassung) 1, Homers Iliade 1, Über Achill 1 – **sich freuen tot. 41** Hyperion 12, Gedichte nach 1800 10, Gedichte bis 1800 4, Antigonae 3, Der Tod des Empedokles (erste Fassung) 3, Oedipus der Tyrann 2, Der Tod des Empedokles (zweite Fassung) 1, Der Tod des Empedokles (dritte Fassung) 1, Homers Iliade 1, Pythische die IV 1, Rezension zu Siegfried Schmids Heroine 1, Zweite Olympische Ode 1, Zehnte Pythische Ode 1 – **erfreuen tot. 38** Gedichte nach 1800 11, Gedichte bis 1800 8, Hyperion 5, Homers Iliade 3, Oedipus der Tyrann 2, Phaeton nach dem Ovid 2, Zweite Pythische Ode 2, Der Tod des Empedokles (dritte

Fassung) 1, Der Tod des Empedokles (erste Fassung) 1, Nisus und Euryalus 1, Über die verschiedenen Arten, zu dichten 1, Zweite Olympische Hymne 1 – **freudengebend tot. 1** Gedichte bis 1800 – **freudentaumelnd tot. 1** Gedichte bis 1800 **– freudig** (agg. e avv.) **tot. 101** Gedichte nach 1800 30, Gedichte bis 1800 20, Hyperion 19, Fragment von Hyperion 17, Der Tod des Empedokles (erste Fassung) 8, Der Tod des Empedokles (dritte Fassung) 4, Der Tod des Empedokles (zweite Fassung) 1, Lucans Pharsalia 1, Phaeton nach dem Ovid 1.

Nella scrittura hölderliniana il lemma si trova in rapporti di sinonimia con Frohe, Wonne, Lust, Vergnügen, termini che indicano piacere, delizia, gioia fisica, di solito derivata dall'assenza di dolore, i cui effetti acquisiscono però una risonanza emotiva. I suoi antonimi, infatti, sono Leid e Trauer, che indicano un dolore spirituale, proveniente dalla sperimentazione del male del mondo e dello scontro tra la finitezza dei limiti umani rispetto al desiderio di infinito. Tuttavia, per preparasi all'elevazione dell'anima al divino, per Hölderlin è necessaria una condizione spirituale di quiete e calma. Il termine Freude, infatti, co-occorre di frequente con Stille e Ruhe, in un rapporto binario di reciproca implicazione, efficacemente riassunto nel sintagma «stille Freude». L'espressione, che potrebbe sembrare ossimorica, in realtà indica la quiete come condizione necessaria per il raggiungimento della Freude. Il lemma co-occorre anche con i termini derivati dalla radice di Glück, sia nella sua accezione sostantiva, Glücklichkeit, che verbale, glücken. Il concetto, che di solito indica una "felicità consequenziale alla buona sorte", viene impiegato per connotare una condizione di elevazione dell'animo verso il divino. Se in Freude è possibile identificare un piacere catastematico, che predispone l'uomo ad accogliere il divino, in Glück si riscontra quella felicità panica, che caratterizza l'effetto dell'epifania degli dei sui mortali e che viene indicato con il sostantivo Begeisterung (entusiasmo), slancio dell'uomo verso la fusione, seppur fugace e illusoria, con la divinità.
La pervasività del concetto di *Freude* nella scrittura hölderliniana è testimoniata anche dalla straordinaria occorrenza di parole composte, che connotano ogni elemento che abbia una incidenza più o meno diretta sulla percezione della gioia: il giorno che annuncia il divino, il canto che se ne fa sacerdote, il cielo che ne ospita l'epifania.

1. Il termine *Freude* indica propriamente una felicità che deriva dall'assenza di dolore, una percezione primariamente sensoriale, i cui effetti si propagano anche su un piano emotivo e spirituale. Nel *Deutsches Wörterbuch* dei fratelli Grimm, il lemma è così definito:

«*Freude* ist frohsein, χαρά, *gaudium*, mehr als Vergnügen, etwas weniger als Lust, *laetitia*»[1]. I termini greci e latini con cui viene glossato il concetto di *Freude* ci indirizzano chiaramentea una felicità esperibile da un punto di vista sensoriale: il lemma χαρά indica piacere e godimento fisico[2], a cui i fratelli Grimm collegano il concetto di *gaudium*. Il termine latino, riconducibile alla radice greca *γαθ- del verbo γηθέω (gioire, esser lieto), è inteso prima in senso concreto e poi, di conseguenza, emotivo[3]. La connotazione materiale della *Freude* è inoltre rafforzata dai due lemmi tedeschi che la definiscono, *Vergnügen* e *Lust*, riconducibilia un completo appagamento dei sensi. Il primo è glossato dagli stessi Grimm con «voluptas, delectatio, jucunditas, delectamentum»[4], mentre il secondo è associato ai termini di «libido, appetentia, desiderium, cupido, concupiscentia»[5]. Il concetto di *Freude* occupa quindi un posto intermedio nella scala percettiva qui delineata: è una sensazione maggiore del semplice diletto, ma un po' meno intensa della forza travolgente del desiderio. La sua cifra espressiva è connotata da una sorta di equilibrio, di misura implicita, che disciplina e rende più attenuato il sentimento del piacere e della gioia. In questo senso, la corrispondenza della *Freude* con il concetto di χάρις, confermata dalla maggior parte dei *Wörterbücher* bilingui tedeschi[6], risulta eloquente. La χάρις, infatti, contiene in sé l'idea di grazia, nel senso estetico del termine, bellezza esteriore intesa come armonia delle forme[7], a cui però si collega un ulteriore significato, derivato dal concetto di equilibrio insito nel termine: la gratitudine per un favore elargito[8]. La riconoscenza, in questo caso, rimette in

---

1 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, d'ora in poi DWB, IV: 142-144, *s.v. Freude*.

2 Benveniste 1976: 153.

3 Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine, d'ora in poi DELL: 268, *s.v. gaudeo*: «gaudium, joie, concret et abstraite».

4 DWB, XXV: 469.

5 DWB, XII: 1315.

6 Vollbeding 1788: 644 *s.v.* "χαίρω": «ich freue mich», così come *s.v.* "χαρά": «das Freude».

7 Liddell – Scott – Jones, Greek-English Lexicon, d'ora in poi LSJ: 1715, *s.v.* "χάρις": «outward grace or favour, beauty».

8 LSJ: 1716, *s.v.* "χάρις": «On the part of the doer: grace, kindness, goodwill, τινος for or towards one; more freq. on the part of the receiver: sense of favour received,

pari il rapporto tra chi concede un beneficio e chi lo riceve[9]. Innegabile, quindi, che nel concetto della χάρις vi sia implicito quello di equilibrio e di armonia e che la *Freude*, accostata costantemente al termine greco, eredita in pieno nei suoi impieghi letterari nei primi del Settecento. Il termine, infatti, cominciò a ricoprire un ruolo significativo agli inizi del XVIII secolo nell'ambito della produzione poetica del Rococò tedesco che pagava il suo tributo di ammirazione e devozione alla "Grazia", spesso personificata come valore assoluto di bellezza, divinità dalla misura e dall'equilibrio. Coltivata principalmente dalla nuova borghesia in piena ascesa sociale, questo tipo di poesia si compiaceva di un decorativismo raffinato e del motto arguto e si impegnava a divulgare la *Gesprächskultur*, un vero culto della conversazione raffinata. I vezzi delle Grazie, uniti allo spirito pratico del borghese, intendevano dimostrare che il nuovo ceto sociale era in grado anche di provar sentimenti fini e di esprimerli con eleganza. In questo contesto Friedrich Hagedorn, considerato il principale promotore di questo genere, diede inizioa un filone di poesia anacreontea. La ripresa di motivi tipicamente edonistici, che riproponevano pampini di vite e calici dei simposi, avevano lo scopo di impreziosire, con richiami classicheggianti, la celebrazione dei beni sensoriali come il vino, l'amore e la produzione poetica disimpegnata, elementi cardine di quell'educazione socialmente costumata tipica del borghese[10]. In quest'ottica Hagedorn importò in territorio tedesco il concetto di *Enthusiasm* shaftesburiano, in seguitoa un soggiorno in Inghilterra dal 1729-1733 in cui assorbì l'influsso edonistico del filosofo inglese, ritrovandovi la cifra di espressione migliore per dare voce alla propria visione del mondo. Segno più evidente del contatto tra i due si ritrova nell'aspetto linguistico: secondo la tesi sostenuta da Schultz, l'importazione dell'idea di entusiasmo da parte di Hagedorn determinò la corrispondenza, in lingua tedesca, del termine *Enthusiasm* con quello di *Freude*[11].

---

thankfulness, gratitude; in concrete sense, a favour done or returned».

9 Benveniste 1976, I: 153 segg.

10 Mittner 1995, II.1: 103-104.

11 Schulz 1926: 11 «Es soll hiermit nicht unter Pressung eines an sich wie in besonderen Fällen durchaus zu recht bestehenden Verfahrens Shaftesburys „Enthusiasmus" als die Quelle für den Begriff der „Freude" im 18. Jahrhundert ausgegeben werden».

La *Göttin Freude*, descritta come una dea che dispensa piaceri, «figlia del cielo» e «sorella dell'amore», è anche ispiratrice di valori: essa concede la felicità, infonde coraggio nei giovani e nuovo sangue nei vecchi, rallegrando i poveri rispetto ai ricchi[12]. La natura psicologica e personale della *Freude* che emerge in questa rilettura è messa in evidenza anche in un passo dell'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Johann George Sulzer, una delle prime enciclopedie in lingua tedesca che si occupava di sistematizzare e lemmizzare i fenomeni più rilevanti dell'arte e della letteratura. Sulzer afferma che colui che è oggetto della *Freude* non percepisce più desideri, ma si sente appagato da una condizione di piacevole pienezza, tanto da poter illudersi di ottenere ciò che desidera[13]. Se da un lato quindi il concetto di *Freude* promuove l'aspetto materialistico ed edonistico dell'esistenza, tipico della società borghese, dall'altro viene impiegata per diffondere un sentimento di utopico allontanamento dalle tensioni sociali, declinata come una sospensione del dolore in cui si superano idealmente costrizioni, schiavitù, dolori fisici e spirituali. Questa concezione della gioia, fatta propria dalla corrente religiosa del

---

12 Hagedorn, An die Freude (1744), vv. 1-20 «Freude, Göttin edler Herzen! /Höre mich. / Lass die Lieder, die hier schallen / Dich vergrössern, dir gefallen: / Was hier tönet, tönt durch dich. / Muntre Schwester süßer Liebe! / Himmelkind! / Kraft der Seelen! Halbes Leben! / Ach! Was kann das Glück uns geben, / wenn man dich nicht auch gewinnt? / Stumme Hüter todter Schätze / Sind nur reich. / Dem, der keinen Schatz bewachet, / Sinnreich scherzt und singt und lachet, / ist kein karger König gleich. / Gib den Kennern, die dich ehren, / neuen Muth, / neuen Scherz den regen Zungen, / neuen Fertigkeit den Jungen, / und den Alten neues Blut». («Gioia, dea dei nobili cuori! / Ascoltami. / Lascia che i canti, che qui risuonano, / ti facciano espandere, ti siano graditi: / ciò che qui risuona, suona attraverso di te. / Vivace sorella del dolce amore! / Figlia del cielo! / Forza degli animi! Metà della vita! / Ah! Cosa ci può dare la felicità, se non ne fai parte anche tu? / Solo muti custodi di morte ricchezze sono ricchi. / Nessun re povero è simile a chi non protegge il suo tesoro / e scherza, canta e ride con molto senno / Concedi ai sapienti, che ti onorano, / nuovo coraggio, e nuovo spirito alle vivaci lingue / nuova abilità ai giovani / e ai vecchi nuovo sangue». Dove non altrimenti specificato la traduzione è di chi scrive).

13 Sulzer 1771, II: 267 «Im Zustand der Freude wünscht und hofft, und fürchtet das ganz freudige Herz nichts mehr, sondern überlaßt sich ganz dem gegenwärtigen Genuß. Daher kömmt es, daß der Mensch, indem er die Freude genießt, ein gutmuthiges, gefälliges und durchaus angenehmes Geschöpf ist, mit dem man beynahe machen kann, was man will. Denn da er selbst während der Freude an dem Ziel seiner Wüsche zu seyn glaubt, so sucht er für sich nichts mehr, hat kein eigenes Interesse, und wenn ihm noch etwas zu wünschen übrig bleibt, so ist es dieses, daß nun auch alle Menschen so glücklich, wie er selbst seyn mögen».

Pietismo settecentesco, provvede a diffondere una sorta di calmiere emotivo, che impedisca bruschi sconvolgimenti dell'equilibrio vigente, mediante un distacco emotivo dalla disarmonia del contesto storico-sociale. Una delle azioni più ricorrenti della gioia è quella di tranquillizzare il cuore, di calmare le inquietudini, interiorizzando i principi religiosi mediante una totale passività sociale. Questo sentimento di quiescenza nei confronti della realtà risente del culto della *Stille*, che occorre di frequente accanto al termine *Freude* nelle poesie pietiste di fine Settecento. Partendo dal presupposto che l'uomo si mantenga idealmente libero solo se accetti in pieno la sudditanza della religione, il pietismo prescrive la rinuncia all'egoistica volontà individuale in nome di un forte senso di fatalismo e diffonde il culto della *Gelassenheit* (imperturbabilità), e della *Stille* come accettazione del volere divino. Questa quiete, filosoficamente intesa al modo epicureo di "assenza di passioni", risulta intimamente legata all'idea di *Maas*, di misura, di conoscenza e contenimento nei propri limiti umani: entrambi i concetti si presentano come componenti necessari a raggiungere il piacere atarassico della *Freude* pietista[14].

L'interpretazione religiosa della gioia influenza gran parte della produzione lirica del giovane Hölderlin. La cultura biblica e la formazione filosofica ricevute nel seminario protestante di Tübingen, le letture di Klopstock e i primi ma significativi contatti con le fonti classiche costituiscono gli elementi fondanti per una produzione giovanile caratterizzata da uno stile innico, di stampo religioso, e da un tono enfatico e celebrativo che ricorda, per alcuni tratti, le modalità compositive del secondo Settecento tedesco. Nelle prime poesie adolescenziali, scritte come esercizio stilistico durante la frequentazione dei seminari di Denkendorf, la gioia è identificata nella perfetta adesione dell'uomo

---

[14] Klopstock, *Der Zürchersee* (1750), vv. 27-37, in cui la *Freude* è detta «volles maßes»: «Da, da kamest du, Freude! / Volles Maßes auf uns herab! / Göttin Freude, du selbst! dich, wir empfanden dich! / Ja, du warest es selbst, Schwester der Menschlichkeit, / Deiner Unschuld Gespielin, / Die sich über uns ergoß! / Süß ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeisterung Hauch, / Wenn die Flur dich gebiert, wenn sich dein Odem sanft / In der Jünglinge Herzen / Und die Herzen der Mädchen gießt». («Oh sei venuta, Gioia, / piena di misura, da noi! / Gioia divina! Noi ti percepiamo! / Tu, tu stessa, sei stata sorella dell'umanità / tu, compagna innocente, / ti effondi su di noi! / È dolce, o felice primavera, l'alito del tuo entusiasmo, / quando il campo ti partorisce, / quando partorisce la tua ode leggera / nei giovani cuori / e si espande il cuore delle fanciulle»).

al volere di dio: «Goldner Schlaf, nur deßen Herz zufrieden / Wohlthätger Tugend wahre Freude kennt, / Nur der fühlt dich»[15] (*Die Nacht* (1785), StA I, 1: 5, 17-19)[16].

Secondo un *Leitmotiv* particolarmente caro all'ambiente pietista, la *Freude* è connotata come «göttliche», perché da Dio proviene, e connessa alla quiete, intesa come ristoratrice degli affanni. In tutto il *corpus* delle poesie giovanili la *Freude* co-occorre di frequente a termini identificativi della quiete e della pace religiosa. Spaventato al pari di un bambino dal turbinio del mondo, nella poesia *Die Stille* (1788) la quiete è detta dispensatrice di gioia: «Du, o du nur hattest ausgegoßen / Jene Ruhe in des Knaben Sinn, / jene Himmelswonne ist aus dir gefloßen, / Hehre Stille! Holde Freudengeberin»[17] (StA I, 1: 42, 13-16). Il potere rasserenante della quiete e la sua derivazione divina consentono al poeta di superare il disagio sociale e gli forniscono un'utopica proiezione verso una realtà alternativa, in cui è possibile astrarsi dalla contaminazione del presente e godere di una gioia che sia privazione dei dolori e che rassicuri dallo smarrimento personale e sociale.

La quiete e la gioia sono aspetti tanto rispondenti nel pensiero hölderliniano da forgiare espressioni sintagmatiche dal vago sapore ossimorico: «Schön, o schön sind sie! Die stille Freuden, / die der Thoren wilder Lärm nicht kennt, / schöner noch die stille gottergebne Leiden, / wann die fromme Träne von dem Auge rinnt»[18] (StA I, 1: 44, 73-76).

---

15 «Sonno dorato, solo il cuore appagato / che conosce la gioia vera della virtù benefica / può provarti» (Reitani 2001: 359).

16 Per le citazioni delle opere hölderliniane si è fatto riferimento alla storica edizione di Friedrich Beißner e Adolf Beck, *Große Stuttgarter Ausgabe* (Stuttgart 1943-1985), d'ora in poi identificata con l'abbreviazione StA. Sebbene questa sia stata in parte corretta e rivista dalle più recenti edizioni critiche (tra cui la *Frankfurter Ausgabe*, a cura di Dietrich E. Sattler, Frankfurt 1975-2008 oppure l'edizione di Michael Knaupp, Frankfurt 1992-1994), la StA è l'unica disponibile ormai interamente in *pdf* e in *open access* sul sito della *Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*, alla sezione dedicata all'*Hölderlin-Archiv*. Questa edizione digitale ha reso più agevole la ricerca degli esiti verbali, sostantivali e aggettivali della radice *freu- nel *corpus* delle opere e il computo delle rispettive occorrenze.

17 «Solo tu, tu sola hai riversato / quella pace nei sensi del fanciullo / da te scaturiva quella delizia celeste, / augusta quiete che dispensi gioia!» (Reitani 2001: 413).

18 «Sono belle, belle le quiete gioie / che il chiasso selvaggio degli stolti non conosce, / ancor più belli i quieti dolori devoti, / quando la pia lacrima scivola dall'occhio»

Le *stille Freuden* si accompagnano, in un rapporto di implicazione reciproca, agli *stille Leiden*: nell'effetto consolatorio dei quieti dolori, che richiamaa una condizione di serenità raggiunta alla luce di una fede rassicurante, riecheggia la rassegnazione emotiva del Pietismo, secondo cui la sofferenza è considerata come banco di prova del fedele, elemento funzionale a mettere in risalto il piacere della quiete che la fiducia in Dio ispira. Il tema dell'alternanza gioia/dolore ritorna in modo abbastanza sistematico nelle poesie giovanili, proprio a testimoniare la fragilità della condizione umana e l'instabilità della felicità che il mondo può assicurare, a confronto con quella spirituale di origine divina.

Nei primi anni della frequentazione dello *Stift* a Tübingen, in seguito alle prime istanze rivoluzionarie che cominciavano a serpeggiare nel seminario protestante e anticipavano le idee della Rivoluzione Francese ormai alle porte, la *Freude* comincia a essere intesa per Hölderlin come manifestazione di un sentimento universale tra gli uomini. La fratellanza supera gli angusti confini di un sentimento esclusivamente personale per divenire metafora di una concezione armonica della realtà. Nel componimento *Lied der Freundschaft (Zweite Fassung)*, contenuto nel *Libro dell'Alleanza*, che Hölderlin scrisse nei primi anni dello *Stift* insieme ai suoi amici Neuffer e Magenau (1790), riuniti in una sorta di sodalizio poetico, si esalta la capacità dell'uomo di eleggere come primario interlocutore un'anima gemella, con cui creare un clima di "sympatheia", di reciproca compartecipazione emotiva: «Schon erhebt das Herz sich freier, / wärmer reicht zur frohen Feier / schon der Freund den Becher dar, / ohne Freuden, ohne Leben / kostet'er den Saft der Reben, / als er ohne Freunde war […] Drum, so wollen, eh die Freuden / Trennungen und Tode neiden / wir im heheren Eichenhain […] würdig uns der Freundschaft freu'n»[19] (StA I, 1: 107-108, 19-24; 49-54). Il componimento si richiama ai temi di fratellanza universale di cui è intrisa l'ode di Schiller *An die Freude*[20], scritta

(Reitani 2001: 417).

19 «Già il cuore più libero si leva / con più ardore per la lieta festa / già porge il calice l'amico, / senza gioie, senza vita / assaporò il succo delle viti, / quando non aveva amici […] Per questo vogliamo, prima che / morte e separazioni invidino le gioie, / rallegrarci degnamente dell'amicizia nel bosco venerato» (Reitani 2001: 526).

20 I legami con la poesia di Schiller, in particolare con l'ode Alla gioia, sono testimoniati

nel 1785 e poi musicata da Beethoven, la quale ha costituito fin da subito un modello per la gioventù tedesca insofferente alla decadenza politica del presente. La *Freundschaft* qui è intesa come armonia universale dell'Uno con il Tutto, di eraclitea memoria, a cui vengono attribuite le recenti implicazioni politiche e le istanze di liberazione dei popoli dalla tirannia. L'ode schilleriana, infatti, il cui titolo originario era proprio *An die Freiheit*, si può considerare nella sua intima sostanza un vero inno alla libertà: Schiller canta la gioia come una forza cosmica che ispira il rovesciamento della tirannide. La *Freude* lega con un giuramento di fratellanza tutte le anime capaci di entusiasmo, incitandolea unirsi in nome della lotta per l'indipendenza, e si esprime nel bacio riconciliatore delle divisioni sociali, considerate ormai congenite nel tessuto storico e civile ma superabili nel comune sentimento di reciproca appartenenza[21].

Riprendendo la metafora schilleriana del vino come veicolo prediletto per instaurare quella condizione di fratellanza conviviale, in cui la coppa che passa di mano in mano suggella il sodalizio tra i compagni, la *Freude* hölderliniana diviene gioia dell'*amicitia* classica, di quell'elezione spirituale e culturale capace di accomunare gli uomini mossi da un comune ideale e spingerli alla conquista della libertà. La *Freude*, quindi, comincia ad acquisire un risvolto politico-sociale, accanto a quello religioso e spirituale che aveva caratterizzato gli scritti giovanili fino all'ingresso nello *Stift* tübingese, e implica la risemantizzazione degli altri elementi lessicali che co-occorrono nel sistema di

---

da un manoscritto autobiografico di Magenau, che ricorda una giornata trascorsa con gli amici nel giardino di una locanda sul Neckar: «Vino del Reno non ne mancava e noi cantammo tutti i canti della gioia uno dopo l'altro. An die Freude di Schiller l'avevamo lasciato per il punch. […] Iniziammo a cantare. Giunti alla strofe "questo bicchiere al buono spirito", dagli occhi di Hölderlin sgorgarono lacrime limpide e chiare. Pieno di ardore levò il calice verso il cielo e gridò "Questo bicchiere al buono spirito!" con tale forza da far echeggiare tutta la valle del Neckar. Come eravamo felici!» (StA VII, 1: 396).

21 Schiller, *An die Freude*, vv. 1-8; 14-19 «Freude, schöner Götterfunken, / Tochter aus Elisium! / Wir betreten feuertrunken / Himmlische, dein Heiligthum. / Deine Zauber binden wieder, / was der Mode Schwerd getheilt; / Bettler werden Fürstenbrüder, / wo dein sanfter Flügel weilt». («Gioia, radiosa scintilla divina, / figlia dell'Elisio, / ebbri di passione, noi entriamo / nel tuo tempio! / La tua magia ricompone / quel che l'uomo ha diviso; / tutti gli uomini diventano fratelli, / quando la tua morbida ala si posa su di loro»; Pinna 2005: 116-122)

pensiero hölderliniano. Il concetto di "entusiasmo", infatti, che compare di frequente insieme all'idea di *Freude*, subisce uno slittamento semantico che lo avvicinaa un'interpretazione poetico-platonica. Se la *Begeisterung* era già identificata come contrassegno culturale del XVIII secolo da Madame de Staël che, nell'ultima parte del suo trattato *De l'Allemagne*, l'aveva definita come quella forza primigenia che spinge i tedeschi al pensiero filosofico e allo studio della natura[22], fu Friedrich Leopold Graf zu Stolberg ad analizzare il concetto nelle sue istanze filosofiche, identificandolo con l'idea platonica di entusiasmo di stampo divino-poetico. Nella sua raccolta di quattro prose liriche, *Fülle des Herzens*, apparse dal 1777 al 1782 nella rivista *Deutsches Museum*, l'autore definisce la *Begeisterung* una forza estranea all'essenza umana, che è in grado di muoverla indipendentemente dalla sua volontà: questa forza trae origine dalla commozione che l'uomo prova dinanzi alla grandezza della natura e dal sentimento armonico di fusione con il Tutto[23]. Gli effetti di questa forza sull'uomo sono identificabili nella fascinazione poetica e in quel particolare sentimento di ispirazione divina identificabile nella *theia mania* platonica. Profondamente influenzati dagli eventi storici contemporanei e dagli echi della Rivoluzione Francese, i componimenti hölderliniani in cui sono celebrati i valori di libertà, armonia e umanità, non intendono più la *Begeisterung* come una reazione emotiva al dono della gioia e della quiete concessi da Dio, oppure uno slancio giovanile, generato dalla pienezza del cuore[24]. Essa

---

22 De Staël, *De l'enthousiasme* (1810), IV, 10: 573-577, in cui la De Staël sottolineava la stretta connessione dell'entusiasmo con l'elemento religioso, di cui portava a testimone il significato letterale del termine, "Dio in noi", e con la manifestazione della gioia. Nella sua definizione, la *Begeisterung* è un ardore gioioso ma insieme pensoso, ispirazione di una gioia malinconica, non legataa una realtà concreta ma proveniente direttamente dalla profondità dell'animo.

23 Stolberg 1782: 387. L'incipit della prosa *Über die Begeisterung* è affidatoa un versetto di Giovanni (*John*. 3,8): «Der Wind bläset wo er will, und du hörest sein Sausen wohl, aber du weißest nicht von wannen er kommt, und wohin er fähret; also ist ein jeglicher, der aus dem Geiste geboren ist». La *Begeisterung* è paragonata alla forza del vento divino che spira e conduce gli uomini secondo la propria direzione, superandone la volontà.

24 StA I, 1: 114, 1-8: An die Stille (1790) «Dort, im waldumkränzten Schattentale / Schlürft'ich, schlummernd unter'm Rosenstrauch / Trunkenheit aus deiner Götterschaale, / Angeweht von deinem Liebeshauch. / Sieh'es brent an deines Jünglings Wange / Heiß und glühend noch Begeisterung, / voll ist mir das Herz vom

diviene invece l'attitudine del soggetto a cogliere l'elemento divino presente nella storia e contribuisce a proiettare gli eventi della Rivoluzione in una prospettiva "messianica". Gli uomini virtuosi, uniti dalla comune esperienza della fusione con l'armonia con l'universo, sperimentano la gioia di questa entusiasmo, che è identificazione con il divino e con gli altri sodali e, tramite l'ispirazione poetica, divulgano questi sentimenti e questi valori al resto della società. La *Freundschaft* diviene, quindi, la forma sociale in cui i concetti di *Freude* e *Begeisterung* trovano maggiore risonanza. L'amicizia tra anime elette contribuisce a restringere l'esperienza dell'entusiasmo e la conseguente percezione della gioia alla sola cerchia di eletti, uniti nella stima e nell'affetto reciproco in un progetto di azione comune. La metafora con cui si esprime questa interpretazione della *Begeisterung* è quella dell'ebbrezza: i compagni celebrano il valore del loro sodalizio ebbri di entusiasmi («Trunken von Begeisterung»; StA I, 1: 107, 5).

2. L'interpretazione platonica del concetto di *Freude* trova suo pieno compimento nella stesura del romanzo *Hyperion*, in cui la felicità acquista un valore filosofico di suprema conciliazione tra gli opposti, di sereno equilibrio tra elementi altrimenti inconciliabili: uomo e natura, Uno e Tutto, finito e infinito.

L'insegnamento eracliteo dell'armonia come fusione di opposti e il rapporto platonico tra singolo e totalità che Hölderlin aveva appreso dall'intensificarsi dei suoi studi classici e dall'interpretazione personale del panteismo spinoziano, costituiscono l'ossatura teorica dell'intero romanzo. Nella prefazione alla prima versione dell'opera – cinque lettere pubblicate nel 1794 sulla rivista schilleriana *Thalia* – Hölderlin riflette sul tema dell'assoluto come unità armonica di tutti i viventi e sul ruolo dell'uomo, che vorrebbe riflettere in sé la dualità di Uno e Tutto. Riprendendo la concezione di Jacobi della divinità come *en kai*

Lobgesange, / und der Fittig heischet Adlerschwung». («Là, nella valle ombrosa circondata dai boschi, / riposando sotto un cespuglio di rose sorseggiavo / ebbrezza dal tuo calice divino, / infusa dal tuo soffio d'amore. / Guarda, sulla guancia del tuo giovanetto / ancora brucia ardente l'entusiasmo. / Colmo è il mio cuore di canti di lode, / e slancio d'aquila esige l'ala»; Reitani 2001: 535).

pan, la prefazione del *Thalia-Fragment* ci riassume la posizione hölderliniana sul destino umano[25]: la nostra esistenza oscilla tra uno stato di massima semplicità, in cui si ha una totale aderenza alla condizione naturale, e un massimo di complessità, dovuta all'organizzazione culturale dell'uomo. Nella sua vita l'uomo percorre incessantemente un percorso ellittico tra questi due poli opposti, tendendo a essere in ogni cosa e al di sopra ogni cosa. Questa tendenza omnicomprensiva di racchiudere nella finitezza umana le caratteristiche infinite dell'universo, rappresentata con l'espressione metaforica dell'*exzentrische Bahn*, è efficacemente riassunta nella massima posta come epitaffio sulla tomba di Ignazio di Loyola e posta poi in calce alla versione definitiva del romanzo: *non coerceri maximo, contineri tamen a minimo*, non essere limitato dalla cosa più grande e tuttavia essere contenuto da quella più piccola[26]. Questa dimensione, benché pericolosa nella sua apparente incongruenza, rappresenta la condizione superiore per ciascuno, la felicità più piena e compiuta cui un essere umano possa aspirare, perché esprime l'ideale di equilibrio e di misura. La traiettoria unisce, fondendoli, i contrasti in un sistema armonico, in quanto comprensivo delle opposizioni. L'equa distanza tra gli eccessi è essa stessa *divina sobrietas*, lo stato più elevato perché simile alla vita degli dei e l'uomo, percorrendola, sperimenta l'unione del diverso nell'uguale. Questo equilibrio, tuttavia – e l'avversativa è efficacemente espressa anche nel *tamen* della massima latina – non è facilmente realizzabile e contiene in sé gli elementi del paradosso. I due momenti dell'armonia, cioè quello di non farsi limitare da ciò che è massimo trattenendo però l'impulso a contenere ogni cosa in modo totalizzante, hanno la valenza di frenarsi reciprocamente e di assecondarsi all'infinito, se l'uomo non riesce a trovare l'unico punto di in cui far entrare dialetticamente in relazione le opposizioni. Iperione, nella sua vicenda, è destinato al fallimento perché si concentrerà unilateralmente e alternativamente su uno solo di questi due impulsi: contenere o essere contenuto. Il giovane greco, educato alla cultura classica e permeato dal desiderio di incidere con

---

25 Baeumer 1967: 131-147.

26 Riguardo al concetto di *exzentrische Bahn* nel romanzo si veda Ryan 1965 e Schadewaldt 1952.

l'azione eroica sul tragico presente storico che vive la sua terra, si scontra aspramente con la mediocrità sociale del mondo presente, a cui reagisce cercando disperatamente di riportare in vita nella contemporaneità lo splendore della cultura antica. Ma il suo percorso, strutturato appunto come eccentrico e ellittico, è caratterizzato dagli eccessi: s'infiamma alternativamente per la natura, in cui desidera perdersi quando le delusioni dell'attività politica prendono il sopravvento, e per la cultura, quando si getta a capofitto nella lotta sociale, fino a prendere parte ai moti rivoluzionari del 1770 per la liberazione della Grecia dal dominio turco e poi sperimentare anche in questo caso il dissolvimento dei suoi ideali. L'intero romanzo è quindi dominato dalla ricerca frustrante della *divina sobrietas,* di quel punto di fragile equilibrio tra gli opposti che assicura la massima felicità. L'occorrenza di *Freude* è qui preponderante: nella stesura ultima, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, la radice *freu-, nelle sue varianti nominali e verbali, presenta ben 175 occorrenze, mentre per 62 volte compare al suo fianco una variante sinonimica *Glück*, che comincia però ad assumere una sua specializzazione lessicale, differenziandosi dalla gioia della *Freude* per un più intenso contatto con il divino presente nella natura. Questo incontro con il dio, inteso in senso filosofico come assoluto che permea il mondo, è identificato dall'entusiasmo di reminiscenza platonica, dalla *Begeisterung* che occorre 36 volte nell'opera e in contesti legati a momenti di elevazione del singolo verso il Tutto. Nel tormentato percorso di crescita del protagonista, l'esperienza della gioia risulta di volta in volta declinata sull'incontro con quei personaggi che incideranno profondamente nella sua vita e che ne costituiranno le esperienze totalizzanti: l'incontro con l'antico, l'attività politica e l'amore.

La primaria fonte di gioia per Iperione è l'intima fusione con gli ideali della grecità classica, in cui si coglie l'eco dell'orizzonte teorico di Schiller: l'uomo, allontanandosi dalla naturalità dell'antico, si è perso nella ragione dell'artificio e solo dinanzi alla magnificenza del passato Iperione sente di poter essere al riparo dalla miseria del suo tempo. È Adamas, un intellettuale che educa il giovane agli ideali filosofici di Platone e a quelli eroici di Plutarco, il primo a guidarlo alla ricerca del fine della sua vita placando, con la misura e l'equilibrio dello spirito classico, l'ardore dei suoi giovanili impeti. La felicità con cui descrive le giornate trascorse con Adamas tra le rovine della Grecia classica acquista tutte le caratteristiche di un'elevazione spirituale:

> Weist du, wie Plato und sein Stella sich liebten? So liebt' ich, so war ich geliebt. O ich war ein glüklicher Knabe! Es ist erfreulich, wenn gleiches sich zu gleichem gesellt, aber es ist göttlich, wenn ein großer Mensch die kleineren zu sich aufzieht. […] Und ich, war ich nicht der Nachhall seiner stillen Begeisterung? Wiederholten sich nicht die Melodien seines Wesens in mir? Was ich sah, ward ich, und es war Göttliches, was ich sah (StA III: 12, 16-17; 13, 20).[27]

Sulle orme del passato classico, che fa di Iperione un fanciullo felice perché amato come Platone amava il suo discepolo, la gioia si sostanzia qui nel principio empedocleo del simile che riconosce il simile[28]. Il rapporto tra maestro e allievo, sulla scia di quello descritto nel *Fedro*, contiene in sé qualcosa di divino perché, alla stessa stregua di una relazione amorosa, riscalda l'anima e consente alle ali di spuntare dal bozzolo: l'anima, così, è elevata ed è in grado di cogliere il divino con gli stessi occhi della sua guida. La conoscenza in sé, quindi, e la sua trasmissione, costituiscono uno dei momenti più alti di felicità, che non può prescindere da un contatto con il divino che permea il mondo: Iperione sentiva in sé «l'eco della serena estasi» di Adamas, e era in grado di decantarne e ampliarne gli effetti nella sua anima. L'espressione ossimorica *stille Begeisterung* descrive efficacemente l'avvenuta fusione degli opposti nella condizione spirituale del maestro: lo slancio promette in sé anche quiete, perché conduce alla tanto agognata sintesi tra Uno e Tutto, che si articola in questa fase del romanzo nell'avvenuto contatto tra passato classico e presente contemporaneo. Il mezzo tramite cui è possibile superare, anche solo idealmente, l'irreparabile perdita del mondo greco è la bellezza, qui incarnata dalle rovine dei templi antichi che i due visitano durante il loro viaggio educativo tra i luoghi simbolo della Grecia antica. La bellezza è il luogo della presenza

---

27 «Sai tu come si amavano Platone e il suo Stella? Così amavo io e così ero amato! Oh, ero un fanciullo felice! È fonte di gioia che un simile si unisca con un simile, ma è cosa divina se un grande uomo eleva a sé coloro che sono minori di lui. […] E io non ero forse l'eco della sua serena estasi? Non si ripetevano in me le melodie del suo essere? Mi trasformavo in ciò che vedevo e ciò che vedevo era divino» (Amoretti 1991: 33; 34).

28 Fr. D-K 31 B 109.

dell'infinito, ne è il fenomeno con cui si palesa il noumeno all'uomo. Il momento in cui Iperione sperimenta la vicinanza più intima con la grecità, infatti, avviene sulle alture di Delo, tra le rovine del tempio dedicato al dio Apollo. Grazie alle incitazioni di Adamas a identificarsi completamente con lo spirito di magnanimità e di eroismo del passato classico (StA III: 16, 24, 5-10), la Grecia rinasce sulle rovine del presente, trasfigurandole. La gioia e l'entusiasmo degli antichi greci («Freude und Begeisterung», StA III: 15, 23, 4), che si tuffavano nelle acque del mare delio e riemergevano invincibili come Achille dalle acque dello Stige, costituiscono la sollecitazione emotiva che spinge Iperione a percepire come propri gli antichi valori, fino a immaginare di poter egli stesso prendere partea un corteo rituale che ascende al tempio per omaggiare il dio.

Ma a questo empito di gioia ben presto si affianca il dolore cupo di non poter ambientare nella realtà il sogno della rinascita dell'antica Grecia: Adamas ben presto parte verso l'Asia, alla ricerca di quella radice orientale della cultura antica, lasciando Iperione da solo con l'amara constatazione dell'inanità del suo titanismo. Egli ha sperimentato «das ungeheure Streben, Alles zu seyn, das, wie der Titan des Aetna, heraufzürnt aus den Tiefen unsers Wesens»[29] (StA III: 18, 27, 14-15) e le immagini grandiose dell'antichità classica fanno ormai parte della sua mente e sono irrimediabilmente inconciliabili con quelle – grette e meschine – che la quotidianità fa profilare dinanzi ai suoi occhi. Nel suo cuore ormai arde la gioia dell'immortalità («die Freude der Unsterblichkeit», StA III: 18, 28, 5) sperimentata con il suo maestro, ma è costantemente affiancata dalla dolorosa consapevolezza che non può trovare riscontro effettivo nella Grecia contemporanea, fatta di uomini corrotti insensibili al vigore e alla grandezza degli eroi antichi. Di fronte alla disillusione Iperione si ritrae solitario, in antinomica opposizione rispetto a quella precedente in cui ha percepito la fusione entusiastica con la natura e il suo passato. Tuttavia, da questo atteggiamento di ostinato rifiuto del mondo, un altro incontro, che ancora sembrerà soddisfare la sua ricerca di assoluto, determinerà uno spostamento della sua traiettoria verso il polo opposto. Alabanda, uomo

---

[29] «L'immensa aspirazione di essere tutto ciò che, simile al titano dell'Etna, s'infuria nelle profondità dell'essere» (Amoretti 1991: 39).

tormentato e dal passato avventuroso, incarnazione di una nuova figura di Titano, gli corrisponde con maggiore empito di Adamas, perché più che un maestro si profila come un modello da seguire fedelmente: le loro anime si gettano l'una nell'altra come due torrenti che scrosciano a congiungersi in uno stesso fiume (StA III: 26, 43, 10). Infatti, rispetto alla pretesa utopica di far rivivere nella modernità il passato classico, la felicità che propone Alabanda è interamente realizzabile al presente: è l'azione politica per liberare la patria. Quando egli, discorrendo con Iperione delle condizioni della Grecia moderna, riconosce la medesima indignazione nelle parole del giovane amico ed esclama:

> Ich habe meine Lust an der Zukunft, begann er endlich wieder, und faßte feurig meine beeden Hände. Gott sey Dank! ich werde kein gemeines Ende nehmen. Glüklich seyn, heißt schläfrig seyn im Munde der Knechte. Glüklich seyn! mir ist, als hätt' ich Brei und laues Wasser auf der Zunge, wenn ihr mir sprecht von glüklich seyn. […] O Himmel und Erde! rief ich, das ist Freude! — Das sind andre Zeiten, das ist kein Ton aus meinem kindischen Jahrhundert, das ist nicht der Boden, wo das Herz des Menschen unter seines Treibers Peitsche keucht. — Ja! ja! bei deiner herrlichen Seele, Mensch! Du wirst mit mir das Vaterland erretten (StA III: 29, 48-49)[30]

L'affinità tra i due giovani si basa proprio sulla differente concezione di felicità: mentre per il popolo greco, assoggettato passivamente alla dominazione turca, il sonno e l'apatia sono il limite massimo della gioia, per i due amici la vera *Freude* è essere invasi dalla potenza delle rispettive anime e poter pensare di stringere un sodalizio per salvare

---

30 «Mi rallegro già pensando all'avvenire – riprese egli finalmente, e afferrò con calore le mie mani. Grazie a Dio, non chiuderò la mia esistenza in modo volgare. Sonnecchiare è, per questi schiavi, essere felici. Essere felici! Quando mi parlate di essere felici, mi pare di avere e di sentirmi sulla lingua pappa o acqua tiepida. È così sciocco, così inaudito tutto ciò cui voi concedete le vostre corone di alloro, la vostra immortalità. […] – O cielo, o terra! – esclamai – questa è gioia! Questi sono altri tempi, questo non è più il tono del mio secolo rimbambito, questo non è più il suolo, dove il mio cuore geme sotto la sferza del suo oppressore. Sì! Sì! in nome della tua anima meravigliosa, o uomo! con me salverai la tua patria» (Amoretti 1991: 50).

la patria dall'oppressore turco. Eppure, questa condizione di gioia senza limiti, che tende all'identificazione con l'altro e al rovinoso dilagare di un sentimento di superbia e di titanismo, porta inesorabilmentea una nuova, più cocente, delusione. Quanto più si è felici, tanto meno costa l'annientamento, scrive Iperione nel suo racconto retrospettivo della vicenda, paragonando quei giorni beati con il suo compagno all'instabilità di un percorso in pericolosa discesa, in cui basta che si venga sfiorati per precipitare rovinosamente in basso[31]. E il pericolo di degenerare si profila ben presto all'orizzonte: Iperione comprende che coloro cui si accompagna Alabanda non sono altro che dei sovversivi, che esercitano una violenza ostinata e priva di lungimiranza politica. Il fallimento di questo secondo tentativo di realizzazione del destino individuale lascia Iperione ancora più annichilito e spaesato. L'ultima lettera che chiude il primo libro del primo volume comincia infatti in modo irreparabilmente nichilistico, con una sconsolata apostrofe a coloro che vivono con il peso della consapevolezza del vuoto di cui è impregnato il presente: «O ihr Armen […], die ihr auch so durch und durch ergriffen seyd vom Nichts, das über uns waltet, so gründlich einseht, daß wir geboren werden für Nichts, daß wir lieben ein Nichts, glauben an's Nichts, uns abarbeiten für Nichts, um mälig überzugehen in's Nichts»[32] (StA III: 45, 78, 11-16).

A questo nichilismo dilagante fa da *pendant* l'incipit del primo libro, in cui la consapevolezza del divario etico tra passato e presente si percepisce in modo netto, così come irrimediabile risulta la perdita dell'antico. Il romanzo si apre infatti con un sentimento antinomico nei confronti della patria: «Der liebe Vaterlandsboden

---

31 StA III: 30, 50-51 «Je glüklicher du bist, um so weniger kostet es, dich zu Grunde zu richten, und die seeligen Tage, wie Alabanda und ich sie lebten, sind wie eine jähe Felsenspize, wo dein Reisegefährte nur dich anzurühren braucht, um unabsehlich, über die schneidenden Zaken hinab, dich in die dämmernde Tiefe zu stürzen». («Quanto più sei felice, tanto minor fatica ti costa l'annientarti, e i giorni felici che io e Alabanda vivevamo insieme sono simili a una ripida guglia rocciosa dove basta che il tuo compagno di salita ti sfiori e tu precipiti, improvvisamente, rimbalzando sui taglienti dirupi, giù nell'oscuro abisso»; Amoretti 1991: 51).

32 «Poveri voi, […] che riconoscete sino in fondo che siamo nati per il nulla, che noi amiamo un nulla, crediamo in un nulla, che ci affatichiamo invano per un nulla, per poi trapassare lentamente nel nulla» (Amoretti 1991: 65).

giebt mir wieder Freude und Laid»[33] (StA III: 7, 7, 2). La percezione della gioia è presente nel testo solo nella reminiscenza della grecità classica («Besonders der Eine der beeden Meerbusen hätte mich freuen sollen, war' ich ein Jahrtausend früher hier gestanden»[34] StA III: 7, 7, 7-8): nel passato era possibile godere della magnificenza dell'Elicona e del Parnaso, così come dello splendore della città antica di Corinto, «Stadt der Freude». Ma è il dolore a prendere subito il sopravvento e a connotare la condizione presente: «Aber was soll mir das? Das Geschrei des Jakais, der unter den Steinhaufen des Altertums sein wildes Grablied singt, schrökt ja aus meinen Träumen mich auf. Wohl dem Manne, dem ein blühend Vaterland das Herz erfreut und stärkt»[35] StA III: 7, 8, 1-3). La disperazione e il senso di smarrimento che si percepiscono in questo *incipit* accompagnano le riflessioni di Iperione nel suo percorso ellittico dall'illusione di far rivivere l'antico al fallimento espresso nelle dolorose affermazioni finali. L'apertura del secondo libro, invece, risente di una tonalità entusiastica, influenzata dall'esperienza vitalizzante e spiritualmente epifanica dell'amore per Diotima. Per narrare della donna divina, che porta lo stesso nome della sacerdotessa di Mantinea del *Simposio* platonico, Iperione si è predisposto in un atteggiamento spirituale quasi ascetico: si è ritirato a vita solitaria, in stretto contatto con la natura, su un promontorio dell'isola di Salamina, da cui poter osservare dall'alto l'Attica. Ancora una volta la Grecia moderna scompare sotto gli occhi sognanti, che vedono rianimarsi la battaglia navale contro i Persiani nella baia sottostante o rifiorire il vigore eroico di Aiace: «Ich liebe diß Griechenland überall. Es trägt die Farbe meines Herzens. Wohin man siehet, liegt eine Freude begraben»[36] (StA III: 47, 83, 3-4). La presenza della *Freude* è

---

33 «L'amato suolo natio suscita nuovamente in me gioia e dolore» (Amoretti 1991: 27).

34 «Uno dei due golfi avrebbe dovuto rallegrarmi in modo particolare, se fossi stato qui un migliaio d'anni fa» (*ibidem*).

35 «Ma oggi a che mi giova? Il grido dello sciacallo che scioglie fra le macerie dell'antichità il suo selvaggio canto funebre mi strappa, spaventandomi, ai miei sogni. Felice colui al cui cuore una patria fiorente dona gioia e forza» (*ibidem*).

36 «Amo particolarmente questa Grecia. Porta i colori del mio cuore. Ovunque si guardi, là è sepolta una gioia» (Amoretti 1991: 68).

quindi ancora una volta legataa una riviviscenza del passato classico. La condizione emotiva con cui adesso scrive Iperione è quindi improntata alla più completa armonia, in cui tutto il suo essere è capace di gioire di se stesso e di ogni cosa.

La ricomposizione degli opposti – gioia e dolore, passato e presente – si configura in una condizione emotiva di pace divina, conseguenza diretta dell'azione salvifica che l'amore esercita sull'animo di Iperione:

> Sprechen? o ich bin ein Laie in der Freude, ich will sprechen! […] Friede der Schönheit! göttlicher Friede! Ich kann nicht sprechen von ihr, aber es giebt ja Stunden, wo das Beste und Schönste, wie in Wolken, erscheint, und der Himmel der Vollendung vor der ahnenden Liebe sich öffnet, da, Bellarmini da denke ihres Wesens, da beuge die Knie mit mir, und denke meiner Seeligkeit! aber vergiß nicht, daß ich hatte, was du ahnest, daß ich mit diesen Augen sah, was nur, wie in Wolken, dir erscheint. Daß die Menschen manchmal sagen möchten: sie freueten sich! O glaubt, ihr habt von Freude noch nichts geahnet! Euch ist der Schatten ihres Schattens noch nicht erschienen! O geht, und sprecht vom blauen Aether nicht, ihr Blinden! (StA III: 50, 89; 51, 91)[37]

L'incontro con Diotima rappresenta la realizzazione della felicità personale di Iperione e al tempo stesso il compimento filosofico del suo oscillare tra i due poli opposti dell'*exzentrische Bahn*. In quanto simbolo degli ideali platonici di bellezza e amore, incarna il fenomeno dell'Essere in assoluto: ella conduce alla *Seeligkeit*, alla beatitudine, condizione ontologica superiore di fusione e annullamento dei contrari in una totalizzante identificazione con la natura. La pienezza

---

[37] «Parlare! Oh, sono un profano della gioia! […] Pace della bellezza, pace divina! Non ne posso parlare, ma ci sono ore nelle quali tutto ciò che vi è di più bello e di buono appare come avvolto in nubi, e il cielo della perfezione si apre dinanzi all'amore pieno di sentimenti; allora, o Bellarmino, allora immaginati il suo essere, allora piega, con me, le ginocchia e pensa alla mia felicità, non dimenticare che io possedetti ciò che tu presagisci, che ho veduto, con questi occhi, ciò che appare come in una nube. Con quale motivo possono dire gli uomini che essi gioirono? Credete, voi non avete avuto nemmeno una intuizione di ciò che sia la gioia. A voi non è ancora apparsa l'ombra della sua ombra. Andate, e non parlate dell'etra azzurra, voi ciechi!» (Amoretti 1991: 72).

di quel momento di fusione dell'Uno nel Tutto, rievocato da Iperione nel suo racconto a Bellarmino, non può essere descritto a parole: si è sempre troppo profani per parlare della gioia, eppure egli vuole parlare, impegnandosi a condividere questi momenti epifanici nella consapevolezza della fugacità di tale beatitudine. La gioia che Iperione sperimenta attraverso la presenza di Diotima racchiude in sé quello slancio entusiastico dell'uomo che giunge alla contemplazione del divino:

> Ich war einst glüklich, Bellarmin! Bin ich es nicht noch? Wär' ich es nicht, wenn auch der heilige Moment, wo ich zum erstenmale sie sah, der lezte wäre gewesen? Ich hab' es Einmal gesehn, das Einzige, das meine Seele suchte, und die Vollendung, die wir über die Sterne hinauf entfernen, die wir hinausschieben bis an's Ende der Zeit, die hab' ich gegenwärtig gefühlt. Es war da, das Höchste, in diesem Kreise der Menschennatur und der Dinge war es da! (StA III: 52, 93, 5-12) [38]

La radice *glück-, presente nella sua forma aggettivale, connota chiaramente quella condizione di perfetta felicità e di pienezza che il singolo sperimenta nell'incontro personale con un essere superiore. L'amore che nasce tra Diotima e Iperione diventa quindi esso stesso strumento di mediazione tra l'umano e il divino, così come la bellezza, ancora una volta intesa come fenomeno dell'Essere. Tale potere epifanico è così grande da supplire alla perdita della bellezza classica e, nella presenza di Diotima, Iperione trova perfino consolazione alle rovine di Atene, osservate dal Licabetto:

> Hier sezten wir uns. Es war eine seelige Stille unter uns. Mein Geist umschwebte die göttliche Gestalt des Mädchens, wie eine Blume der Schmetterling, und all' mein Wesen erleichterte, vereinte sich in der Freude der begeisternden Betrachtung. – Bist du schon wieder getröstet.

---

38 «Un tempo fui felice, Bellarmino! Lo sono ancora? Lo sarei anche se il sacro istante in cui la vidi per la prima volta fosse stato l'ultimo? Ho veduto una sola volta l'unica, colei che la mia anima cercava, e la perfezione che noi collochiamo al di sopra delle stelle, che noi allontaniamo sino alla fine del tempo, questa perfezione l'ho sentita presente. Era là, questo essere supremo, là nella sfera della umana natura e delle cose esistenti» (Amoretti 1991: 73).

> Leichtsinniger? sagte Diotima. – Ja! ja! ich bins, erwiedert' ich. Was ich verloren wähnte, hab' ich, wonach ich schmachtete, als wär' es aus der Welt verschwunden, das ist vor mir. Nein, Diotima! noch ist die Quelle der ewigen Schönheit nicht versiegt. Ich habe dir's schon einmal gesagt, ich brauche die Götter und die Menschen nicht mehr. Ich weiß, der Himmel ist ausgestorben, entvölkert, und die Erde, die einst überfloß von schönem menschlichen Leben, ist fast, wie ein Ameisenhaufe, geworden. Aber noch giebt es eine Stelle, wo der alte Himmel und die alte Erde mir lacht. Denn alle Götter des Himmels und alle göttlichen Menschen der Erde vergess'ich in dir. Was kümmert mich der Schiffbruch der Welt, ich weiß von nichts, als meiner seeligen Insel? (StA III: 87, 155, 12-167, 13)[39]

Diotima ha superato, con un magnifico combattimento, il sacro caos di Atene, conclude Iperione: in lei si ricompongono le contraddizioni e si spengono gli ardori. Sperimentando la più felice di tutte le felicità («ich will mir nichts verhehlen, will von allen Seeligkeiten mir die seeligste aus dem Grabe beschwören»[40]; StA III: 69, 122, 15-16), la gioia degli dei («Freude der Gottheit»; StA III: 72, 128, 3), egli può finalmente godere della quiete divina, celeste, meravigliosa («das war Freude, Stille des Lebens, Götterruhe, himmlische, wunderbare, unerkennbare Freude»[41]; StA III: 68, 121, 14-15) che è in grado di rompere il suo guscio protettivo e di dissolvere la sua malinconia (StA III: 73, 129, 13-15). Ma

---

39 «Qui ci sedemmo. Regnava tra di noi un silenzio felice. Il mio spirito aleggiava intorno alla divina figura della fanciulla, come una farfalla intorno al fiore e tutto il mio essere si sentiva alleggerito e fuso entro la gioia di una esaltante contemplazione. – Ti sei di nuovo confortato, o spensierato – disse Diotima. – Sì, sì, lo sono – risposi – Ciò che credevo perduto, lo posseggo di nuovo; ciò per cui languivo come se fosse scomparso dal mondo, sta davanti a me. No, Diotima! La fonte dell'eterna bellezza non è inaridita. Te l'ho già detto altra volta; non ho più bisogno degli dei e degli uomini. Lo so, il cielo è morto, spopolato e la terra che un tempio traboccava di una bella vita umana è diventata quasi un nido di formiche. Ma esiste ancora un luogo dove il cielo e la terra mi sorridono. Perché dimentico in te tutti gli dei del cielo e tutti i divini uomini della terra. Che m'importa del naufragio del mondo, non conosco nient'altro se non la mia beata isola» (Amoretti 1991: 107).

40 «Non mi voglio nascondere nulla, voglio evocare per me, dalla tomba, la più felice di tutte le felicità» (Amoretti 1991: 89).

41 «Era gioia, tranquillità della vita, pace divina, celeste, meravigliosa, inconfondibile gioia» (*ibidem*).

questa totale adesione alla natura e all'amore e la perdita di ogni contatto con la società costituisce un eccesso, che tradisce i dettami dell'epitaffio di Loyola e mina l'equilibrio fugacemente assaporato. È Diotima stessa che ricorda a Iperione il suo ruolo di educatore del popolo: anche se il suo cuore ha trovato in lei la pace, egli non può chiudersi al mondo che ha bisogno della rivelazione della divinità. Iperione deve illuminare il popolo greco come Apollo e vivificarlo come Giove: i greci moderni devono sollevarsi come monti spinti dal fuoco sotterraneo. In tal modo saranno non solo più nobili, ma anche più felici («glücklicher»; StA III: 88, 158, 10). Iperione decide allora di accogliere l'invito di Alabanda a partecipare alla guerra che vede la Russia opporsi ai turchi. L'azione rivoluzionaria passata attraverso il filtro dell'armonia ispirata di Diotima appare ora possibile.

Eppure anche questa strada volge al fallimento più totale: la rivoluzione degenera in una volgare rivolta in cui il popolo si lascia andare a eccessi; Diotima muore consumata dall'attesa e dal dolore di credere ormai Iperione morto; Alabanda va incontro alla mortale vendetta della società segreta cui prima era affiliato.

Iperione, dopo un periodo di ritiro presso i tedeschi, popolo schiavo, muto e gelido, decide di tornare in patria animato da una nuova consapevolezza: la conciliazione sta nel contrasto degli opposti, e non è possibile senza di essi. Dopo aver aspirato alternativamente soloa uno degli elementi dell'*exzentrische Bahn*, Iperione comprende che la compiutezza dell'Essere sta nell'alternanza armonica tra essi, nel reciproco mitigarsi a vicenda. Il dolore degli uomini esiste in funzione della gioia provata al suo termine, così come la morte trova il suo riposo nella pace eterna (StA III: 159-160). Nel medesimo gioco antinomico di gioie e dolori con cui si è aperto, il romanzo ora si chiude, rovesciando il senso della dittologia: i due concetti non si escludono più dolorosamente a vicenda, ma si includono nel Tutto.

3. L'armonia, così come era stata formalizzata nelle ultime pagine del romanzo, assume i contorni della tragedia, perché si instaura per mezzo dei contrasti irriducibili e richiede l'inevitabile sacrificio di coloro che riescono, anche solo per poco, a realizzarla. Sia Alabanda, incarnazione dell'ideale della libertà, che Diotima, simbolo della riconciliazione tra Uno e Tutto, una volta giunti a compimento massimo della loro azione, devono venire meno e tornare a essere solo degli ideali, a

cui il mondo continua ad aspirare. Essi non possono nella realtà conciliare gli opposti, ma devono mantenere viva, con la loro morte, la tensione tra l'io e il mondo e tra il singolo e l'assoluto. La ricerca affannosa della felicità, quindi, che ha attraversato l'intero romanzo e che ha lasciato tracce così evidenti nel numero e nella diversificazione dei termini afferenti al campo semantico della gioia, si tramuta nel finale in una constatazione della necessità. Il pensiero di Hölderlin è ora pronto a strutturarsi nella forma tragica, che avrà diverse stesure, tutte incomplete, in cui la figura del protagonista, Empedocle, il filosofo agrigentino che si getta suicida nell'Etna, si declinerà nel rapporto tra natura e cultura. Consapevole della superiore elevazione del suo spirito rispetto alla cultura retrograda e rigidamente religiosa dei suoi concittadini, egli rifugge ogni contatto con loro e con ogni attività che possa riallacciare in lui un legame con la finitezza della realtà materiale: il suo desiderio è quello di unirsi al Tutto per fondersi con la divinità, a cui egli stesso si assimila. L'elemento distintivo principale delle stesure frammentarie è la motivazione profonda del suo sacrificio supremo. Nella prima, nonostante egli si sia dichiarato simile agli dèi, la decisione di morire nasce da questioni politiche: Empedocle lascia ai suoi concittadini il proprio testamento politico, invitandoli a relazionarsi amorevolmente con la natura, compiendo così fino in fondo il suo compito di educatore e di mediatore tra Uno e Tutto. Nella seconda e nella terza versione, invece, la decisione di morire nasce da questioni religiose e dal rapporto conflittuale che Empedocle intesse con la religione tradizionale. Pesa sul suo capo la necessità di scontare la colpa di *hybris* della quale si è macchiato: facendosi veicolo di epifania tra gli dèi e il popolo, egli ha perso la cognizione dei propri limiti. L'occorrenza della *Freude* nella tragedia, di gran lunga inferiore a quella del romanzo, varia all'interno delle stesure, con 34 occorrenze della radice *freu-, nelle sue componenti sostantive e verbali, a confronto con solo 9 e 10 attestazioni rispettivamente presenti nelle versioni successive. I motivi di questa difformità lessicale rientrano nel diverso rapporto che Empedocle stringe con la sfera del divino, a cui il concetto di felicità è ormai indissolubilmente legato. In particolare, infatti, nella prima stesura, grande valore si attribuisce agli effetti che una così intima vicinanza agli dèi causa nell'animo del filosofo e di coloro che, pieni di fiducia nelle sue capacità, ne seguono gli insegnamenti. Le conseguenze emotive di questa appartenenza alla sfera celeste sono descritte con termini

appartenenti al radicale *freu-. I cittadini che si dolgono dell'esilio e della maledizione scagliata su Empedocle dalle autorità cittadine rimpiangono la gioia che la sua predicazione faceva nascere in loro («und uns vergieng / das Herz und Wort, und alle Freude, die / Er uns geschenkt»[42]; StA IV, 1: 61, 1429-1430), così come Pausania afferma chiaramente che il suo maestro è in grado di donare solo gioia, anche quando è costretto a opporre un rifiuto alla richiesta del discepolo di restare in vita al suo fianco («das ists! / Daß er nur Freude giebt, wenn er versagt»[43]; StA IV, 1: 84, 2007-2008). Empedocle stesso, quando allude al momento in cui la sacralità si schiude al suo spirito, descrive come gioiosi i pensieri che gli si presentano nell'animo («In heitern Nächten oft, wenn über mir / die schöne Welt sich öffnet, und die heilige Luft / Mit ihren Sternen allen als ein Geist / Voll freudiger Gedanken mich umfieng. / Da wurd es oft lebendiger in mir; […] Und freudig ungeduldig rief ich schon / Vom Orient die goldne Morgenwolke / Zum neuen Fest, an dem mein einsam Lied / Mit euch zum Freudenchore würd, herauf»[44]; StA IV, 1: 64, 1502-1505; 1508-1511). Il filosofo, in virtù delle forze dei celesti, ha saputo trarre gioia dal patimento della fatica e del bisogno:

So kam aus Müh und Noth die Freude mir,
Und freundlich stiegen Himmelskräfte nieder,
Es sammeln in der Tiefe sich, Natur,
Die Quellen deiner Höhn und deine Freuden,
Sie kamen all' in meiner Brust zu ruhn,
Sie waren Eine Wonne, wenn ich dann
Das schöne Leben übersann, da bat
Ich herzhch oft um Eines nur die Götter:
So bald ich einst mein heilig Glük nicht mehr

---

42 «E fece venir meno (*scil*. Ermocrate) il cuore, la parola e tutta la gioia che egli ci aveva donato» (Balbiani 2003: 115).

43 «E così! Egli dà solo gioia anche quando rifiuta» (Balbiani 2003:153).

44 «Spesso, nelle notti serene, quando sopra di me / si schiudeva il mondo nella sua bellezza e l'aria sacra / mi abbracciava con tutte le stelle, / come un unico spirito colmo di pensieri gioiosi, / tutto in me diventava più vivo […] e impaziente e gioioso invocavo / da oriente la nuvola dorata del mattino / per una nuova festa, quando il mio canto solitario / sarebbe diventato con voi un coro di esultanza» (Balbiani 2003: 121).

In Jugendstärke taumellos ertrüg
Und wie des Himmels alten Lieblingen
Zur Thorheit mir des Geistes Fülle würde
(StA IV, 1: 70, 1668-1679)[45]

In intima connessione con la natura, il filosofo gode di quella felicità, completa e assoluta, che sempre più spesso è indicata con la variante sinonimica *Glück*. La «heilig Glük» è tuttavia difficile da sopportare, vicinanza troppo contigua all'essenza superiore degli immortali che conduce in modo quasi inevitabile all'identificazione folle del finito con l'infinito. Nel riferire la sua colpa a Pausania, Empedocle confessa che l'eccesso in cui è caduto è proprio quello di una felicità troppo intensa («Es war des Mannes Stimme, der sich mehr / Denn Sterbliche, gerühmt, weil ihn zu viel / Beglükt die gütige Natur»[46]; StA IV, 1: 17, 365-367), così come il lessico dell'eccesso caratterizza anche la condanna di Ermocrate: si riferisce proprio all'eccesso cui è stato portato da superiore una condizione di felicità («Es haben ihn die Götter sehr geliebt. / Doch nicht ist er der Erste, den sie drauf / Hinab in sinnenlose Nacht verstoßen, / Vom Gipfel ihres gütigen Vertrauns / Weil er des Unterschieds zu sehr vergaß / Im übergroßen Glük, und sich allein / Nur fühlte»[47]; StA IV, 1: 11, 209-215).

Il campo lessicale della radice *glück-, comincia quindi a differenziarsi da quello della *Freude*. Sulla scia di una distinzione già riscontrata nell'*Hyperion*, in cui il concetto di *Glück* ricorreva nei momenti di estasi di Iperione, quando il protagonista – grazie a Alabanda e soprattutto a Diotima – poteva sperimentare un seppur fugace contatto con il divino, anche nell'uso lessicale della tragedia il *Glück* connota il momento in cui

---

45 «Così la gioia è giunta a me dalla fatica e dal bisogno / e amichevoli discesero le forze celesti; / era un'estasi, e quando / meditavo sulla bellezza della vita, una sola cosa / chiedevo spesso di tutto cuore agli dei: / se un giorno non potessi più sopportare la mia sacra felicità / nel vigore della giovinezza e senza vacillare, / e come gli antichi prediletti del cielo / la pienezza dello spirito mi conducesse alla pazzia» (Balbiani 2003: 131).

46 «Era la voce dell'uomo che si è vantato / di essere più che mortale, perché / la natura benigna lo aveva reso troppo felice» (Balbiani 2003: 41).

47 «Gli dèi lo hanno amato molto. / Ma non è il primo che poi / hanno scaraventato dall'alto della loro benevola / confidenza nella notte dell'incoscienza, / poiché, nella sua eccessiva felicità, / si è troppo dimenticato della differenza / e si è sentito unico» (Balbiani 2003: 33).

l'uomo giunge alla sfera superiore, grazie allo slancio entusiastico della *Begeisterung*: la prova da superare sta nella gestione delle conseguenze di questo momento. Infatti, dopo che a empedocle appare ormai chiaro che l'unica forma di conciliazione tra finito e infinito possibile sia la morte, con cui può sfuggire alla finitezza mortale e ricongiungersi con il Tutto senza incorrere nella colpa di violare i confini delle due sfere esistenziali, la sua condizione emotiva è di nuovo predisposta alla *Freude*, ancora più durevole e stabile perché destinata a mantenersi oltre i limiti spazio-temporali:

> Reichst du doch nie stükweise deine Freuden
> Den Lieblingen, Natur! […]
> Was! am Tod entzündet mir
> Das Leben sich zulezt und reichest du […]
> Den Schrekensbecher, mir, den gährenden,
> Natur! damit dein Sänger noch aus ihm
> Die lezte der Begeisterungen trinke!
> Zufrieden bin ichs, suche nun nichts mehr
> Denn meine Opferstätte. Wohl ist mir.
> O Iris Bogen über stürzenden
> Gewässern, wenn die Woog in Silberwolken
> Auffliegt, wie du bist, so ist meine Freude
> (StA IV, 1: 80-81, 1924-1925; 1933-1940)[48]

Nella seconda e nella terza stesura l'atteggiamento di Empedocle nei confronti della sua colpevole superiorità nei confronti del mondo cambia radicalmente e c'è meno spazio per contemplare le risonanze gioiose della sua vicinanza agli dèi. Il senso del tragico si fa più acuto e doloroso: il punto di collisione tra la colpa di *hybris* dell'eroe e la sua innocenza, tra l'affermazione naturale della sua indole e la necessità del mondo, determina l'interruzione della sua comunione con la

---

48 «Natura, tu non concedi mai a rate le tue gioie / al prediletto […] Ma ecco, con la morte mi si / accende infine la vita e tu, natura, mi porgi / il terribile calice in fermento, / perché il tuo cantore beva da esso / l'ultima delle esaltazioni. / Sono appagato e non cerco più nulla / se non il luogo del mio sacrificio. Mi sento bene / Arco di Iride sulle acque / che precipitano, dove l'onda ascende / in nubi argentee: simile a te è la mia gioia» (Balbiani 2003: 147-149).

natura e aprea un tempo profano, privo della presenza del divino. Empedocle si sente profondamente solo in questo tempo privo di dèi, interamente immerso nella finitezza mortale («Weh! einsam! einsam! einsam! / Und nimmer find ich / Euch, meine Götter, / Und nimmer kehr ich / Zu deinem Leben, Natur!»[49]; StA IV, 1: 103, 342-345). Eppure, nel momento in cui egli ha rotto l'alleanza con la natura, facendosene signore e padrone, ha spezzato anche il legame con il divino, osando sostituirsi a esso. Alla *Begeisterung* quindi si sostituisce la superbia, rappresentata dalla metafora dell'ebbrezza, dalla perdita cioè della percezione del sé e dei propri limiti («Ich hab ein Wort, und diß bedenke, Trunkner!»[50]; StA IV, 1: 135, 368). Alla connotazione del *Glück* come felicità dell'incontro con il divino si sovrappone un lessico dell'eccesso che ne marca negativamente gli effetti («des Himmels Söhnen ist, / Wenn überglüklich sie geworden sind, / Ein eigner Fluch beschieden»[51]; StA IV, 1: 107, 454-456, *zweite Fassung*; «der Halbgott seiner Zeit, / zerbricht, er selbst, damit durch reine Hand / dem Reinen das Nothwendige geschehe, / Sein eigen Glük, das ihm zu glüklich ist»[52]; StA IV, 1: 136, 394-396, *dritte Fassung*).

La percezione emotiva della *Freude* entra in gioco solo quando ci si riferisce al passato; è solo un ricordo lontano, di quando il filosofo godeva del contatto con il divino senza eccedere, in una posizione parziale in cui l'identificazione con la sfera sovrumana non era perfetta, e proprio per questo possibile e conciliabile («All deine Freuden, Erde! wahr, wie sie, / Und warm und voll, aus Müh' und Liebe reifen, / Sie alle gabst du mir»[53]; StA IV, 1: 106, 420-422, *zweite Fassung*; «Mein Auge mir nicht ohne Freude gehen»[54]; StA IV, 1: 140, 501-502, *dritte Fassung*).

---

49 «Povero me, solo, solo, solo! / Non vi trovo più, mie divinità, / non torno più / alla tua vita, natura!» (Balbiani 2003: 183).

50 «Ho una sola cosa da dirti, e riflettici bene, ubriaco!» (Balbiani 2003: 267).

51 «Ai figli del cielo, / quando sono stati troppo felici, è riservata una maledizione particolare» (Balbiani 2003: 189).

52 «Egli, idolo del suo tempo, / distrugge egli stesso la sua felicità, che gli pare / troppo intensa, perché il destino dei puri / si compia attraverso mani pure» (Balbiani 2003: 267).

53 «Tutte le tue gioie, terra, vere, calde e piene / come maturano dalla fatica e dall'amore, / tutte me le hai donate» (Balbiani 2003: 187).

54 «I miei occhi non devono andarsene senza gioia» (Balbiani 2003: 275).

4. Sia Iperione che Empedocle, quindi, conducono una ricerca dell'assoluto destinata al fallimento, in quanto inattuabile nel periodo storico che vivono. Iperione si perde tra gli opposti del mondo, che lo attirano nel percorso eccentrico che oscilla tra natura e arte e ogni tentativo di riconciliazione e di attuazione di questi principi risulta vano. Alabanda che Diotima, che rappresentano entrambi la massima adesione al Tutto vivente, sono infatti costretti a sacrificarsi, perché il loro tempo non è ancora pronto per sopportare una realizzazione dell'ideale nella realtà. La loro morte consente all'ideale di tornare a esser tale e di costituire nuovamente un'aspirazione per gli uomini. Empedocle invece arriva a sperimentare nella sua vita la conciliazione tra Uno e Tutto, ma in questa fusione perde i propri limiti e confonde i confini tra oggettività e soggettività, fino a pensare di potersi svelare ai suoi concittadini e di guidarli nella medesima esperienza. Fino a dichiararsi egli stesso un essere divino. Ma anche questo suo peccato di *hybris* è frutto del suo tempo, impreparato a cogliere l'unità che egli mostrava in sé: con il suo sacrificio si rinnova, sul piano universale, quella tensione tra finito e infinito che è la cifra della modernità esperica, rispetto al passato classico in cui vigeva la convivenza con gli dèi. La successiva ricerca filosofica e letteraria di Hölderlin verterà sulla necessità di identificare un mediatore, un essere semidivino che, condividendo entrambe le nature – umana e divina – sia in grado di conciliare in sé il finito e l'infinito e mettere in contatto, tramite la sua mediazione, l'uomo e il Dio. Figlio degli dèi, in nome della sua natura ontologicamente superiore, costui sarà in grado di entrare in intima vicinanza con il divino senza incorrere nel pericolo di veder dispersi i limiti nell'infinito, superando così l'immaturità del periodo storico in una nuova era di rigenerazione sociale. Hölderlin lo identificherà in Dioniso, la prima delle trasfigurazioni mitiche che arriveranno fino a Cristo, ultimo degli dèi pagani, secondo il poeta tübingese, e fratello di Eracle. Queste tre figure mitiche di civilizzatori caratterizzeranno la produzione poetica che segue il 1800, anno che segna uno spartiacque profondo nella concezione filosofica e poetica hölderliniana, in cui l'aporia esistenziale si sposta dal piano umano a quello metafisico, tramite la metafora mitologica, alla ricerca di una loro possibile conciliazione.

L'interesse di Hölderlin per Dioniso risente senza dubbio della riscoperta del dionisismo da parte della filosofia idealistica nella Germania nel XVIII secolo, in cui si considerava il dio di Tebe la metafora più idonea a rappresentare il momento filosofico dell'uscita dell'io

dal sé. Tuttavia la sua personale relazione con questo mitologema si approfondisce in corrispondenza del tentativo di traduzione della tragedia euripidea *Baccanti*, l'unica a noi giunta che abbia come protagonista il dio e che rappresenti una delle sue principali vicende biografiche: l'affermazione del suo culto a Tebe, sua città natale, e la punizione del sovrano Penteo, blasfemo e ostile alla nuova religione. Il manoscritto su cui egli comincia la traduzione è databile tra la fine del 1799 e l'inizio del 1800, proprio quando decide di abbandonare definitivamente il progetto tragico dell'*Empedocle*. Hölderlin traduce solo i primi venti versi del prologo, quello in cui Dioniso si presenta come figlio di Zeus e della regina di Tebe, Semele, morta fulminata in seguito all'ingenua richiesta al padre degli dèi di manifestarsi a lei nel pieno della sua potenza. Dai resti della donna incenerita, Zeus però salva il feto, che continua la gestazione nella coscia del dio. Nato due volte e compartecipe non solo della natura umana e divina, ma anche di quella femminile e maschile, Dioniso si presenta come una figura liminale per eccellenza, mediatore tra la sfera celeste e quella mortale. Hölderlin non termina neanche di tradurre il prologo, lasciando a metà il penultimo verso quando, sullo stesso foglio e con il medesimo *ductus* di scrittura, comincia a scrivere la prima delle sue poesie dionisiache, quelle in cui Dioniso, con i suoi attributi e le sue caratterizzazioni divine, costituisce l'intermediario tra l'Uno e il Tutto[55]. In *Wie wenn am Feiertage*, sotto l'immediata suggestione della lettura euripidea, Hölderlin crea un parallelo tra l'anima del poeta, infiammata dalla rivelazione, e la madre di Bacco, colpita dal fulmine divino. Entrambi generano il frutto della tempesta, Dioniso, che è a sua volta anche incarnazione mitologica della poesia:

> Jezt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen,
> Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort. […]
> Nach vestem Geseze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt,
> Fühlt neu die Begeisterung sich,
> Die Allerschaffende wieder. […]
> So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar

---

55 L'analisi della traduzione euripidea e della sua incompiutezza è affrontata in Böschenstein 1977: 240-253.

Den Gott zu sehen begehrte, sein Bliz auf Semeies Haus
Und die göttüchgetroffne gebahr.
Die Frucht des Gewitters, den heiligen Bacchus.
Und daher trinken himmhsches Feuer jetzt
Die Erdensöhne ohne Gefahr.
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen
Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volt ins Lied
Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen
(StA II, 1: 118, 18-20; 26-27; 50-60)[56]

Wie wenn am Feiertage diventa così un inno fondativo di un nuovo progetto poetico in cui il significato del canto e il ruolo stesso del poeta vengono ridefiniti alla luce di un più alto senso della sacralità. Il giorno di festa di cui si parla è il giorno della rivelazione del dio, in cui la natura stessa si fa latrice della sua epifania, consentendo, a chi sa leggerli, di interpretare i segni lasciati dalla presenza divina. Nella similitudine tra Semele e l'anima del poeta, tuttavia, si apre una significativa differenza: mentre la donna rimane uccisa dall'incontro troppo intenso con il divino, il poeta deve rimanere in vita, pur pagando il fio del privilegio di essere espostoa un intenso contatto con la sfera superna. Il suo ruolo di mediazione prevede che egli resti a capo scoperto sotto le folgori del dio, afferri con le sue proprie mani il fulmine, simbolo della rivelazione, e porga il dono celeste al popolo anche se attenuato, in forma poetica, come avvolto in una guaina protettiva fatta di parole. La nascita della nuova poesia esperica, quindi, diventa ricettacolo del divino e il poeta il suo sacerdote. Questi ritrova così il suo ruolo sociale e risolve, nell'ambito mitico, le aporie

---

56 «Ma ora fa giorno! Ho atteso e l'ho visto giungere, / e ciò che ho visto, il sacro, sia la mia parola. […] Generato dal sacro caos, come un tempo, per legge immutabile, / si rinnova ora l'entusiasmo / che di tutto è il creatore. […] Così cadde, come dicono i poeti, poiché lei il Dio / desiderò vedere manifesto, la folgore nella casa di Semele, / e colpita dal Dio la sua cenere partorì / il frutto della tempesta, il sacro Bacco. / E per questo bevono ora fuoco celeste / i figli della terra senza pericolo. / Ma a noi spetta, sotto le folgori del Dio, / poeti! restare a capo scoperto, / il fulmine del padre, anch'esso, afferrare / con le mani e al popolo, avvolto / nel canto, porgere il dono celeste» (Reitani 2001: 753).

e i fallimenti di Iperione e di Empedocle. In questo nuovo quadro, alla luce del ruolo poetico ed epifanico associato alla figura di Dioniso, il lessico della gioia acquisisce una nuova configurazione. La gioia e la felicità assurgono ora più che mai a strumenti poetici di rivelazione del divino, sono il segno di Dioniso. In tutta la produzione innica successiva, il momento dell'epifania e i suoi effetti sull'animo del poeta sono costantemente affiancati a espressioni ricorrenti al lessico della felicità, fino quasi a creare un effetto di ridondanza che intende caratterizzare gli attimi immediatamente precedenti e successivi alla fugace rivelazione, attraverso un sentimento di costante elevazione spirituale. La figura di Dioniso, il dio della gioia («Freudengott»; StA II, 1: 46, 1) per eccellenza, domina questi componimenti in cui si apre uno squarcio tra mondo mortale e quello immortale: attributi, perifrasi, aggettivi che richiamano al mondo dionisiaco affiancano e, in qualche modo, veicolano la felicità che la rivelazione porta in sé. In *Heimkunft*, una delle prime elegie composte dopo la rielaborazione del mitologema dionisiaco, si apre nel momento liminale tra il dissiparsi delle tenebre e il sorgere del sole, simbolo dell'avvento della luce divina nel mondo. Il mattino che sorge è bacchico («bacchantischer»; StA II, 1: 96, 8), perché scenario di un momento epifanico. Come le baccanti, durante il rito, incontrano e si lasciano invasare fino a far entrare il divino nella loro natura mortale, così la luce entra nella notte, metafora di incontro e fusione tra gli opposti. Il sentimento consequenziale di questa fusione è la *Freude*: «der ätherische scheint Leben zu geben geneigt / Freude zu schaffen, mit uns, wie oft, wenn, kundig des Maases, / kundig der Athmenden auch zögernd und schonend der Gott / wohlgediegenes Glück den Städten und Häußern»[57] (StA II, 1: 96-97, 24-27). La *Freude* è chiaramente qui intesa come un dono del dio per gli uomini, generata dall'emanazione divina nell'animo del mortale. Tuttavia, il dio invia agli uomini anche un benessere solido e durevole («wohlgediegenes Glück»; StA II, 1: 96, 27), che tenga però conto delle limitazioni degli umani. Un nuovo concetto, infatti, entra in relazione con la *Freude* e

[57] «Sembra incline l'Etereo a donare la vita, / a creare la gioia con noi, come quando esperto della misura, / esperto degli umani, il Dio, esitante e clemente, / alle città e alle case fortuna durevole manda» (Reitani 2001: 241).

in dialettica con il *Glück*: *Maas*, la misura. Il dio, infatti, si mostra cauto nell'inviare il dono della sua presenza all'umanità, ancora impreparata: per scongiurare le nefaste conseguenze di una punizione come quella di Semele, egli è costretto a tener conto della finitezza umana e ad attenuare la sconvolgente forza dell'assoluto. Nel corso dell'elegia la natura, permeata dallo spirito celeste, si fa sempre più esultante e rivitalizzata dalla presenza viva del divino nel mondo. La gioia provata è tale da limitare la follia («Thörig red ich! Es ist die Freude!»[58]; StA II, 1: 98, 81). Potremmo quasi intendere questa follia alla stregua della mania bacchica, che consente una trasfigurazione della realtà per cogliere la sfera soprannaturale dietro il velo della realtà circostante. Tuttavia, subito dopo aver colto la rivelazione degli dei, Hölderlin sembra riprendere consapevolmente contatto con i limiti della natura umana, quasi come quando le baccanti, dopo aver sperimentato l'estasi, ritornano nella loro finitezza di mortali. La *Freude* di cui sono capaci gli uomini è troppo piccola per comprendere il divino, scrive il poeta («ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein»[59]; StA II, 1: 99, 100). Il verbo usato da Hölderlin è *fassen* che indica al tempo stesso la comprensione, ma anche la possessione, letteralmente il "farsi contenitore" della gioia. Al poeta manca la capacità di dare un nome all'esperienza che ha vissuto («Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Nahmen»[60]; StA II, 1: 99, 101) e spesso deve tacere conscio – esattamente come a sua volta deve esserlo il Dio che si rivela – della sua natura finita.

È nell'ambito poetico che si gioca quindi il rapporto tra l'uomo e il dio, i quali solo nel canto riescono a entrare in contatto e a sperimentare la barriera ineludibile tra di loro. La *Freude*, come la poesia, diventa veicolo di questo incontro. Eppure, a differenza dello slancio tragico che caratterizzava il ruolo del poeta in *Feiertage*, che a capo scoperto pagava le conseguenze dell'indicibilità del divino, si celebra qui la misura, la prudenza di non cadere nell'eccesso, la consapevolezza dei limiti umani («Das bereitet und so ist auch beinahe die

---

58 «Parlo da folle. È la gioia» (Reitani 2001: 243).

59 «Per comprenderlo (*scil*. il dio) è quasi troppo piccola la nostra gioia» (Reitani 2001: 245).

60 «Spesso dobbiamo tacere; mancano i sacri nomi» (*ibidem*).

Sorge / Schon befriediget, die unter das Freudige kam»[61]; StA II, 1: 99, 105-106). Insieme alla gioia dell'attesa di un ritorno degli dei giunge anche la preoccupazione e il dolore nello sperimentare l'incapacità di nominare il divino. Il nome svela l'identità, la definisce, consente all'uomo di comprendere fino in fondo la sua essenza. Ma permane la distanza incolmabile tra desiderio e azione, tra il bisogno del mondo di incontrare gli dei e l'insanabile distanza che li divide. In modo ancora più esplicito, l'elegia *Stuttgart* è ambientata in un contesto rituale dionisiaco: in una sala di banchetto allestita all'aperto alcuni viandanti, agghindati con ghirlande e forniti di tirso, avanzano pronti a confondere i confini della propria identità con il dio comune («gemeinsame Gott»[62]; StA II, 1: 96, 31), che scioglie nel vino l'individualismo di ciascuno, alla stessa stregua delle perle di Cleopatra nella celebre immagine pliniana[63]. L'*incipit* colpisce l'attenzione del lettore per la dichiarazione quasi ieratica di una felicità esperita in modo ripetuto nel tempo: «Wieder ein Glück ist erlebt»[64] (StA II, 1: 86, 1). La gioia rivelatrice dell'incontro con gli dei viene affermata mediante il passivo verbale «ist erlebt». Il prefisso verbale *er-* indica di solito l'attuazione piena di un processo e un conseguente mutamento di stato. Si fa quindi riferimentoa un momento di ierofania già sperimentato, ma che è in procinto di verificarsi di nuovo, secondo quel procedimento di reiterazione tipico del rituale. Il presupposto

---

61 «Si prepari e in tal modo anche l'assillo sarà / placato, che giunse insieme alla gioia» (*ibidem*).

62 L'appellativo, oltre ad avere una corrispondenza nell'utopia politica hölderliniana della pacificazione e del reciproco soccorso tra i popoli, trova immediato riscontro nelle *Baccanti* euripidee quando, nel dialogo tra Cadmo e Tiresia, l'indovino afferma chiaramente che il nuovo dio è comune a tutti, perché non fa distinzioni tra i suoi fedeli: vuole essere onorato da tutti e non sta a discriminare chi lo celebra (*Bacch.*, 208-209).

63 L'immagine è tratta da Plinio (*Nat. Hist*. X 119), che narra della provocazione di Cleopatra, vantatasi con Antonio di poter consumare una somma considerevole in una sola cena: lascia sciogliere, per questo, delle perle nel vino. La similitudine è efficace per esprimere la funzione del banchetto consumato con il dio: con riferimenti assai affini alla mensa cristiana, in cui mangiare con il dio significa mangiare il dio, l'identificazione che sperimenta il mortale con il Divino diventa così totalizzante.

64 «Ancora una gioia è vissuta» (Reitani 2001: 849).

perché il dio si manifesti durante un rito, infatti, consiste nella ripetizione di gesti e parole tanto da far retrocedere le facoltà intellettuali per potenziare quelle intuitive e alogiche dei fedeli. E, ogni volta che il rito si compie, il dio si manifesta, rendendosi presente nell'ambito protetto della codificazione delle azioni rituali. La ripetizione dell'avverbio temporale *wieder* (ancora), suggerisce che l'intero contesto poetico è traslato su un livello rituale. Per questo motivo, la felicità indicata qui come *Glück* si fa indicativa di quel momento del contatto supremo con gli dei avvenuto durante il rito e che conducea una felicità che è emanazione del divino. In questo senso il termine *Glück* completa la sua specializzazione semantica rispetto alla *Freude*. Questa si configura sempre di più come la gioia che gli esseri viventi provano nell'attesa dell'epifania o subito dopo di essa. Gli uccelli annunciano festosi («fröhlichen»; StA II, 1: 86, 7) la rivelazione prossima; il cammino che porta al Dio è gioioso («freudig»; StA II, 1: 86, 20), i poeti stessi, educati dalla presenza simbolica del dio, sono pervasi dalla gioia («freudigen»; StA II, 1: 88, 58). Il *Glück*, inteso come rivelazione che gli dei inviano agli uomini, rimane un "peso" da sopportare («die beglückende Last»; StA II, 1: 89, 94) perché il singolo uomo possa sostenerne gli effetti ed essere in grado di "nominare" ciò che i Celesti, con la loro presenza, impongono di dire. L'indicibilità del sacro, già espressa in *Heimkunft*, rende necessario rimandarea un futuro utopico il piacere più grande per ora riservato ai posteri (StA II, 1: 89, 108): la speranza di comprendere intellettivamente il divino e condividerne la rivelazione con i contemporanei. Di fronte al dissidio tra l'invocazione del dio e l'impossibilità espressiva della parola umana, Hölderlin in *Brot und Wein* auspica l'intervento di una figura liminale, un *Halbgott*, che si fa interprete del sacro e mediatore della rivelazione. La sua venuta prepara gli uomini alla divinità che, in uno spazio-temporale utopico a cavallo tra passato e futuro, si fa viva e presente nella realtà contemporanea. Il ruolo del poeta acquista allora una funzione sacerdotale: unico consapevole della verità, perché l'ha sperimentata nell'atto poetico, egli ha il compito di innalzare inni di lode agli dei e di invocare l'arrivo del semidio, che è investito dal compito di riabituare il popolo a sostenere gli effetti della luce divina. L'impreparazione del mondo esperico, tuttavia, non impedisce

all'uomo di aspirare a provare quella gioia conseguente al raggiungimento degli dei («wer möcht' uns die Freude verbieten?»[65]; StA II, 1: 91, 39). Questo *Streben* verso l'assoluto è però sempre costantemente bilanciato dalla consapevolezza che esiste sempre una misura, comune a tutti e a ciascuno assegnata («immer bestehet ein Maas, / Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden»[66]; StA II, 1: 91, 44-45). L'arrivo improvviso degli dei sorprende gli uomini impreparati a sopportare l'intensità della rivelazione ed è in quel momento che si necessita di un *Vermittler*, un essere superiore che funga da mediatore:

> Unempfunden kommen sie erst, es streben entgegen
> Ihnen die Kinder, zu hell kommet, zu blendend das Glük
> Und es scheut sie der Mensch, kaum weiß zu sagen ein Halbgott
> Wer mit Nahmen sie sind, die mit den Gaaben ihm nahn.
> Aber der Muth von ihnen ist groß, es füllen das Herz ihm
> Ihre Freuden und kaum weiß er zu brauchen das Gut
> Schafft, verschwendet und fast ward ihm Unheiliges heilig.
> Das er mit seegnender Hand thörig und gütig berührt.
> Möglichst dulden die Himmlischen diß; dann aber in Wahrheit
> Kommen sie selbst, und gewohnt werden die Menschen des Glüks,
> und des Tags und zu schaun die Offenbaren, das Antliz
> derer, welche schon längst Eines und Alles genannt
> (StA II, 1: 92, 73-80)[67]

L'epifania che produce il *Glück* risulta sempre eccessiva per il mortale e solo un semidio può in quell'atto di appropriazione cognitiva

---

65 «Chi potrebbe proibirci la gioia?» (Reitani 2001: 921).

66 «Sempre vi è una misura, / a tutti comune, ma a ciascuno il proprio è assegnato» (*ibidem*).

67 «Inavvertiti giungono dapprima (*scil*. gli dei), si rivolgono / a loro i fanciulli, troppo chiara, abbagliante, giunge la felicità. / e l'uomo li teme, a stento sa un Semidio / nominare chi a lui si avvicina con doni. / ma grande è il coraggio che ispirano, il cuore / di gioie gli colmano ed egli a stento sa fare uso del bene, / crea, dissipa e quasi sacro per lui si fece il profano, / che tocca benedicendo, stordito e indulgente, / tollerano questo i Celesti; ma poi in verità / giungono essi stessi, e alla felicità si abituano gli uomini / e al giorno, e a guardare chi si rivela, il volto / di quanti a lungo furono chiamati Uno e Tutto» (Reitani 2001: 945-947).

che prelude la conoscenza dei beni elargiti: "nominare" i doni divini significa, ancora una volta, poterne sopportare la grandezza. È motivo di *Freude* svolgere questo ruolo, nell'attesa che i Celesti abituino i mortali alla felicità epifanica («Glück»; StA II, 1: 92, 82), fino a essere con essi in piena identificazione («Eins und Alles»; StA II, 1: 92, 84). Quando questo sarà realtà, anche l'uomo sarà in grado di fare ciò che prima era concesso solo al semidio: nominare ciò che ha più caro (StA II, 1: 93, 89) al punto tale che le parole possano sgorgare con naturalezza, come i fiori spuntano dal terreno («Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehen»[68]; StA II, 1: 93, 90). Eppure il pericolo di *hybris* è sempre incombente. In *Der Rhein*, in cui il fiume è trasfigurato nella forza dirompente del semidio che supera gli ostacoli della natura per gettarsi nel mare dell'infinito, si legge: «Nur hat ein jeder sein Maas. / Denn schwer ist zu tragen / Das Unglük, aber schwerer das Glük»[69] (StA II, 1: 148, 203-205). La misura diventa quindi la chiave interpretativa alla cui luce Hölderlin considera tollerabile per l'uomo la felicità della rivelazione: solo nella misura il "peso" del *Glück* diventa sostenibile e solo conoscendo i suoi limiti l'uomo può evitare di perdersi nella felicità, ma anzi sfruttare la gioia come spinta propulsiva nella conoscenza del soprannaturale.

Nei suoi *Reflexiones*, una serie di aforismi di natura poetologica che avrebbero dovuto costituire il manifesto della rivista letteraria *Iduna* da lui progettata, Hölderlin mette a punto questa funzione gnoseologica della gioia e l'importanza della sobrietà nel rapporto tra Uno e Tutto:

> Das ist das Maas Begeisterung, das jedem Einzelnen gegeben ist, daß der eine bei größerem, der andere nur bei schwächerem Feuer die Besinnung noch im nöthigen Grade behält. Da wo die Nüchternheit dich verläßt, da ist die Gränze deiner Begeisterung. […] Das ist ewige Heiterkeit, ist Gottesfreude, daß man alles Einzelne in die Stelle des Ganzen sezt, wohin es gehört (StA IV, 1: 233-235)[70]

---

68 «Ora, infine, sgorgano come fiori, parole» (Reitani 2001: 947).

69 «Eppure ognuno ha la sua misura, giacché grave è sopportare / sventura, ma più grave è la felicità» (Reitani 2001: 341).

70 «Il grado di entusiasmo accordato ad ogni singolo individuo deve essere tale che

Per sperimentare la *Gottesfreude* è indispensabile l'entusiasmo, la *Begeisterung*, che tuttavia deve necessariamente interagire con il suo contrario, la ragione, per realizzare quella complementarietà degli opposti che consente all'uomo di attingere alla conoscenza suprema. Nella vita l'entusiasmo è funzionale alla riflessione, costituisce quello slancio del singolo verso il Tutto che acuisce le facoltà umane. Tuttavia la misura attenua questo slancio, facendo in modo che esso non prenda il sopravvento nell'uomo facendogli superare i suoi confini e perdere la sua identità nell'indefinito. Lo strumento conoscitivo della Divinità diventa a tutti gli effetti la gioia:

> Aus Freude must du das Reine überhaupt, die Menschen und andern Wesen verstehen, „alles wesentliche und bezeichnende" derselben auffassen, und alle Verhältnisse nacheinander erkennen, und ihre Bestandtheile in ihrem Zusammenhange so lange dir wiederhohlen, bis wieder die lebendige Anschauung objectiver aus dem Gedanken hervorgeht, aus Freude, ehe die Noth eintritt, der Verstand, der blos aus Noth kommt, ist immer einseitig schief» (StA IV, 1: 235)[71]

La *Freude* quindi non è la reazione emotiva dell'uomo che ha goduto di un incontro con il dio, ma è posta qui come uno strumento conoscitivo dell'intelletto. La *Freude* costituisce il mezzo con cui l'uomo compie quell'atto di intuizione che gli consente di superare il piano della conoscenza della realtà fisica per giungere a quello della conoscenza metafisica. Spinto dalla *Begeisterung* e protetto dal *Maas*, il singolo può fruire senza pericoli del *Glück*, la felicità della rivelazione, e la *Freude* che ne deriva gli consente di giungere all'intuizione del divino. È la poesia che, nel suo ruolo educatrice, si fa latrice di questa

---

l'uno con l'ardore più vivo, l'altro con uno più tenue, possano conservare nella misura necessaria la riflessione. Il momento in cui ti abbandona la sobrietà, quello è il limite dell'entusiasmo. […] Serenità eterna, gioia divina, è porre ogni singola cosa al posto giusto nella totalità a cui essa appartiene» (Ruschi 2004: 66-67).

71 «Devi comprendere con gioia ciò che è puro in senso generale, gli uomini e gli altri esseri, e di questi cogliere tutto l'essenziale e il caratteristico, e riconoscere uno dopo l'altro tutti i rapporti, ripeterne le parti costitutive nella loro connessione finché l'intuizione vivente non scaturisca nuovamente in modo più obiettivo dal pensiero, con gioia, prima che subentri la necessità, l'intelletto, che procede solo dalla necessità, è sempre distorto in modo unilaterale» (Ruschi 2004: 68).

esperienza al resto degli uomini e, al tempo stesso, mediatrice nei loro confronti dell'immediatezza della rivelazione. La lingua poetica, così intessuta del lessico della gioia e della felicità, si fa quindi effetto e causa di rivelazione. La poesia stessa si fa lingua finalmente comune agli dei e agli uomini, che nella gioia trovano la loro via di comunicazione.

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: LIMITE/CONFINE; VERO

Bibliografia

Opere di Hölderlin

HÖLDERLIN FRIEDRICH (1943-1985) *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, a cura di Friedrich Beißner, Adolf Beck, Ute Oelmann, Stuttgart, Kohlhammer.
(edizione digitale consultata il 20 novembre 2016)
http://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/hoelderlin-archiv/sammlung-digital/zur-stuttgarter-hoelderlin-ausgabe-online/

Bibliografia critica

AMORETTI, GIOVANNI VITTORIO (1991) *Friedrich Hölderlin. Iperione*, Milano, Feltrinelli.

BAEUMER, MAX LORENZ (1967) *Hölderlin und das Hen Kai Pan*, in «MfdU», 59 (2), pp. 131-147.

BALBIANI, LAURA – POLLEDRI, ELENA (2003) *Friedrich Hölderlin. La morte di Empedocle*, Milano, Bompiani.

BECK, ADOLF (1944) *Hölderlin und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. Die Anfänge des hymnischen Stils bei Hölderlin*, in «HJB», 1, pp. 88-114.

BEHRE, MARIE (1987) *„Des dunklen Lichts voll". Hölderlins Mythokonzept Dionysos*, München, Fink.

BENVENISTE, ÉMILE (1976) *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, I, a cura di M. Liborio, Torino, Einaudi (Paris 1969[1]).

BÖSCHENSTEIN, BERNHARD (1977) *Die* Bakchen *des Euripides in der Umgestaltung Hölderlins und Kleists* in: Corngold, Stanley – Ziolkowski, Theodore – Curschmann, Michael (eds.), *Aspekte der Goethezeit*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 240-253.

BÖSCHENSTEIN, BERNHARD (1989) *„Frucht des Gewitters". Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*, Frankfurt am Main, Insel.

BÖSCHENSTEIN, BERNHARD (1989) *Hölderlins Dionysoshymne ›Wie wenn am Feiertage‹*, in: Id., *„Frucht des Gewitters". Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*, Frankfurt am Main, Insel, pp. 114-136.

BÖSCHENSTEIN, BERNHARD (2006) *„Brod und Wein". Von der Klassischen Reinschrift zur späten Überarbeitung*, in Id., *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, München, Fink, pp. 26-43.

FRANK, MICHAEL (1982) *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

FRIEDRICH, JÜRG (2007) *Dichtung als»Gesang«. Holderlins»Wie wenn am Feiertage «im Kontext der Schriften zur Philosophie und Poetik 1795-1802*, München, Wilhelm Fink Verlag.

GAIER, ULRICH (2000-2001) *„Heilige Begeisterung". Vom Sinn des Hymnischen um 1800*, in «HJB», 32, pp. 7-49.

GARGANO, MONICA (1996) *La ricerca della misura: essere, armonia e tragico nel pensiero di Hölderlin*, Pisa, ETS.

GRAF ZU STOLBERG, FRIEDRICH LEOPOLD (1777) *Über die Fülle des Herzens*, in «Deutsches Museum», II, pp. 1-14.

GRAF ZU STOLBERG, FRIEDRICH LEOPOLD (1782) *Über die Begeisterung*, in «Deutsches Museum», I, pp. 387-397.

GRODDECK, WOLFRAM (1994) *"…und die Wolke, / Freudiges dichtend". Der poetologische Metatext in Hölderlins Elegie "Heimkunft. An die Verwandten"*, in: U. Beyer (a cura di), *Neue Wege zu Hölderlin*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, pp. 153-183.

GRODDECK, WOLFRAM (2012) *Hölderlins Elegie "Brod und Wein" oder "Die Nacht"*, Frankfurt am Main, Stroemfeld.

HAGEDORN, FRIEDRICH VON (1744) *Sammlung Neuer Oden und Lieder*, Hamburg, Bohn.

HÖLSCHER, UVO (2001[3]) *Empedokles und Hölderlin*, Eggingen-Tübingen, Edition Isele.

KLOPSTOCK, FRIEDRICH GOTTLIEB (1798) *Oden und Elegien*, I, Leipzig, Göschen.

MAUERER, KARL (2004) *Die Anfänge von Hölderlins hymnischen Sprechen. ›Wie wenn am Feiertage‹*, in: Christoph Jamme - Anja Lemke (eds.),*»Es bleibet aber eine Spur, Doch eines Wortes«: zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins*, München, Fink, pp. 21-66.

MAUSER, WOLFRAM (1981) *"Göttin Freude". Zur Psychosoziologie eines literarischen Themas*, in B. Urban (a cura di), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 208-232.

MITTNER, LADISLAO (2002) *Storia della letteratura tedesca,* II.1, Torino, Einaudi (1977[1]).

MOJAŜEVIĆ, MILJAN (1963-1964) *Stille und Mass*, in «HJB», 13, pp. 44-64.

PINNA, GIOVANNA (2005) *Friedrich Schiller. Poesie filosofiche*, Milano, Feltrinelli.

POLLEDRI, ELENA (2002) *„…Immer besteht ein Maas". Der Begriff des Maßes in Hölderlins Werk*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

RASCH, WOLFDIETRICH (1936) *Freundschaft und Freundschaftsdichtung im Deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*, in «DVjS-Buchreihe», 21, pp. 246-250.

REITANI, LUIGI (2001) *Friedrich Hölderlin. Tutte le liriche*, Milano, Mondadori.

ROCHE, MARK WILLIAM (1987) *Dynamic stillness. Philosophical conceptions of "Ruhe" in Schiller, Hölderlin, Büchner, and Heine*, Tübingen, Niemeyer.

RUSCHI, RICCARDO (2004) *Friedrich Hölderlin. Scritti di estetica*, Milano, SE.

RYAN, LAWRENCE (1965) *Hölderlins* Hyperion. *Exzentrische Bahn und Dichterberuf*, Stuttgart, Metzler.

SCHADEWALDT, WOLFGANG (1952) *Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin*, in «Hölderlin-Jahrbuch», 6, pp. 1-16.

SCHILLER, FRIEDRICH (1800) *Gedichte*, II, Leipzig, Crusius.

SCHULTZ, FRANZ (1926) *Die Göttin Freude*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», pp. 3-38.

SULZER JOHANN GEORGE (1771-1774) *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, Weidmann und Reich.

TENBRUCK, FRIEDRICH H. (1964) *Freundschaft. Ein Beitrag zu einer Soziologie der persönlichen Beziehungen*, in «Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie», 16, pp. 431-456.

Dizionari, lessici, enciclopedie

GRIMM, JACOB – GRIMM, WILHELM (1854-1962) *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig.
(edizione digitale consultata il 18 novembre 2016)
http://woerterbuchnetz.de/DWB/

HEDERICH, BENJAMIN (1770) *Gründliches mythologisches Lexikon,* Leipzig.
(edizione digitale consultata il 18 novembre 2016)
http://woerterbuchnetz.de/Hederich/

ERNOULT, ALFRED – MEILLET, ANTOIN (1959[4]) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck (1932).

LIDDELL, HENRY GEORGE – SCOTT, ROBERT – JONES, HENRY STUART – MCKENZIE, RODERICK (1940[9]) *Greek-English Lexicon,* Oxford, Oxford University Press.

VOLLBEDING, JOHANN CHRISTOPH (1788) *Griechisch-deutsches Handwörterbuch zum Schulgebrauch. Mit Schwickert Supplemente, Emendationen und Berichtigungen zum Griechisch Deutschen Handwörterbuch*, Leipzig.

Langeweile – Georg Büchner

Maria Diletta Giordano

Incidenza radicale 29 Leonce und Lena 11, Dantons Tod 6, Epistolario 6, Lenz 6 – **Langeweile tot. 16** Leonce und Lena 10, Lenz 4, Dantons Tod 1, Epistolario 1 –**langweilig tot. 13** Dantons Tod 5, Epistolario 5, Lenz 2, Leonce und Lena 1.

Il lemma non presenta sinonimi nell'opera büchneriana [1], pur trovandosi associato ai sostantivi *Tod* (morte), *Leer* (vuoto) e *Müßiggang* (ozio). Viene accompagnato da avverbi di tempo che esprimono una ripetizione: *immer* (sempre), *schon einmal* (già una volta) *nämlich* (infatti)[2] etc, e dal pronome *selb-* (stesso, medesimo). In *Lenz* [3] la *Langeweile* viene usata come invocazione, accompagnata dall'articolo. Sono suoi antonimi i verbi d'azione *machen* (fare) e *treiben* (fare, intraprendere, praticare). Si sottolinea inoltre la presenza della preposizione *aus* (fuori, da) accanto al vocabolo, in particolare in *Leonce und Len*[4], dove la noia viene considerata causa e origine di determinati comportamenti (nella locuzione *aus Langeweile*).
Il verbo *sich langweilen* non viene utilizzato dall'autore. Al suo posto si trova

---

1 Il *corpus* preso in esame comprende i tre drammi (*Dantons Tod*, *Leonce und Lena*, *Woyzeck*), il racconto *Lenz*, il pamphlet *Der Hessische Landbote* e l'epistolario dell'autore. Dove non diversamente specificato la traduzione è di chi scrive.

2 Nella classificazione di *nämlich* è qui riportata la funzione avverbiale. Nell'opera büchneriana il lemma è tuttavia presente anche con funzione aggettivale, secondo un uso comune nel XIX secolo riportato nel *Grimm-Wörterbuch* alla voce *Nämlich*. Si veda in proposito il paragrafo 4.

3 Büchner 1998.

4 Büchner 2005. Per il *Dantons Tod* ci si riferisce all'edizione Reclam: Büchner 2013.

nell'epistolario il sinonimo dal francese *sich ennuiren*.
L'aggettivo *langweilig* si trova accompagnato dai verbi *sein* (essere) e *werden* (diventare). Viene usato con avverbi di tempo (*zuletzt*, alla fine), modo (*zu*, troppo; *wie*, come; *so*, così; *unerträglich*, in modo insopportabile). In particolare con gli avverbi modali *so* e *wie* costituisce una locuzione esclamativa. In *Dantons Tod* l'uso di *langweilig* accompagnato da *werden* (diventare) può reggere il dativo etico (*mir*, a me).

1. Nella riflessione dell'autore sul tempo e sul suo impiego (una riflessione presente non solo nei monologhi di Lenz, Danton e Leonce, ma anche nella corrispondenza privata) la *Langeweile* si trova in primo piano. Per comprendere l'origine di tale riflessione, è necessario tenere presente l'idea di produttività che si sviluppa a partire dal secolo XVIII in seguito a un cambiamento economico che anticipa l'epoca dell'industrializzazione e si collega direttamente all'ascesa della borghesia: nel pensiero degli illuministi comincia a comparire in questo periodo la figura dell'uomo "utile", l'uomo che lavora e mette la propria opera al servizio della collettività, l'uomo produttivo su cui si potrà fondare la nuova economia. Si presenta per questo la necessità di una nuova amministrazione del tempo, in cui il lavoro si trovi al centro della società e ogni genere di attività non produttiva sia relegata al margine: in questo senso, le arti vengono considerate un passatempo cui non dedicare troppa attenzione e il concetto di "ozio" (*Müßiggang*) viene naturalmente condannato. In seguito alla Rivoluzione Francese l'importanza del lavoro del singolo per la collettività viene messa ancora più in risalto, nell'ottica di un popolo che per la prima volta si rifiuta di prestare le proprie braccia a una nobiltà inattiva, e che non può più permettersi di accettare il dolce far niente. L'ozio viene inoltre considerato, a partire da questo momento, il vizio dei nobili, la caratteristica principale di una classe sociale parassita. La dialettica ozio-lavoro, *Müßiggang-Arbeit*, diventa una contrapposizione tra vizio (*Laster*) e virtù (*Tugend*), riprendendo i termini di una retorica più vicina alla religione che all'economia.

La riflessione di Büchner lega i lemmi *Müßiggang*, *Langeweile* e *Arbeit*, basandosi sulla percezione del tempo nell'essere umano, e sulla sua necessità di impiegarlo in attività produttive. Tale necessità, si

vedrà, viene interpretata come un'esigenza psicologica, legata solo in parte all'utile sociale.

Una prima connessione tra i lemmi *Langeweile* e *Müßiggang* viene spiegata nel *Deutsches Wörterbuch* di Wilhelm e Jacob Grimm[5], in cui la "noia" compare sia con l'ortografia originaria, *Langweile*, che con quella attuale. Alle due versioni del lemma vengono dedicate due voci differenti. Nel *Wörterbuch* vengono citate prevalentemente, in questo caso, le opere di Goethe e di autori in lingua latina. Non si parla dunque di *Müßiggang* ma di *otium*, e nel dare una definizione del significato attuale del lemma *Langweile* viene citato Frisch: «langweil, otium taediosum, horae quae videntur alicui longiores»[6].

La relazione tra ozio e noia nel *Deutsches Wörterbuch* è quasi un rapporto di sinonimia. In Büchner i lemmi vengono trattati, al contrario, come due condizioni diverse, in una relazione di causa e conseguenza. Se è infatti vero che il *Müßiggang* si può presentare contemporaneamente alla *Langeweile*, ciò avviene in quanto il primo genera la seconda, e non perché si tratti di due concetti intercambiabili. L'ozio è tematizzato soprattutto in *Leonce und Lena* (opera che reca come sottotitolo *ein Lustspiel der Langeweile*), *Lustspiel* in cui la vita dei protagonisti, due principi di regni fantastici, è dominata dal "dolce far niente" e, di conseguenza, dalla *Langeweile*. Vivendo in una condizione di benessere costante, e non avendo altri obblighi se non quello di sposarsi e di lasciare che le cose seguano il loro corso, senza alterare nulla dell'ordine sociale in cui si trovano, Lena e Leonce hanno tutto il tempo del mondo a loro disposizione, non hanno bisogno né di lavorare né di essere utili in qualunque altro modo.

Dall'analisi filologica presente nel *Deutsches Wörterbuch*, il termine *Langeweile* ha origine nel XVI secolo dall'unione dei due lemmi *lange* e *weile*, e significa letteralmente "lungo tempo". Precedente alla nascita del sostantivo è la comparsa dell'aggettivo *langweilig*, il cui primo significato è proprio "che dura a lungo": in questo senso occorre, ad esempio, nella traduzione della *Guerra del Peloponneso* a opera di Johann David Heilmann (1760), nella descrizione di uno scontro «so langweilig und standhaft die Lacedämonier das gefecht

---

5 Cfr. DWB *s.v. Langeweile*.

6 *Ibidem*.

aushalten, bis der feind zum weichen gebracht worden»[7]. I fratelli Grimm specificano che si tratta di un'accezione caduta in disuso all'epoca di Büchner, mentre allora sopravviveva, come ancora oggi, l'utilizzo che legava l'aggettivo *langweilig* alla mancanza di occupazione e svago: «langweilig, langeweile verursachend, eine bedeutung die in der modernen sprache allein fortdauert: langweiliges leben, vita ob nimium otium taediosa»[8].

Che la relazione tra *Müßiggang* e *Langeweile* non possa essere di sinonimia si evince anche dalla presenza, nell'opera büchneriana, dell'antinomia *Müßiggang-Arbeit*, un rapporto in cui la *Langeweile* non potrebbe mai prendere il posto del *Müßiggang*. Il dramma dei personaggi büchneriani che soffrono di *Langeweile* non è infatti trovare un'occupazione utile (*Arbeit*), che è invece la soluzione all'ozio: in relazione alla *Arbeit*, Lenz dirà al pastore Oberlin che il suo lavoro e la sua religione sono un ottimo passatempo, lasciando intendere tuttavia di cercare qualcosa di completamente diverso: il lavoro non gli interessa; un passatempo, invece, sarebbe l'ideale. Il termine che definisce il "passatempo" in Büchner è *Zeitvertrieb,* parola che non comprende necessariamente un'attività socialmente utile e integrante per l'individuo; si tratta qui di qualunque attività che permetta di ignorare la *Langeweile*, e può comprendere anche contare i fili d'erba: paradossalmente, anche un'attività inutile, più vicina al *Müßiggang*, può essere definita un valido passatempo. L'unico presupposto dello *Zeitvertrieb* è di agire come antidoto contro la noia del *lungo tempo*, letteralmente un antidoto alla *Lange Weile*. In quest'ottica, *Zeitvertrieb* e *Langeweile* si trovano in una relazione di antinomia.

I verbi *treiben* e *vertreiben* (praticare, fare) compaiono come antinomie del verbo annoiarsi, (*sich*) *langweilen*, sia in *Lenz* che in *Leonce und Lena*. Nella riflessione sulla *Langeweile* presente nelle due opere, sono azioni riconducibili a *treiben*: *arbeiten* (lavorare), *beten* (pregare), *sich verlieben* (innamorarsi), *verheiraten* (sposarsi), *studieren* (studiare), *sich vermehren* (moltiplicarsi). Nel saggio *Langeweile, Lebenskarriere und Literatur: Zu einer Figur poetischer Produktivität bei Büchner*, lo studioso

---

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

Patrick Fortmann identifica in tali verbi le tappe che definiscono la situazione sociale di un individuo, vengono pertanto chiamate *Lebenskarriere* (carriere di vita). Guardandole come semplici alternative alla *Langeweile* Büchner ne sminuisce il valore, esprimendo il proprio scettiscismo nei confronti della conservazione dell'ordine sociale, e soprattutto nella definizione di un ruolo per l'individuo.

2. Di una certa rilevanza è, secondo il citato studio di Patrick Fortmann[9], la relazione tra *Langeweile* e *Melancholie.* Come accennato nell'introduzione, non è possibile stabilire relazioni di sinonimia tra i due lemmi; i due concetti sono tuttavia strettamente connessi, in un rapporto consequenziale: la melanconia è diretta conseguenza della noia, e rappresenta il vero nodo intorno alla gola dei protagonisti Leonce e Danton. Se la *Langeweile* è una condizione, la *Melancholie* è il sentimento che ne deriva, è l'espressione del dolore causato dalla mancanza di *Zeitvertrieb*.

Rispetto a *Langeweile*, il sostantivo *Melancholie* ha nell'opera büchneriana una fortuna decisamente minore. Per quanto la critica non esiti a definire Danton *melancholisch*, né l'aggettivo né il lemma compaiono nell'opera originale *Dantons Tod*. Nel *Woyzeck* è lo *Hauptmann* (il comandante) a soffrire di melanconia nell'unica occorrenza di *melancholisch* («ich kann kein Mühlrad sehen, ich werde melancholisch»[10]); in *Leonce und Lena* è possibile ritrovare sia il lemma che l'aggettivo, ma in poche occorrenze («LEONCE: Daß die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen. Es macht mich ganz melancholisch. HOFMEISTER: Eine sehr gegründete Melancholie»)[11]. È significativa in questi casi l'associazione tra la melanconia e l'osservazione di un movimento regolare e ciclico, che si tratti delle nuvole che vanno da ovest a est o della ruota di un mulino, un movimento considerabile senza scopo o, appunto, *langweilig.* Tale osservazione lascia sprofondare i protagonisti nella noia, che può produrre in questo modo la *Melancholie*.

---

9 Fortmann 2012.

10 Büchner 2005: 12. «Non posso vedere la ruota di un mulino se non divento melanconico» (Büchner 2008: 133).

11 Büchner 2005: 61. «LEONCE. Che le nuvole corrano già da tre giorni da ovest a est. Mi fa diventare melanconico. PRECETTORE. Una melanconia veramente fondata» (Büchner 2008: 91-92).

Oltre al rapporto di consequenzialità, impedisce di stabilire un rapporto di sinonimia tra *Langeweile* e *Melancholie* il fatto che i due lemmi riguardino due aree diverse, rispettivamente il pensiero/la riflessione e la sensibilità. La noia è osservabile nel mondo, la melancolia nell'essere umano, in quanto si tratta per la *Langeweile* di un modo di vedere la realtà e per la *Melancholie* di un modo di sentirla. Il mondo è *langweilig*, l'uomo è (o diventa) *melancholisch.*

3. Si deve prendere anche in considerazione l'idea di *Langeweile* come mancanza di stimolo intellettuale e curiosità, e del conseguente rifiuto della compagnia. Nell'epistolario, Büchner riporta: «*Daher* erklärt sich mein Betragen gegen alte Bekannte; ich kränkte Keinen und sparte mir viel Langeweile; halten sie mich für hochmütig, wenn ich an ihren Vergnügungen oder Beschäftigungen keinen Geschmack finde, so ist eine Ungerechtigkeit […]»[12]. Non è un caso che i personaggi affetti da *Langeweile* siano profondamente soli e, più di tutto, apparentemente distratti (*v.* Zerstreuung). Danton, Leonce e il Capitano di Woyzeck ascoltano poco e non domandano quasi nulla di cui non sappiano già la risposta, evitando di mostrare ogni tipo di curiosità. Per Danton la domanda è un artificio retorico, mentre Leonce prova curiosità solo nell'incontro con Lena, ovvero con un'altra manifestazione della propria *Langeweile*. L'idea di *Langeweile* come assenza di curiosità e, conseguentemente, di attenzione, è uno dei punti più significativi dell'indagine kantiana sulla noia presente nell'*Antropologia dal punto di vista pragmatico*: «Tramite la novità, di cui fanno parte anche ciò che è raro e ciò che è occulto, si tiene viva l'attenzione. Infatti il nuovo costituisce un'acquisizione, e per suo tramite la rappresentazione sensibile guadagna più forza. Il quotidiano, o l'abituale, invece, la spengono; […]»[13].

Sempre alla novità è legato il concetto di curiosità, inteso come desiderio di scoperta e nuove conoscenze che ravvivino l'attenzione:

---

12 Büchner 1990: 280. «Da questo si spiega il mio comportamento nei confronti delle mie vecchie conoscenze; non ho ancora ammorbato nessuno e mi sono risparmiato una gran noia; che mi trovino borioso quando non trovo piacere nelle loro maniere di divertirsi e di tenersi occupati è un'ingiustizia».

13 Kant 2010: 154.

> L'inclinazione ad acquisire una conoscenza solamente per la sua novità, per la sua rarità e per il suo carattere occulto viene chiamata *curiosità*. Questa tendenza, pur giocando solamente con le rappresentazioni, ed essendo del resto priva di interesse per il loro oggetto, non è da biasimare, purché il suo unico intento non sia quello di spiare ciò che propriamente interessa solo ad altri[14].

Il passaggio successivo, che si collega direttamente alla *Langeweile*, riguarda il cambiamento e il processo che porta dalla monotonia all'atonia, cioè dalla completa uniformità all'indebolimento dell'attenzione soprattutto nei confronti della propria vita. L'atonia è qui sinonimo della noia menzionata nel *Leonce und Lena* dal protagonista Leonce e dal suo accompagnatore Valerio, un sentimento di uniformità che porta alla disperazione. L'angoscia dei principi è la conseguenza dell'impossibilità di cambiare, un'immobilità che Büchner esprime, tra le altre cose, con la ristrettezza degli spazi in teatro e la conseguente assenza di luoghi in cui viaggiare. Il viaggio è anche secondo Kant uno dei diversivi più usati per combattere l'atonia: «Ecco perché viaggiare è tanto attraente; peccato solo che per la gente oziosa ciò lasci dietro di sé un *vuoto* (l'atonia), in conseguenza della monotonia della vita domestica»[15].

Vero antinomo dell'atonia (o della *Langeweile*) in Kant, assente nel lessico büchneriano, è l'eccitazione (*die Aufregung*), ovvero il culmine dell'accrescimento di attenzione dato dal cambiamento. Tale fenomeno è per Kant un momento breve, mai durevole, che non può che lasciare spazio alla "caduta della tensione", caduta (*v.* FALL) che si esplica in un calo di sensibilità e un infiacchimento della vitalità. L'eccitazione non viene vista del tutto positivamente nell'*Antropologia*, poiché un momento di ebbrezza non è sufficiente a curare l'angoscia dell'abitudine e dell'uniformità, dove sarebbe invece indicata una felicità (*v.* FREUDE) diluita nel tempo, senza necessariamente toccare vette di eccitamento.

---

14 Kant 2010: 155.

15 *Ibidem.*

4. Ogni attività riconducibile a uno *Zeitvertrieb* può generare *Langeweile* quando viene ripetuta. Secondo l'indagine di Daniela Bravin, *Zeit und ihre Nutzung im Werk Georg Büchners*[16], l'avverbio *immer* è l'espressione fondamentale della *Langeweile*. La studiosa cita a proposito il discorso di Danton nel secondo atto del *Dantons Tod*: «DANTON. Wozu? Ja wahrhaftig, es war mir zuletzt langweilig. Immer im nämlichen Rock herumzulaufen, und die nämlichen Falten zu ziehen! Das ist erbärmlich. So ein armseliges Instrument zu sein, auf dem eine Saite immer nur einen Ton angibt!»[17], un discorso in cui *immer* e *nämlich* esprimono una ripetitività esasperata. In un discorso precedente, sempre nel secondo atto, Danton analizza, facendo uso degli stessi avverbi, il corso di una giornata comune: definisce come *sehr langweilig* l'atto di vestirsi, di coricarsi, di alzarsi, di mettere un piede davanti all'altro. Viene qui usato anche l'avverbio *wieder* (di nuovo), e si dirà alla fine del monologo che tutto sembra accadere due volte: «daß wir noch obendrein aus zwei Hälften bestehen, die beide das Nämliche tun, so daß alles doppelt geschieht. Das ist sehr traurig»[18]. L'espressione "due volte" non si presenta qui come *zweimal*, bensì con l'avverbio *doppelt* (*doppelt geschehen*, "accadere due volte"). L'uso di *doppelt* esprime qui un continuo rispecchiarsi delle azioni del protagonista nella stessa superfice: si ha l'impressione di esperire ogni atto e ogni sensazione in una ripetizione continua: il doppio di quanto è necessario.

Nella descrizione della ripetitività, Büchner fa un uso costante del lessico legato al vestiario: *Hemd* (camicia), *Hosen* (pantaloni), *Rock* (giacchetta, veste) e *Falten* (letteralmente: "pieghe". Nel linguaggio büchneriano viene usato anche con l'accezione di "rughe") occorrono nei due monologhi del secondo atto, a brevissima distanza l'uno dall'altro. Risulta *langweilig* vestire sempre gli stessi panni: «Es ist

---

16 Bravin 2011.

17 Büchner 2013: 32. «A questo punto? Be', tutto sommato mi annoiavo. Andare in giro sempre con la stessa giacchetta, fare sempre le stesse facce. Fa pietà. Essere uno strumento tanto meschino in cui una corda dà sempre lo stesso suono!» (Büchner 2008: 35).

18 Büchner 2013: 31. «[…] e che noi oltre tutto consistiamo di due metà, che fanno tutte e due la stessa dosa, così che tutto accade due volte; triste, molto triste» (Büchner 2008: 34).

langweilig, immer das Hemd und dann die Hosen […]»[19]. È facile vedere in tale noia, tenendo presente il latino *habitus* che definisce sia "abito" sia "uso", "consuetudine", la disperazione di vedere e fare sempre le stesse cose senza che nulla cambi significativamente. Bisogna però tenere presente che l'accento di Büchner non è mai un'osservazione qualitativa sui vestiti, sui "panni", bensì sull'ordine in cui essi vengono indossati: prima la camicia, poi i pantaloni etc. È sempre l'idea della ripetizione degli atti a esasperare i personaggi büchneriani, a prescindere dalla qualità degli eventi presi in considerazione. In una parola poco legata al lessico büchneriano, è possibile riassumere la ripetitività che genera la *Langeweile* nel termine *Gewöhnheit*, "abitudine", ovvero l'insieme di eventi e atti che costruiscono la cornice del quotidiano.

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: ASSUEFAZIONE; DISPERAZIONE

[19] Büchner 2013: 31.

Bibliografia

Opere di Büchner

Büchner, Georg (1990) *Werke und Briefe*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

Büchner, Georg (1998) *Lenz*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Büchner, Georg (2005) *Woyzeck, Leonce und Lena*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Büchner, Georg (2008) *Teatro*, introduzione di G. Guerrieri, trad. it. G. Dolfini, Milano, Adelphi.

Büchner, Georg (2013) *Dantons Tod*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Opere di altri autori

Kant, Immanuel (2010) *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, introduzione e note di M. Foucault, trad. it. M. Bertani e G. Garelli, Torino, Einaudi.

Bibliografia critica

Bravin, Daniela (2011) *Zeit und ihre Nutzung im Werk Georg Büchners*, Bielefeld, Aisthetis Verlag.

Fortmann, Patrick (2012) *Langeweile, Lebenskarriere und Literatur: Zu einer Figur poetischer Produktivität bei Büchner* in: Fortmann, Patrick – Helfer, Martha B., *Commitment and Compassion. Essays on Georg Büchner*, Festschrift for Gerhard Knapp, Amsterdam-New York, Rodopi.

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (consultato il 1 ottobre 2016)
http://dwb.uni-trier.de/de/

Leib – Georg Büchner

Maria Diletta Giordano

Incidenza radicale 48 Dantons Tod 20, Woyzeck 6, Lenz 5, Der Hessische Landbote 5, Leonce und Lena 10, Epistolario 2 – **Leib tot. 44** Dantons Tod 19, Leonce und Lena 8, Woyzeck 6, Lenz 4, Der Hessische Landbote 5, Epistolario 2 – **Leibgrimmen tot. 1** Dantons Tod – **Leibmedicus tot. 1** Leonce und Lena – **Leibweh tot. 1** Leonce und Lena – **entleiben tot. 1** Lenz.

La separazione tra il corpo come oggetto di indagine scientifica, definito *Körper*, e il corpo come organismo vivo e senziente dotato di ragione, *Leib*[1], è netta nel *corpus* büchneriano[2]. *Leib* compare esclusivamente nella produzione letteraria e politica, e in due occorrenze nell'epistolario, mentre nella produzione scientifica

---

1 A questo proposito si veda lo studio di Carnevale 2009: XXI. «Nella produzione letteraria egli usa quasi sempre *Leib*, e solo molto di rado fa invece ricorso al termine *Körper* […]. Negli scritti filosofici, invece, si rileva quasi esclusivamente l'uso della parola di derivazione latina *Körper*, che viene sfruttata non solo nel senso generico di oggetto, parte di materia che occupa uno spazio e prende una determinata forma, ma anche col significato di corpo umano».

2 Il *corpus* preso in esame comprende i tre drammi (*Dantons Tod*, *Leonce und Lena*, *Woyzeck*), il racconto *Lenz*, il pamphlet *Der Hessische Landbote* e l'epistolario dell'autore. Dove non diversamente specificato la traduzione è di chi scrive.
Il conteggio dei lemmi è stato confrontato con Rössing-Hager 1970. Le occorrenze di *Leib* elencate nel *Wortindex* sono 38, rispettivamente: *Leib* 25; *Leibes* 3, *Leibe* 3, *Leiber* 3, *Leibern* 4. Il *corpus* preso in considerazione, tuttavia, non comprende epistolario e *Der Hessische Landbote*, prende invece in esame le traduzioni delle opere di Victor Hugo *Lucretia Borgia* e *Maria Stuart*.

viene usato il termine *Körper*.
Il lemma *Leib* compare frequentemente al dativo, accompagnato dalle preposizioni *mit* (con), *von* (di), *zu* (a), *an* (a, accanto), *in* (in); si trova all'accusativo come oggetto diretto col verbo *machen* (letteralmente: fare. Qui con l'accezione di "rendere"), quindi con le preposizioni *durch* (attraverso), *um* (intorno), *in* (in); al genitivo, *Leib* è accompagnato dal dimostrativo *dies* (questo) e dagli aggettivi possessivi *dein* (tuo) e *unser* (nostro), sempre in posizione attributiva. Sono del popolo le membra (*das Glied - die Glieder*), l'organismo (*der Organismus*), le rughe (*der Runzel - die Runzeln*), le curve (*die Welle*). Il corpo è bello (*schön*), caldo (*warm*), caro (*lieb*), classico (*klassisch*), diviso (*zerteilt*), dolce (*süß*), ferito (*wund*), frantumato (*zerstückt*), in fiore (*blühend*), intero (*ganz*), intorpidito (*träg*), piegato (*gebogen*), proprio (*eigen*), rosso (*rot*), spirituale (*geistig*), stanco (*müde*), unico (*ein*).
Il corpo può barcollare (*beben*), essere (*sein*), imitare (*nachtun*), risorgere (*auferstehen*), tremare (*zittern*); può essere ferito (*verwundet werden*), sfruttato (*verbraucht werden*), tenuto (*gehalten werden*), vestito (*bekleidet werden*).
Leib si trova in sinonimia con: *Körper* (corpo), *Magen* (stomaco), *Leben* (vita), *Bauch* (ventre), in antinomia con *Tod* (morte) e *Leichnam* (cadavere); è inoltre metafora di *Staat* (stato). Nell'epistolario si trovar in relazione con *Notanker* (àncora di salvezza) nell'espressione «fare del corpo un'àncora di salvezza» (*seinen Leib zum Notanker machen*).
Nel *Dantons Tod* compare nell'invocazione «mio caro corpo» (*mein lieber Leib*).

1. Per tracciare un profilo semantico del lemma *Leib* nell'opera di Büchner e definire pienamente la sua unicità è necessario distinguerlo prima di tutto dal termine che gli assomiglia maggiormente nel tedesco del diciannovesimo secolo e che nel tedesco contemporaneo risulta quasi suo sinonimo, ovvero il lemma *Körper*, e ripercorrere con questo obiettivo il percorso etimologico che opera nei due termini una prima distinzione. L'origine del termine *Leib* è da ricercarsi nell'antico e medio alto tedesco, in particolare nel termine *lip* del lessico militare (750-1050), parola che inizialmente indicava i sopravvissuti dell'esercito alla fine di una battaglia. Questa contrapposizione tra la parte "annientata" dei soldati e la parte "viva" spiega il primo significato di *Leib* secondo il *Deutsches Wörterbuch*, che non è "corpo", ma "vita"; la seconda accezione, in accordo con la prima, è *Leib* come *lebende Person* (persona viva). Solo in un momento successivo si può legare il termine *Leib* al concetto di corpo, e tuttavia l'unico significato del lemma che secondo

il *Deutsches Wörterbuch* sopravvive nel diciannovesimo secolo, è proprio *Leib* come «die äuszere hülle eines menschen»[3], ovvero "*corpus*".

Dato il suo percorso etimologico, il termine *Leib* non può che esprimere un legame diretto tra "corpo" e "vita". Il corpo di cui si parla sarà dunque vitale, senziente, animato, sensibile; proprio questo aspetto spinge Büchner a privilegiare tale lemma nell'opera letteraria e nell'epistolario, a discapito del termine *Körper* che troverà maggiore fortuna negli scritti filosofici e scientifici. L'idea di *Körper* come oggetto di indagine scientifica è, pure, spiegabile etimologicamente: *Körper,* dal latino *corpus*, entra nella lingua tedesca in campo medico e nella sfera religiosa con il primo significato di *Leichnam* (cadavere, salma). Rappresenta dunque inizialmente un corpo senza vita; più avanti lo stesso termine andrà a indicare il concetto fisico di "porzione di materia". L'avvicinamento di *Körper* a *Leib* è dunque relativamente recente, e all'epoca di Büchner la distinzione tra i due termini era ancora sensibile. Nel *Deutsches Wörterbuch* si spiega infatti che, per quanto già nel diciannovesimo secolo *Körper* e *Leib* siano molto vicini, non è ancora possibile considerare i due lemmi veramente sinonimi. L'analisi filologica dei fratelli Grimm riconosce comunque la sovrapposizione dei termini in alcuni casi, e prevede giustamente la sinonimia che sarà accettata nel secolo successivo.

Consapevole delle valenze dei due termini, Büchner si serve di tale distinzione per sottolineare a livello letterario non tanto una contrapposizione tra "corpo concreto" e "corpo astratto", o tra "corpo vivo" e "corpo morto", bensì una marcata differenza tra "corpo sensibile" e "corpo inanimato". *Körper* definirà pertanto tutto ciò che non ha (o che non ha più) un'anima, e verrà associato al concetto di *Instrument* o, semplicemente, di organismo. Di *Leib* verrà messa invece in risalto la capacità di sentire e reagire, e di essere oggetto di sensazione: esso sarà pertanto, ad esempio, rosso (*rot*), ferito (*wund*), spirituale (*geistig*), stanco (*müde*). L'accezione di *Leib* come "vita" è presente invece nel composto *entleiben* (togliere la vita).

2. *Leib* è un insieme di parti. Esso ha vene, muscoli, tendini, arti, membra, stomaco, coda, rughe, curve etc; questo vale a livello concreto

---

[3] «L'involucro esterno di un essere umano».

(*Leib* come corpo umano) come a livello metaforico (*Leib* come "Stato"). Poiché con *Leib* si intende un corpo senziente e capace di sensibilità e ragionamento, esso in principio non è scisso dal pensiero (*Gedanke*): l'unione di pensiero e organismo costituisce la struttura completa del corpo. Significativo in questo è la descrizione di un turbamento nel *Dantons Tod*, in cui il *Leib* subisce una divisione tra corpo e mente: «Und soll ich nicht zittern, wenn so die Wände plaudern? Wenn mein Leib so zerteilt ist, daß meine Gedanken unstet, umirrend mit den Lippen der Steine reden? Das ist seltsam»[4].

Le parti del corpo interagiscono unendosi o separandosi, dando origine a due campi semantici in opposizione. Nel campo della separazione, il corpo è *zerteilt* (diviso, disfatto) quando c'è una frattura tra pensiero e organismo e *zerstückt* (disintegrato, in pezzi) quando sono le singole membra e venire separate da un atto di violenza. L'atto di strappare qualcosa dal corpo viene definito *vom Leib reißen*. Nel campo dell'unione e della riunificazione troviamo gli aggettivi *ganz* (intero) e *ein* (uno, unico); al corpo è possibile aderire (*schmiegen*), in un corpo ci si può fondere (*verschmelzen*), essere riuniti (*vereinigen*), essere messi insieme (*zusammensetzen*).

3. Büchner dedica al corpo come metafora politica uno spazio notevole sia nel teatro che nel *pamphlet* di *Der Hessische Landbote*. Qui *Leib* può assumere l'accezione di "popolo" (*v.* VOLK) o di "stato".

Il concetto di *Leib des Volkes* (corpo del popolo) ricorre nella retorica di Robespierre nel *Dantons Tod*: comparendo nella metafora sempre all'accusativo o in casi obliqui, il sostantivo subisce le azioni di aderire (*schmiegen*), ferire (*verwunden*), prendere (*nehmen*). Nel momento in cui ci si rivolge al *Volk*, al *Leib* vengono accostati gli aggettivi *dein* (tuo) e *eigen* (proprio), entrambi riferiti al popolo francese.

Come metafora di "nazione", *Leib* può comparire al nominativo con il verbo *sein*, nel momento il cui si stabilisce un legame tra il popolo

---

4 Büchner 2013: 41. «DANTON. E non dovrei tremare se le pareti chiacchierano a questo modo? Se il mio corpo è talmente disfatto che i miei pensieri strani e vaganti parlano con le labbra delle pietre? È strano tutto questo» (Büchner 2008: 44). Altre edizioni di riferimento per la letteratura primaria sono Büchner 2005 e Büchner 1998. Per quanto riguarda *Der Hessische Landbote* e l'epistolario ci si riferisce invece a Büchner 1990.

tedesco e una nazione unica: «das Deutsche Volk ist ein Leib»[5]. Come nazione, il corpo è uno (*ein*) e intero (*ganz*). All'accusativo subisce l'azione di "riunificare" (*vereinigen*), e si trova associato al linguaggio. Il processo di *vereinigen* viene completato infatti attraverso la *Sprache*, la lingua comune che è unica (si ripete qui l'aggettivo *ein*: *eine Sprache*) e non divide: «Der Gott, der ein Volk durch eine Sprache zu einem Leibe vereinigte»[6].

4. Non è raro che la parola *Leib*, proprio nel significato base di "corpo", non indichi l'organismo nel suo complesso, bensì, in metonimia, alcune parti definite di esso. *Leib* è infatti inteso come "stomaco" se associato ai verbi *haben* (avere) e *kriegen* (prendere, ottenere), o più precisamente alle espressioni *Kollern im Leib haben* e *nichts in den Leib kriegen*; è "ventre" nella locuzione *ein Messer in den Leib*; assume il significato di "fianchi" o "vita" con i verbi *herumwickeln* (*um den Leib herumwickeln*, "avvolgere intorno al corpo") e *tappen* (afferrare). In *Woyzeck* si presenta, con il verbo *herumtappen* (afferrare circondando), in una valenza particolare: nell'espressione «an ihrem Leib herumtappt»[7] usata dal protagonista Woyzeck, si intende infatti abbracciare un corpo femminile fino ai fianchi, mantenendo un forte accento sulla valenza sessuale di tale porzione del corpo. In altri due casi, *Leib* indica gli arti inferiori sia umani che animali, rispettivamente nelle locuzioni *die Hose vom Leib reißen* e *Schwanz am Leib*. Si sottolinea inoltre l'uso di *Leib* con l'accezione di corpo femminile in senso sessuale col verbo *Freude haben* (*Freude an Leibern haben*, "trarre piacere dalle donne"). In correlazione con questo verbo, *Leib* viene accostato ai sostantivi *Blumen* (fiori), *Christusbildern* (immagini cristiane, icone), *Kinderspielsachen* (giochi da bambini). Nei composti *Leibgrimmen* e *Leibweh* si intendono infine i dolori di stomaco.

---

5 *Der Hessische Landbote*, in Büchner 1990: 63. «Il popolo tedesco è un unico corpo».

6 Büchner 1990: 67. «Il Dio, che riunificò un popolo in un solo corpo attraverso un'unica lingua».

7 «Wie er an ihr herumtappt, an ihrem Leib, er rührt sie an» (Büchner 2005: 27). «E come se la stringe quello là! se la palpa!» (Büchner 2008: 149).

Bibliografia

Opere di Büchner

Büchner, Georg (1990) *Werke und Briefe*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Büchner, Georg (1998) *Lenz*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Büchner, Georg (2005) *Woyzeck, Leonce und Lena*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Büchner, Georg (2008) *Teatro*, a cura di G. Dolfini, Milano, Adelphi.

Büchner, Georg (2013) *Dantons Tod*, Stuttgart, Philipp Reclam.

Bibliografia critica

Rössing-Hager, Monika (1970) *Wortindex zu Georg Büchner, Dichtungen und Übersetzungen*, Berlin, Walter de Gruyter & Co.

Carnevale, Roberta (2009) *«In carne e ossa»: il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner, Rousseau e i materialisti francesi del Settecento*, Firenze, Firenze University Press. Consultabile nella versione digitale: http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/corpo/carnevale.pdf (15 settembre 2016).

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (consultato il 14 settembre 2016) http://dwb.uni-trier.de/de/

Leichtigkeit – Friedrich Hölderlin

Giulia Puzzo

Incidenza radicale 262 Briefe 107, Hyperion 28, Gedichte nach 1800 17, Gedichte bis 1800 9, Hyperion (vorletzte Fassung) 9, Hyperions Jugend 9, Der Tod des Empedokles (erste Fassung) 8, Vorstufe zu Hyperion 7, Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen 5, Über den Unterschied der Dichtarten 6, Über die verschiedenen Arten, zu dichten 5, Antigonae 4, Geschichte der schönen Künste unter den Griechen 4, Grund zum Empedokles 4, Der Tod des Empedokles (zweite Fassung) 4, Der Tod des Empedokles (dritte Fassung) 4, Oedipus der Tyrann 4, Pindar-Fragmente 3, Chor aus der Antigonae 2, Homers Iliade 2, Fragment von Hyperion 2, Olympische Ode VIII 2, Reflexion 2, Stammbuchblätter 2, Über die Verfahrungsweise des poëtischen Geistes 2, Aus dem Entwurf zu dem Programm der Iduna 1, Aus dem Oedipus auf Kolonos des Sophokles 1, Aus der Hekuba des Euripides 1, Leander An Hero 1, Lucans Pharsalia 1, Neunte Pythische Ode 1, Olympische Ode XIV 1, Pythische Ode I 1, Pythische Ode III 1, Über die Iliade 1, Zweite Pythische Ode 1 – **Leichtigkeit tot. 3** Briefe 2, Reflexion 1 – **Leichtsinn tot. 3** Briefe – **Erleichterung tot. 1** Oedipus der Tyrann – **erleichtern tot. 15** Briefe 11, Hyperion 3, Über den Unterschied der Dichtarten 1 – **leicht** (agg. e avv.) **tot. 231** Briefe 84, Hyperion 24, Gedichte nach 1800 17, Gedichte bis 1800 9, Hyperion (vorletzte Fassung) 9, Hyperions Jugend 9, Der Tod des Empedokles (erste Fassung) 8, Vorstufe zu Hyperion 6, Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen 5, Über den Unterschied der Dichtarten 5, Über die verschiedenen Arten, zu dichten 5, Antigonae 4, Geschichte der schönen Künste unter den Griechen

4, Grund zum Empedokles 4, Der Tod des Empedokles (zweite Fassung) 4, Der Tod des Empedokles (dritte Fassung) 4, Oedipus der Tyrann 3, Pindar-Fragmente 3, Chor aus der Antigonae 2, Homers Iliade 2, Fragment von Hyperion 2, Olympische Ode VIII 2, Stammbuchblätter 2, Über die Verfahrungsweise des poëtischen Geistes 2, Aus dem Entwurf zu dem Programm der Iduna 1, Aus dem Oedipus auf Kolonos des Sophokles 1, Aus der Hekuba des Euripides 1, Leander An Hero 1, Lucans Pharsalia 1, Neunte Pythische Ode 1, Olympische Ode XIV 1, Pythische Ode I 1, Pythische Ode III 1, Reflexion 1, Über die Iliade 1, Zweite Pythische Ode 1– **leichtsinnig tot. 9** Briefe 7, Hyperion 1, Vorstufe zu Hyperion 1.

All'interno del lessico hölderliniano[1], il lemma *leicht* (leggero/facile) è attributo della *Luft* (aria), del *Wasser* (acqua), del *Quell des Gesangs* (sorgente del canto) e in quest'accezione co-occorre spesso con l'aggettivo *rein* (puro). Quando il lemma ricorre a caratterizzare un movimento, esso appare sinonimo di *mühelos* (agevole), *schnell* (rapido), indicando la tendenza a errare («leicht exzentrisch [facilmente eccentrici]» [2]), a oltrepassare i *Gränze* (limiti) stabiliti. Esso caratterizza però anche la ricerca e il successivo mantenimento di un *Gleichgewicht* (equilibrio) armonico per l'esistenza dell'essere umano. *Leicht* e *Leichtigkeit* (leggerezza) appaiono incompatibili con qualsiasi movimento teso al *faßen* (prendere), con alcune materialità prestabilite: dal *Boden* (terreno) allo *Schicksal* (destino). *Leicht* è perciò diretto antonimo di *fest* (fisso) e *schwer* (pesante/difficile).
Complessa e ambivalente la relazione che intercorre tra i due lemmi e i verbi *bleiben* (restare), *fesseln* (incatenare), *sich halten* (mantenersi), *tragen* (trasportare), dei quali *leicht* e *Leichtigkeit* appaiono spesso antonimi. In determinati contesti, tuttavia, un evento qualificato dall'aggettivo *leicht* (es: «in leichtem Umfangen [con lieve abbraccio]»[3]) può indicare un tipo di azione che perdura nel tempo e

---

1 Per lo spoglio e le citazioni dei testi hölderliniani si è fatto riferimento alla *Große Stuttgarter Ausgabe*, edizione critica a cura di B. Adolf e F. Beissner (= StA), ad oggi interamente digitalizzata e consultabile online. Questa modalità di accesso favorisce precisione ed esattezza nella disamina delle occorrenze e l'edizione è stata dunque privilegiata rispetto alla pure più recente *Frankfurter Ausgabe*, a cura di D.E. Sattler (= FHA), di cui si è però tenuto conto nei diversi raffronti. Di ogni citazione dalle opere viene riportata la traduzione italiana più aggiornata; qualora essa divergesse per alcune lezioni dal testo critico di StA, la traduzione presentata è di chi scrive.

2 Hölderlin 2015a: 705.

3 Hölderlin 2001: 751.

la leggerezza diviene allora garanzia di continuità. In modo analogo, *leicht* può contrapporsi al *tragen* e al *dulden* (tollerare), necessari alla durata di qualsiasi *Zusammenhang* (rapporto), e riferirsi così a un'esistenza solitaria, priva di ogni legame interpersonale. Tuttavia, quando *leicht* co-occorre con gli aggettivi *kräftig* (energico) e *geistig* (spirituale) esso contrassegna, al contrario, dei legami (*Bünde*) tanto naturali quanto durevoli, ad esempio quello dell'autentica *Freundschaft* (amicizia). La *Freundschaft*, la *Freude* (*v.* FREUDE), alcuni *Gedanken* (pensieri) o *Vorstellungen* (immaginazioni) implicano che la *Seele* (anima) venga alleggerita dai *Pflichte* (doveri) o dallo *Schicksal* che essa deve sostenere: in simili contesti l'*Erleichtern* (alleggerire) è rapportato all'*Erheitern* (rallegrare).
Soprattutto nell'ambito della riflessione hölderliniana sull'infanzia, *leicht* diviene sinonimo anche di *wächsern* (cereo), *zärtlich* (tenero), *zerstörbar* (distruttibile) e, più in generale, denota la debolezza di uno stato («bei einem leicht gekränkten Sinne [una mente facile ad essere ferita]»[4]).
In riferimento alla composizione poetica, *leicht* e *Leichtigkeit* sono associati alla *Ordnung* (ordinamento) e alla *Klarheit* (chiarezza) della forma. D'altro canto, «die wahre Erkenntniß der poetischen Formen [la vera conoscenza delle forme poetiche]»[5] implica l'*Erleichtern* dell'espressione poetica. Esclusivamente in ambito poetico, l'aggettivo *leicht* rappresenta una caratteristica propria dell'*Äußerung* (espressione), comunicazione autentica della propria natura identitaria.

1. La caratteristica principale del lemma *leicht* e del sostantivo che ne deriva, *Leichtigkeit*, è la pluralità semantica, già presente nelle *urverwandte Formen* del latino (*levis*) e del greco (ἐλαχύς). In senso letterale, *leicht* indica un corpo dal peso esiguo e ne esprime alcune caratteristiche correlate, come la velocità elastica del movimento, nonché l'impressione di facilità e agevolezza trasmessa da questo tipo di corpi. Il termine viene però trasposto anche sul piano dell'agire umano, contrassegnando, in tal senso, un carattere volubile, l'assenza di sentimenti o pensieri avvilenti e ancora una vitalità quasi immateriale, una facoltà riservata alla sfera del *Geist*: «so steht das adjectiv in bezug auf geister, wo die abwesenheit des körpergewichts in der vorstellung vorzugsweise lebendig ist»[6]. L'uso hölderliniano abbraccia l'intero spettro semantico della leggerezza, che

---

4 Hölderlin 2015b: 291.

5 Hölderlin 2015b: 383.

6 Cfr. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (= DWB), XII: 630.

non costituisce, tuttavia, un tema autonomo nella riflessione dell'autore: la peculiarità del lemma discende, invece, dall'ampia filiera di referenze in cui si inserisce, dimostrandosi un percorso d'eccezione per cogliere importanti sfumature della filosofia hölderliniana.

2. Le occorrenze di *leicht* sono frequenti all'interno dell'epistolario hölderliniano e appartengono tanto al lessico della riflessione poetica, quanto a quello della quotidianità. Anche quest'ultimo merita di essere analizzato in alcune sue parti: sembra infatti che la leggerezza hölderliniana venga elaborata innanzitutto come esperienza autobiografica, per essere poi opportunamente tradotta in ambito poetico[7]. In tal senso sono significative alcune lettere indirizzate alla madre tra la fine del 1776 e l'inizio del 1779, dove l'autore riferisce della sua eccessiva sensibilità (*v.* SENTIMENTAL), imputata ai nervi, sorgente continua di sofferenze ed errori. Il rimprovero rivolto a sé stesso è quello di non aver saputo fortificare, attraverso l'esperienza, i propri sensi (*Sinn*), irritati troppo facilmente: «leicht gekränkten Sinne»[8]. Alla facilità nervosa, Hölderlin contrappone il tentativo di rinsaldare (*bevestigen*) l'assetto corporeo attraverso l'ordine e la misura del movimento. Come spesso accade nei

---

7 Il poeta doveva conoscere, naturalmente, i principali contesti di impiego del termine nella riflessione di autori a lui congeniali e a lungo studiati. È il caso, ad esempio, della *Geschichte der Kunst des Altertums*, nella quale Winckelmann descrive la *Leichtigkeit* come una proprietà comune all'idea di *Schönheit* e alla *Zufriedenheit* (contentezza) umana, esperibile, l'una, attraverso l'assenza dello sforzo conoscitivo, l'altra, tramite la mancanza di fatica e dolore fisico (cfr. Winckelmann 2002: 252). Anche Schiller dà spazio al concetto di *Leichtigkeit*, mettendolo in relazione sia al naturale sia all'ideale, facendone una qualità specifica del grande poeta tragico e della sua libertà dai confini (cfr. Schiller 2005: 467). L'originalità del lemma hölderliniano, tuttavia, proviene dal fatto che esso, più di altri vocaboli, definisce il suo statuto soltanto attraversi i termini ai quali viene attribuito. Poiché esso ricorre nelle descrizioni di concetti estremamente specifici dell'immaginario e del pensiero dell'autore, il significato che esso assume sembra riconducibile alla personale elaborazione hölderliniana più che a una tradizione filosofica determinata.

8 «mente facile ad essere ferita» (Hölderlin 2015b: 291). Si nota qui a margine che *Sinn* è vocabolo difficilmente traducibile, poiché include contemporaneamente le facoltà percettive degli organi, il sentimento e la maniera di pensiero propria di ciascun individuo (cfr. DUDEN, *s.v.*), rispecchiando fedelmente il complesso di idee che si cela dietro le raffigurazioni hölderliniane del corpo. Per l'idea dell'esperienza come premessa indispensabile alla facilità dell'azione e della sopportazione, nonché come elemento che si ripercuote sulle forme della reazione soggettiva, cfr. anche StA VI, 1: 371.

contesti dove ricorre la leggerezza, il punto focale della discussione è la ricerca di un equilibrio (*Gleichgewicht*) che preveda di accordare le varie componenti, anche quelle negative, senza che l'una prevalga sull'altra. Si tratta di acquisire la capacità del *reimen* (rimare), ossia di far conciliare i propri tempi con quelli dell'esterno: «Ich verspreche Ihnen und mir, mich immer zu üben, daß ich das, was ich bei ruhigem Sinne so leicht reimen kann, auch beim ersten Eindruke so aufnehmen lerne»[9]. Potrebbe stupire l'impiego in campo fisiologico di un termine, *reimen*, che appartiene specificamente al linguaggio poetico e musicale. Esso diviene però comprensibile se lo si riconduce alla concezione del "corpo sensista", nella quale il sistema dei fluidi nervosi viene collegato alla velocità – al "tono" – della circolazione sanguigna e a un'alternanza delle diverse "intonazioni" dell'animo (*Stimmungen*)[10]: all'interno del naturale avvicendamento degli stati fisici e umorali, influenzati anche dai cicli stagionali e metereologici, importa trovare un ritmo di fondo, la tranquillità (*Ruhe*), che possa concedere all'individuo di mantenere la propria salute a dispetto della dissonanza (*Mißklang*). Nell'insieme di queste riflessioni, si sviluppa il collegamento ambivalente tra dolore e facile sensibilità agli accadimenti esterni: la tendenza del corpo (*v.* LEIB) a inclinarsi e assumere su di sé le impressioni subitanee, senza mediarle, costituisce per Hölderlin una causa di sofferenza tanto sul piano fisico, quanto su quello del carattere.

Nella riflessione hölderliniana, è importante distinguere fra il «leicht gekränkten Sinne» e il *Leichtsinn*, vocabolo utilizzato solo in ambito etico-morale, e che all'interno dell'epistolario rimanda in tutti i casi alla raffigurazione della frivolezza. Questo tipo di leggerezza del sentimento e del pensiero è incompatibile con l'autenticità dei rapporti: «Sagst Du, ich soll nicht achten, was mich leiden macht, so sag' ich Dir, ich müßte einen Leichtsinn haben, der mich bald um alle Liebe der Menschen

---

9 «Prometto a voi e a me stesso di esercitarmi sempre per far sì che, quello che a mente tranquilla riesco così facilmente a conciliare, possa imparare ad accoglierlo allo stesso modo già alla prima impressione» (Hölderlin 2015b: 291). Si noti che opposizione tra il *Leichtsinn* hölderliniano e l'ordine dello scorrere temporale è immediatamente percepibile nelle scelte traduttive di G. Bertocchini, che rende l'aggettivo *leichtsinnig* non con l'italiano "superficiale", bensì con "precipitoso". Cfr. ad esempio Hölderlin 2015b: 383.

10 Per la nozione di "corpo sensista" e per l'influenza di Rousseau e della scuola di Stahl sulla complessa fisiologia hölderliniana, cfr. Link 1995: 65 segg.

brächte, unter denen ich lebe»[11]. La veridicità dei rapporti (*Wahrheit*), è concepita da Hölderlin attraverso il gesto onnicomprensivo dell'accettazione: ciò significa assumere il motto terenziano dell'«*humani nihil a me alienum puto*»[12] e dunque l'umano insieme di aspetti positivi e negativi. Ciò costituisce la base su cui fondare legami saldi e duraturi ed è inconciliabile con la frivola spensieratezza del *Leichtsinn* o l'aspirazione a un sincretismo livellatore in ambito etico-morale.

Nel linguaggio dell'autore, *leicht* e *Leichtsinn* sono vocaboli attribuibili anche alla creazione letteraria, come si evince, ad esempio, dalla descrizione del progetto di *Iduna* inviato a Schelling:

> Dir, der mit dieser nur zu seltenen Vollständigkeit und Gewandtheit die Natur des Menschen und seiner Elemente durchschaut und umfaßt, wird es ein Leichtes seyn, Dich auf meinen beschränkteren Gesichtspunct zu stellen und durch Deinen Nahmen und Deine Theilnahme ein Geschafft zu sanctioniren, das dienen soll, *die Menschen, ohne Leichtsinn und Synkretismus, einander zu nähern*, indem es zwar die einzelnen Kräfte und Richtungen und Beziehugen ihrer Natur weniger strenge behandelt und urgirt, aber doch mit Achtung gegen jede dieser Kräfte und Richtungen und Beziehungen faßlich und fühlbar zu machen sucht, wie sie innig und nothwendig verbunden sind, und wie jede einzelne derselben nur in ihrer Vortreflichkeit und Reinheit betrachtet werden darf, um einzusehen, daß sie einer andern, wenn die nur auch rein ist, nichts weniger als widerspricht, sondern daß jede schon in sich die freie Forderung zu gegenseitiger Wirksamkeit und zu harmonischem Wechsel enthält, und daß die Seele im organischen Bau, die allen Gliedern gemein und jedem eigen ist, kein einziges allein seyn läßt, daß auch die Seele nicht ohne die Organe und die Organe nicht ohne die Seele bestehen können, und daß sie beede, wenn sie abgesondert und hiermit beede aorgisch vorhanden sind, sich zu organisiren streben müssen und den Bildungstrieb in sich voraussezen[13]

---

11 «Se tu dici che non dovrei badare a ciò che mi fa soffrire, allora io ti dico che dovrei possedere una leggerezza che mi priverebbe rapidamente di tutto l'amore delle persone tra cui vivo» (Hölderlin 2015b: 248).

12 Cfr. StA VI, 1: 307.

13 StA VI, 1: 347 («Per te, che afferri e comprendi la natura dell'uomo e dei suoi elementi con questa fin troppo rara completezza e capacità, sarà facile metterti dal mio punto di

La dettagliata esposizione appena citata aiuta a comprendere i molteplici significati che *leicht* possiede nella poetica dell'autore. In primo luogo, il paragone tra le connessioni della realtà e la costruzione organica dell'anima («die Seele im organischen Bau») è senz'altro indicativo per cogliere come ci si muova da considerazioni di ordine fisico-morale alle formulazioni di poetica. L'opera dello scrittore è concepita come un corpo, la cui riuscita scaturisce dalla forma più o meno unitaria che si è pervenuti a dare alle sue parti, nonché dalla dialettica con la dimensione esterna all'opera, da cui essa è direttamente influenzata. L'organizzazione poetica deve coincidere con la chiarezza e la naturalezza (*v.* NAIV), con la «klare Ordnung», di cui *leicht* è attributo. Il vocabolo, in ambito poetico, risulta pertanto correlato all'organicità, alla verità e alla limpidezza. Di contro, soltanto una vera (*wahr*) e raggiunta conoscenza della forma può alleggerire il linguaggio poetico: «[…] ich finde immer mehr, wie vortheilhaft und wie erleichternd die wahre Erkentniß der poetischen Formen für *die Äußerung* des poetischen Geistes und Lebens ist»[14].

Ma qual è il peso dal quale è necessario alleggerire il linguaggio della poesia? Si tratta, secondo il punto di vista dell'autore, dell'elemento dell'estraneo (*fremd*). Come si evince da una lettera indirizzata alla sorella Heinrike, la leggerezza, che contraddistingue il tono autentico della comunicazione e dell'opera poetica, è incompatibile con gli elementi estranei all'identità, soggettiva e nazionale, di colui che si

---

vista limitato e legittimare con il tuo nome e la tua partecipazione un'impresa che dovrebbe servire ad *avvicinare gli uomini l'uno all'altro senza leggerezza né sincretismo*, sì sollecitando e trattando con minore severità le singole forze e direzioni e relazioni della loro natura, ma, tenendo conto di ognuna di queste forze e direzioni e relazioni, cercando di rendere afferrabile e avvertibile come esse siano intimamente unite, e come ognuna di esse possa essere osservata solo nella sua eccellenza e purezza, per capire che esse non si contrappongono affatto l'un l'altra, per quanto pure siano, ma ognuna contiene già in sé la libera esigenza di azione reciproca e di alternanza armoniosa, e che l'anima nella struttura organica, l'anima che è comune a tutti i membri e propria di ognuno, non ne lascia da solo nessuno, che anche l'anima non può esistere senza gli organi né gli organi senza l'anima, e che sia l'una che gli altri, quando sono separati e sono quindi presenti solo in modo aorgico, devono tendere ad organizzarsi e presuppongono in sé l'impulso creativo»; Hölderlin 2015b: 336-37).

14 StA VI, 1: 380 («[…] scopro sempre più quanto la vera conoscenza delle forme poetiche avvantaggi e faciliti l'*espressione* della vita e dello spirito poetici»; Hölderlin 2015b: 383).

esprime[15]. In quest'ottica si comprende ancora meglio la ragione per cui Hölderlin rifiuti il principio dell'imitazione degli antichi, che implicherebbe il sottostare a forme estranee, subordinate, e ostacolerebbe in tal modo l'autenticità della natura autoriale. È dunque necessario parlare secondo la propria misura, oltre che secondo la misura delle cose. La leggerezza/facilità della parola coincide con la parola dell'*Herz*:

> Je sicherer der Mensch in sich und je gesammelter in seinem besten Leben er ist, und je leichter er sich aus untergeordneten Stimmungen in die Eigentliche wieder zurükschwingt, um so heller und umfassender muß auch sein Auge seyn, und Herz haben wird er für alles, was ihm leicht und schwer und groß und lieb ist in der Welt[16]

Nella lettura delle occorrenze di *leicht* è possibile perciò distinguere una leggerezza che indica il passeggero trascorrimento sulla superficie e che pertiene esclusivamente all'*Äußerlich* (esteriore), dalla leggerezza propria, invece, dell'*Äußerung*, contrassegno di un'unione intima e inscindibile: quella delle parti con il tutto, quella del sé con la consapevolezza di sé, quella della dell'opera letteraria con chi l'ha creata e con coloro ai quali è destinata, ossia con lo *Zeitgeist* (spirito del tempo) in cui è germinata. Una simile meta costituisce la realizzazione di una tipologia letteraria che contraddistingua meglio di ogni altra la natura dei moderni, identificata da Hölderlin con la poesia lirica: «Das lyrische Gedicht ist in seiner Grundstimmung das sinnlichere, indem diese eine Einigkeit enthält, die am leichtesten sich giebt»[17].

3. Alla luce delle considerazioni appena delineate, è allora interessante provare ad analizzare le occorrenze poetiche di *leicht*, l'unico

---

15 Cfr. StA VI, 1: 351.

16 StA VI, 1: 416 («Quanto più sicuro è l'uomo in se stesso e quanto più raccolto nella sua vita migliore, quanto più facilmente ritorna dagli stati d'animo secondari a quello reale, tanto più chiaro e ampio deve essere anche il suo sguardo, e avrà cuore per tutto ciò che gli è facile e difficile e grande e caro a questo mondo»; Hölderlin 2015b: 424).

17 *Über den Unterschied zwischen Dichtarten*, StA IV, 1: 266 («Il poema lirico è nella sua intonazione *fondamentale il più sensibile*, poiché contiene un'unitarietà che si dà nel modo più facile»; Hölderlin 2004: 125).

vocabolo a ricorrere nelle liriche tra quelli della costellazione lemmatica di cui ci si sta occupando.

Nei componimenti dei primi anni '90, l'aggettivo *leicht* compare di rado. Una delle prime occorrenze si registra negli abbozzi della lirica *An den Aether* (1796):

> Dennoch genügt ihm nicht; denn der tiefere Ozean reizt uns,
> Wo die leichtere Welle sich regt[18]

L'immagine di un'onda più leggera di quella marina, alla quale il soggetto lirico anela, corrisponde a una precisa traduzione poetica della teoria newtoniana sull'etere. Ipotizzando che la propagazione delle onde luminose avvenisse attraverso un medium necessario al loro movimento, la teoria newtoniana sosteneva l'esistenza di un fluido quasi privo di peso, per il quale potevano individuarsi diversi gradi di leggerezza: la «leichtere Welle» hölderliniana fa riferimento, dunque, sia all'inconsistenza dell'etere, sia alla luminosità delle onde che esso trasporta. Non bisogna dimenticare, del resto, che una stretta vicinanza fonetica ed etimologica lega il termine *leicht* a *Licht* (luce), *erleichten* a *erleuchten* (illuminare). Se questa leggerezza hölderliniana ha un'indubbia matrice scientifica, è però possibile rintracciarvi delle componenti concettuali che appartengono esclusivamente all'immaginario dell'autore, le quali si sommano ai significati d'uso comune. La «leichtere Welle» viene collegata, ad esempio, alla profondità dell'oceano («der tiefere Ozean») secondo un rapporto speculare, come dimostra l'uso simmetrico del comparativo: una maggiore profondità coincide con una leggerezza maggiore. Una simile raffigurazione allude alla prossimità degli estremi contrari, idea centrale quanto problematica nel pensiero hölderliniano. Approssimarsi alla coincidenza degli estremi risulta incompatibile con la dimensione terrena, libera ma piatta, costretta in una tensione che non può spaziare fra gli opposti e si disperde al suolo, nel fallito tentativo di trovare una risoluzione («Breiten wir über dem Boden uns aus und suchen und wandern [Ci spandiamo

---

18 StA I, 1: 205 («Ma non gli basta, poiché il più profondo oceano ci attira / Dove più lieve l'onda [Reitani legge *Wooge* non *Welle*] si muove»; Hölderlin 2001: 631).

sul suolo e vaghiamo e cerchiamo]»[19]). Gli esseri umani – ossia sostanze della natura e della storia, sottoposte a un destino fondato su vincoli naturali e sociali – non possono abbandonare facilmente il loro percorso senza che ciò si trasformi in una violenza insensata: la *Leichtigkeit* vitale, la sua valenza di un tutto che fluisce e unisce senza ostacolo alcuno tra le varie forme della natura, si rivela, in ultima analisi, opposta alla struttura stessa dell'esistenza dell'uomo.

La leggerezza hölderliniana sembra dunque caratterizzare un'esperienza che oltrepassa i limiti del reale, percepibile soltanto nell'immaginazione di una metamorfosi o nella sfera spirituale dei *Genien* (geni):

Wenn die leichtere Luft mir alle Sinne bezaubert
Und das unendliche Tal, wie farbige Wolke,
Unter mir liegt, da werd ich zum Adler, und ledig des Bodens
Wechselt mein Leben im All der Natur wie Nomaden den Wohnort
(*Die Musse*, vv. 16-19)[20]

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.
(Hyperions Schicksaalslied, vv. 1-6)[21]

Nei versi del primo componimento, il poeta immagina di essere trasformato in uccello quando un'aria più leggera influisce sulle sue percezioni sensoriali. Anche in questo caso, l'originalità dell'immagine deriva dalla presenza di un complesso concettuale ereditato dalla

---

19 *An den Aether (Entwürfe)*, StA I, 1: 205 (traduzione mia).

20 StA I, 1: 236 («Quando la brezza leggera incanta tutti i miei sensi / E la valle infinita, come una nuvola ricca di colori / Giace sotto di me, io divento un'aquila, e priva del suolo / Come i nomadi cambia dimora la mia vita nel tutto della natura»; Hölderlin 2001: 635-37).

21 StA I, 1: 265 («Camminate nella luce / per morbide vie, Geni felici; / aliti divini d'aria luminosa / leggeri vi toccano / come dita d'artista / corde sacre»; Hölderlin 2008: 252).

tradizione e dalle nuove implicazioni che l'autore vi immette. L'idea della «leichtere Luft» eterea, propria dell'immaginario dell'epoca e presente in alcuni versi schilleriani del *Das Ideal und das Leben*[22], si unisce qui probabilmente alle teorie rousseauiane sui legami tra le varietà dell'etere e i nervi dell'uomo, sulla capacità dell'aria montana di vivificare i sensi e di trasformare, potenziandola, la rappresentazione visiva[23]. Da ciò scaturisce la metamorfosi dell'io lirico in aquila, animale contrassegnato dalla leggerezza già all'interno del testo biblico[24]. Nella sottigliezza dell'etere, il soggetto può immaginare di rinunciare al *Boden* e ai *Gränze* segnati; può, in altre parole, venir meno al proprio *Schicksal*, peso di un destino da assumere necessariamente. Nel secondo componimento, i geni si contraddistinguono per leggerezza, poggiano appena su un terreno delicato («weichem Boden»), rappresentando una perfetta sintesi di facile prontezza e luminosità, una sussistenza che si trova al di sopra («Droben») o al di fuori della Necessità («Schicksaallos»)[25].

---

22 Cfr. DWB *s.v. leicht*.

23 Gli effetti che la leggerezza dell'aria montana è in grado di produrre sulla sensitività umana vengono descritti con precisione all'interno de La Nouvelle Héloïse: «En effet, c'est une impression générale qu'éprouvent tous les hommes, quoiqu'ils ne l'observent pas tous, que sur les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit […]. Tout cela fait aux yeux un mélange inexprimable, dont le charme augmente encore par la subtilité de l'air qui rend les couleurs plus vives, les traits plus marqués, rapproche tous les points de vue» (Rousseau 1988: 52). Il rapporto fra le teorie rousseauiane e la sintesi operatane dalla filosofia hölderliniana è messo ben in luce da Link 1995: 76-77.

24 Cfr. 2. Samuel 1.23: «leichter denn die adeler, und sterker denn die lewen», cit. da Luther 1912.

25 La poesia hölderliniana mira a ricavare per sé un proprio spazio, che rimane per certi versi autonomo dalla fisica tradizionale. Motivo per il quale Bertaux l'ha ben paragonata alla fisica poetica vichiana, soggetta a leggi proprie: «elle est bien différente de notre physique dite scientifique qui se déroule dans trois dimensions superposable l'une à l'autre: hauteur, longueur et largeur. C'est que l'Espace poétique intègre la composante gravitationnelle en opposant comme harmonieusement contraires le Haut et les Bas. D'où les notions de mouvement vers le haut, vers le bas, s'élever, descendre; de léger, de lourd. Dans le champ horizontal de l'étendue, les notions de proche et de lointain, d'aller et revenir, d'espace clos et d'espace ouvert» (Bertaux 1983: 142-43).

Nei componimenti redatti dopo il 1800, con il mutare della concezione hölderliniana sulla funzione sociale del poeta, l'impiego del *leicht* cambia sensibilmente. In queste differenze d'impiego del lemma, è forse possibile rintracciare una struttura portante della speculazione hölderliniana, ossia quel cruciale passaggio che trasforma l'aspirazione all'autonomia dai confini – tema di lontana ascendenza stoica, divenuto centrale nel pensiero tedesco tra i secoli XVIII e XIX – in accettazione dei confini della libertà[26]. La leggerezza può ancora rappresentare la tentazione di sfuggirea una realtà ineludibile, ed è per tale ragione che l'anima dell'io lirico viene definita «leichtentfliehende [che lieve fuggirebbe]»[27] nell'inno al *Versöhnender* (1801), rivolto al Cristo, il cui ruolo di conciliatore risiede proprio nella forza di tenere insieme il tutto formato dalle diverse opposizioni («allerhaltender [tu che tutto serbi]»[28]). Progressivamente, tuttavia, è lo stesso poeta che diviene l'agente principale dell'unitarietà. A livello poetico, questa nuova acquisizione del pensiero hölderliniano viene rispecchiata nell'immagine del ponte (*Brücke*), proteso oltre gli ostacoli e allo stesso tempo ancorato al suolo. Il ponte è il simbolo della contraddizione sulla quale si regge necessariamente ogni equilibrio. Nei versi di *Heidelberg* (1800) e *Patmos* (1801-3), Hölderlin ripropone l'immagine degli uccelli, in grado di sorvolare le foreste (lo spazio strettamente nazionale), e nonché i monti (le distanze temporali), che rappresentano i momenti di separazione e unione tra uomo e dio, presenza e trascendenza[29]. Tuttavia, il poeta non si identifica più con gli uccelli, bensì con il ponte:

Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt,
Leicht und kräftig die Brücke,

---

26 Il concetto di limite è fondamentale nella riflessione kantiana, dalla quale, tuttavia, il pensiero di Hölderlin in parte si differenzia (cfr. Bodei 1987: 61-73; 85 segg.). Il tema, altrettanto centrale nell'opera goethiana e schilleriana, acquista nuovo slancio con le teorie fichtiane sull'*Ich-Streben*. Sull'importanza nell'opera hölderliniana della filosofia di Fichte, abbracciata con entusiasmo da Hölderlin e in seguito ridimensionata a causa della visione rigidamente subordinante nei confronti della natura. In proposito si rimanda a Binder 1987: 44 segg.

27 StA I, 2: 131

28 *Ibidem*.

29 In proposito cfr. Böschenstein 1959: 24-27.

Die von Wagen und Menschen tönt.
(*Heidelberg*, vv. 6-8)[30]

[…] und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leichtgebaueten Brüken
(*Patmos (Zweite Überarbeitung)*, vv. 6-8)[31]

Il ponte è al contempo *leicht* e *kräftig*, accostamento che ricorre anche nell'*Hyperion*, come si vedrà più avanti. La leggerezza è ciò che sostiene il suo edificio («leichtgebaueten») e al contempo segna la sua precarietà: «diese Brücke verkörpert eine Beweglichkeit, die in einer dauernden Gestalt festgehalten ist, ein "Festgesetzetes" also, in dem das "Frei" noch fühlbar ist»[32]. Proprio perché il ponte deve sporgersi su uno *Strom* (corrente) o un *Abgrund* (abisso), esso raffigura la scommessa sulle capacità del poeta di poter rappresentare una mediazione tra distanze smisurate, siano esse individuali o sociali (quelle che separano gli uomini gli uni dagli altri), storiche (la Grecia antica e la Germania) o universali (la natura e la cultura). Tanto più rilievo acquista, quindi, la giustapposizione dell'aggettivo *kräftig*, il quale ben racconta l'ambizioso intento hölderliniano di costruire una poesia su cui possa sostenersi storicamente la comunità dei tedeschi e, più in generale, degli esseri umani. Per l'autore, l'opera poetica diviene non solo destino del proprio percorso, ma anche sentiero portante la collettività. Ciò in cui consiste l'autentico compito del poeta, è fatto esplicitamente oggetto della lirica *Dichterberuf* (1800-1):

Noch ists auch gut, zu weise zu sein. Ihn kennt
Der Dank. Doch nicht behält er es leicht allein,
Und gern gesellt, damit verstehn sie

---

30 StA I, 2: 14 («Così si slancia sul fiume, che splende ai tuoi piedi, / Agile e forte il ponte, / Vibrando di gente e carrozze»; Hölderlin 2001: 211).

31 StA I, 2: 165 («[…], e senza paura vanno / I figli delle Alpi oltre l'abisso / Su ponti costruiti leggeri»; Hölderlin 2001: 1189.

32 Ryan 1960: 186.

Helfen, zu anderen sich ein Dichter.
(vv. 57-60)[33]

Qualora il poeta mantenga sé stesso avvinto alla comunità, pur gravato di un peso egli sarà allora, più che leggero, in quanto avrà trovato la propria meta di felicità nel suo stesso carico, all'interno di una umanità che vi combacia: «Daß sie tragen mit ihm all die beglückende Last / Habt, o Gütige, Dank für den und alle die Andern, / Die mein Leben, mein Gut unter den Sterblichen sind» (*Stutgard*, vv. 94-96) [34].

Dall'aspirazione a una leggerezza divina e prossima all'astrazione dalla realtà si giunge, dunque, all'assunzione consapevole e condivisa del proprio ruolo. La leggerezza di un'esistenza conforme con il tutto, priva di limiti da superare dopo avere accettato i propri, rimanda, infine, all'ambito semantico della spontaneità (*v.* NAIV) e della natura (*mühelos*) [35]. Nella *Palinodie* (1799) si realizza, sebbene coniugata al passato, questa prossimità della voce umana con la sfera naturale:

---

[33] StA I, 2: 48 («Neppure è bene essere troppo saggi. Lo conosce / il ringraziamento. Ma questo da solo non serba facilmente, E volentieri si accompagna, perché / Aiutino a capire, il poeta agli altri»; Hölderlin 2001: 257).

[34] StA I, 2: 89 («Di portare con lui il peso che rende felici, / A voi sia reso grazie, Benigni, per lui e per tutti gli altri, / Che fra i mortali sono la mia vita e il mio bene»; Hölderlin 2001: 855).

[35] La profonda unione tra i poeti e la natura emerge soprattutto all'interno del componimento, *Wie wenn am Feiertage…*, dove la natura possiede il ruolo di un'educatrice che è in grado di guidare il discepolo soltanto col renderlo partecipe della propria presenza («Allgegenwärtig erzieht in leichtem Umfangen / Die mächtige, die göttlichschöne Natur», vv. 12-13; «Educa / ora / onnipresente con lieve abbraccio, / La possente, bella e divina natura»; Hölderlin 2001: 751). Si noti che il tema della «leichte Erziehung», intesa come facile e naturale sviluppo di facoltà intrinseche, è piuttosto frequente all'interno dell'epistolario hölderliniano. Il poeta loda e incoraggia spesso il fratello Karl nelle sue attività, prima di studio, poi professionali, predicendone la facile realizzazione. Quest'ultima, infatti, non sarebbe nient'altro che la naturale crescita e sviluppo delle ottime qualità proprie dello stesso Karl (cfr. StA VI, 1: 227; 248). Il tema riguardava da vicino anche l'autore, in relazione alla sua professione di precettore. Sono diversi i passi in cui egli elogia il suo discepolo e, di conseguenza, descrive il suo compito di portarne avanti l'educazione proprio in termini di leggerezza e facilità (StA VI, 1: 130; 225; 285). Il rapporto che lega la facilità dell'educazione a una predisposizione naturale può, tuttavia, capovolgersi e divenire costrizione impositiva. Infatti, non tutto è semplice da imparare, se non si trova appoggio nella propria natura e la medesima difficoltà si riscontra quando lo scopo che ci si prefigge non proviene da sé stessi. C'è perciò

Ach! vormals rauschte leicht des Gesanges Quell
Auch mir vom Busen, da noch die Freude mir,
Die himmlische, vom Auge glänzte.
(vv. 16-18)36

La leggerezza è ricondotta all'immagine dell'acqua (*Wasser*), a indicare la spontaneità dello sgorgare del canto poetico, ma anche la sua vicinanza a un'origine indifferenziata: nella poesia hölderliniana l'acqua rappresenta, infatti, la purezza integra della prima umanità, ideale di stampo rousseauiano, nonché un medium (anche se di diversa natura rispetto all'etere newtoniano di partenza) per una nuova unificazione[37]. È per questa ragione che il poeta può assumere le sembianze di un leggero nuotatore, a significare un movimento che è allo stesso tempo di coinvolgimento ed eccezionale emersione all'interno dello scorrere naturale dell'esistenza: «der leichte / Schwimmer wandelt [il nuotatore vaga lieve], *Dichtermuth (Erste Niederschrift),* vv. 11-12»[38].

4. L'osservazione delle occorrenze costituisce una guida di lettura produttiva anche in relazione all'*Hyperion* (1797-99), l'unica opera propriamente narrativa di Hölderlin, frutto di una lunga elaborazione e diverse stesure.

La prima occorrenza di *leicht* nel romanzo si lega al problema della sua ricezione, là dove l'autore rappresenta, all'interno della *Vorrede*,

---

un tempo opportuno per l'educazione e le sue diverse fasi, come si evince dalla lettera sui diversi insegnamenti da impartire al proprio discepolo: volere oltrepassare le capacità attuali del fanciullo significa cadere facilmente nell'imposizione di obblighi ingiusti (StA VI, 1: 180).

36 StA I, 1: 308 («Lieve mormorava un tempo la fonte del canto / Anche a me dal petto, quando la gioia a me / Celesta splendeva dallo sguardo»; Hölderlin 2001: 697).

37 Sul ruolo simbolico del *Wasser* nella poesia di Hölderlin, cfr. Schmidt 1990: 203.

38 StA I, 1: 62 (Hölderlin 2001: 795). Su questo rinnovato ruolo che, nell'opera della maturità, Hölderlin attribuisce al poeta, «auf halber Höhe zwischen Menschen und Göttern», cfr. Böschenstein 1959: 110. Ancora una volta è da rilevare l'utilizzo specificamente hölderliniano delle formule tradizionali: se, infatti, è d'uso comune l'attribuzione della leggerezza ai corpi galleggianti (cfr. DWB *s.v. leicht*), l'autore la inserisce però all'interno di un quadro di significazione in virtù del quale l'immagine ricava un'originalità nuova grazie all'importanza simbolica che riveste.

l'errore di chi potrebbe prendere troppo alla leggera il suo volume: «Ich verspräche gerne diesem Buche die Liebe der Deutschen. Aber ich fürchte, die einen werden es lesen, wie ein Compendium, und um das *fabula docet* sich zu sehr bekümmern, indeß die andern gar zu leicht es nehmen, und beede Theile verstehen es nicht»[39]. L'avviso, tuttavia, non costituisce un semplice monito a rispettare la serietà del contenuto, poiché lo stesso autore afferma che un eccessivo ragionamento sulla morale del romanzo ne comprometterebbe ugualmente la fruizione auspicata. La contrapposizione diretta tra leggerezza e riflessione, entrambe ricusate, fa sì che i due termini figurino immediatamente come gli estremi di un ricercato principio di equilibrio, sul quale si fonda la matrice compositiva della vicenda. Il lettore avvertito dovrà quindi tentare di rispettare, nel suo personale confronto con l'opera, le medesime dinamiche che ne hanno formato l'ispirazione.

Il rischio di assecondare una leggerezza che si riveli come una stolta superficialità o, al contrario, di caricare gli accadimenti di un peso che non pertiene loro, non riflette soltanto una modalità della comunicazione, ma costituisce una tendenza connaturata all'indole dell'essere umano, inerente a ogni aspetto dell'esistenza. Iperione, protagonista del romanzo, la impersona al massimo grado, a tal punto che la sua caratteristica primaria è quella di essere un *Leichtsinniger* (sconsiderato), che si scontra o si riconcilia troppo facilmente con tutto ciò che è a lui esterno ed estraneo; che di volta in volta si dispera o si consola nell'inevitabile alternanza delle esperienze umane. Proprio per la sua incapacità di concepire un rapporto con l'altro che non sia di separazione totale o di totale adesione, il giovane considera con disprezzo coloro i quali si accordano in modo pacifico con gli avvenimenti: «Ja! ja! es ist recht sehr leicht, glüklich, ruhig zu seyn mit seichtem Herzen und eingeschränktem Geiste»[40]. A questo facile benessere, Iperione oppone la propria esistenza, caratterizzata dalla leggerezza di un movimento vitale ininterrotto (*Bewegung*). In verità, la facilità/leggerezza di

---

[39] StA III: 5 («Prometterei volentieri a questo libro l'amore dei tedeschi. Ma temo che alcuni lo leggeranno come un manuale e si preoccuperanno troppo del *fabula docet*, altri lo prenderanno troppo alla leggera e nessuno di loro lo capirà»; Hölderlin 2015a: 611)

[40] StA III: 40 («Sì, sì, è davvero facile essere felici e tranquilli avendo un cuore superficiale e uno spirito limitato»; Hölderlin 2015a: 195).

Iperione costituisce la sua pretesa infantile (*kindisch*) del fare di ogni accadimento un Tutto, senza essere in grado di concepire l'importanza dei confini. Il personaggio hölderliniano trasforma ogni corrispondenza con l'altro in fusione simbiotica, mentre fa del disaccordo, più o meno radicale, una distanza incolmabile: in entrambi i casi, l'io del giovane ne risulta annientato. Un'indole incline alla leggerezza, ossia al rapido passaggio da un eccesso a un altro determina le facili devianze dalla propria traiettoria (*Bahn*) e comporta perciò un sicuro declino, qualsiasi scelta si intraprenda: «Deine volle Seele gebietet dirs, antwortete sie. Ihr nicht zu folgen, führt leicht zum Untergange, doch ihr zu folgen, wohl auch»[41].

Sul difficile e ambiguo paradigma della leggerezza si costruisce il rapporto (*Zusammenhang*) di Iperione con gli altri personaggi del romanzo e in particolare con Diotima, la donna amata. È notevole che anche la fanciulla venga descritta da Hölderlin nei termini della leggerezza, la quale però si dimostra opposta a quella di Iperione. La leggerezza di Diotima è di natura spirituale, simile a quella dei *Genien* (geni), e si inscrive in una sfera semantica composta dall'*Osten* (Oriente), dalla prossimità all'*Himmel* (cielo), dalla *Freude*. La leggerezza della fanciulla appare il segno di una straordinaria proporzione, un dominio quasi sovrano, tra dimensione ideale e attualizzazione terrena:

> sie […] stand sanft empor gestrekt die ganze Gestalt, in leichter Majestät, und berührte kaum mit den Füßen die Erde[42]

C'è una stretta correlazione tra questo tipo di leggerezza e la fascinazione hölderliniana per l'αὐτάρχεια stoica, particolarmente evidente in una delle prime stesure del romanzo (*Hyperions Jugend*, 1795), dove ciò che distingueva Diotima era appunto la sua facilità nel vivere senza legami, nel sottrarsi al tempo presente, rimanendo inclusa in una

---

41 StA III: 267 («"Tutta la tua anima te lo impone", rispose. "Non ubbidirle ti porterebbe facilmente alla rovina, ma anche ubbidendole accadrà lo stesso"»; Hölderlin 2015a: 823).

42 StA III: 54-55 («[…] tutto il corpo si protendeva dolcemente verso l'alto, con leggera maestà, mentre i piedi sfioravano appena la terra»; Hölderlin 2015a: 231)

dimensione personale e solitaria[43]. Con il progredire del pensiero hölderliniano e il venir meno, al suo interno, della centralità del paradigma stoico, l'assolutezza di Diotima si attenua, aprendo alla possibilità del dialogo con Iperione. Al primo contatto con il mondo esterno, tuttavia, la leggerezza della fanciulla si rivela nella sua fragile natura, destinata alla distruzione. In una «leichten Stunde [momento spensierato]» [44], ella si lascia persuadere da Iperione di poter rappresentare per lui il Tutto in cui sanare ogni conflitto vitale, tralasciando l'incapacità del giovane di «prendere l'amore alla leggera», ossia di saper trasformare l'esperienza d'amore in una realtà costruttiva e non annientatrice[45]. Nella prima parte del romanzo, facendo di Diotima il suo unico mondo e identificandola con il principio armonico della bellezza (*Schönheit*), Iperione aveva creduto di ritrovare, con la propria vicenda amorosa, un equilibrio simile a quello della Grecia antica (*Gleichgewicht*). Dalla gioia dell'unione compiuta[46], dunque "conclusa", perfetta e autonoma nella sua chiusura, era scaturito il paradosso di una contemplazione attiva, di una quiete entusiastica, che appare a Iperione come "alleggerimento" ed elevazione del proprio essere:

---

43 Per il rapporto tra Hölderlin e la filosofia dello stoicismo, si rimanda a Schmidt 1996 e Schmidt 2008.

44 StA III: 169 (Hölderlin 2015a: 395).

45 Non si può non vedere nella vicenda di Diotima una declinazione particolare di quel processo corruttivo che, nell'ottica rousseauiana, aveva condotto l'uomo da un stato di natura ingenuo a uno stato sociale degenerato. Per tale ragione, la traiettoria di Diotima risulta in parte sovrapponibile alla Gretchen del *Faust*. Ambedue le giovani rappresentano qualcosa di sacro, originario, indiviso, «l'intensità di una vita sopita e non ancora sviluppata, analoga a quella dell'infanzia, in quanto racchiude un ordine ritagliato a dispetto del disordine del mondo» (Bodei 1987: 163). In entrambi i casi, quest'ordine non regge di fronte alle istanze di progressione metamorfica, alla necessità di contrapporsi alla richiesta di una corrispondenza incontrastata (come nel caso di Iperione) o alla volontà di un dominio incondizionato (nel caso di Faust). La leggerezza può essere allora interpretata come la più autentica natura dei due personaggi femminili, rispecchiando la loro incapacità di opporre *resistenza* a una forza proveniente dall'esterno, impossibilità di un movimento consapevolmente direzionato.

46 Il concetto di unione (*Vereinigung*) è uno degli elementi portanti nel pensiero di Hölderlin: in proposito il saggio, ormai storico, di G. Kurz (1975).

> Mein Geist umschwebte die göttliche Gestalt des Mädchens, wie eine Blume der Schmetterling, und all' mein Wesen erleichterte, vereinte sich in der Freude der begeisternden Betrachtung[47]

Non soltanto Diotima, ma la stessa relazione tra la fanciulla e Iperione era divenuta mondo unitario e generava, a sua volta, nuovi rapporti di vita:

> Unsere Seelen lebten nun immer freier und schöner zusammen, und alles in und um uns vereinigte sich zu goldenem Frieden. Es schien, als wäre die alte Welt gestorben und eine neue begönne mit uns, so geistig und kräftig und liebend und leicht war alles geworden, und wir und alle Wesen schwebten, seelig vereint, wie ein Chor von tausend unzertrennlichen Tönen, durch den unendlichen Aether[48]

All'interno della serie di aggettivi che ricorrono nel passo appena citato, *leicht* ha ancora il ruolo di evidenziare una facilità quasi divina nel rapporto con l'esistenza, elemento che caratterizzava anche la leggerezza della singola Diotima. L'aggettivo, tuttavia, occorre qui a caratterizzare un vincolo interpersonale, attestandone l'eccezionalità, la sua approssimazione a una sfera sovrannaturale. L'incontro dei due giovani, infatti, rispecchia la mutata concezione hölderliniana, secondo la quale il vertice umano non è più la trascendenza "dal" reale, nel significato di un'autonomia stoica, ma la trascendenza "nel" reale, con la creazione di solidi legami relazionali. Un'ideale, dunque, non più solitario e autarchico, bensì plurale: il rapporto tra Iperione e Diotima rappresenta, sul piano narrativo, il principio eracliteo dell'«εν διαφερον εαυτῳ»[49], iden-

---

47 StA III: 87 («il mio spirito aleggiava intorno alla figura divina della fanciulla come la farfalla intorno al fiore, e tutto il mio essere si alleggeriva e si ricomponeva nella gioia esaltante della contemplazione»; Hölderlin 2015a: 303).

48 StA III: 74 («Le nostre anime vivevano sempre più libere e più belle insieme, e tutto in noi e intorno a noi si univa in un'aurea di pace. Sembrava che il vecchio mondo fosse morto e uno nuovo iniziasse con noi, tanto spirituale, forte, amabile e leggera era divenuta ogni cosa, e noi insieme a tutti gli altri essere aleggiavamo nell'etere infinito, felicemente uniti, come un coro di mille note inscindibili»; Hölderlin 2015a: 275).

49 Cfr. StA III: 83.

tificato da Iperione come il vertice sommo dell'esperienza umana, la capacità di unificare, senza uniformare, il molteplice. Dopo l'incontro con Diotima, Iperione sarà perciò in grado di rivivificare lo spirito antico, riunificando il mondo attuale con il suo passato, come un artista che porta facilmente a compimento il proprio abbozzo, poiché sa che esso gli appartiene: «Der Künstler ergänzt den Torso sich leicht»[50]. All'interno del brano è inoltre di grande rilievo l'accostamento di *leicht* con gli aggettivi *kräftig* e *geistig*. Scegliere di accostare la leggerezza a questi due vocaboli significa delineare i tratti di un microcosmo paradigmatico, il quale intende prospettare per l'essere umano un'unione (*Bund*) generale: la forza, intesa come dinamica vitale[51], e la leggerezza, come spontanea facilità di attuazione, sono i due aspetti complementari di un'unitarietà potenzialmente universale. E infatti, sul piano narrativo, è grazie al rapporto con Diotima che Iperione è in grado di dare origine a rinnovati accordi. Egli dispiega «die Kräfte der Helden, die Kräfte der Welt [le forze degli eroi, le forze del mondo]»[52], educa i giovani greci, riporta il popolo all'antico «freundliche Bündnis [amichevoli legami]»[53] con gli dei; dopo le azioni compiute dal giovane, i legami umani non possono più essere facilmente recisi come un tempo: «nun verließen so leicht sich nicht die geselligen Menschen»[54]. Leggerezza, dunque, come proprietà interna alla capacità umana di costruire uno spazio trascendente, costituito dai rapporti, attraverso lo scorrere temporale.

Tuttavia, come accennato all'inizio di questa ricognizione, l'unione tra Diotima e Iperione, straordinaria e produttrice, risulta provvisoria, determinando la distruzione della fanciulla. Notevole che ciò accada proprio a causa della leggerezza – una forma di leggerezza distruttiva – di Iperione. Una volta delusa la sognata facilità di trovare un luogo di realizzazione ai propri desideri («und ich werde wohl finden, was ich wünsche; Wünsche, wie meiner, gewähren an

---

50 StA III: 85 («L'artista completa il torso con facilità»; Hölderlin 2015a: 301).

51 Sulla distinzione hölderliniana fra la *Kraft*, che indica il moto di una forza muta, inconsapevole, e il *Geist*, in grado di direzionare in modo consapevole il proprio movimento, cfr. Binder 1987: 32.

52 StA III: 130 (Hölderlin 2015a: 397).

53 StA III: 131 (Hölderlin 2015a: 399).

54 StA III: 130 («Ecco, poi non si lasciarono più così facilmente gli uomini socievoli»; Hölderlin 2015a: 397).

Ort und Stelle sich leicht»[55]), nel momento in cui Iperione sperimenta l'impossibilità di ridurre il mondo esterno a una corrispondenza conclusiva con quello formato interiormente – l'aspirazione all'indipendenza nazionale distrutta dal tradimento del popolo greco – egli si ritiene abbattuto definitivamente e annuncia a Diotima il suo proposito di distacco da qualsiasi legame costruito, in primo luogo quello con la stessa fanciulla. Diotima aveva già preso coscienza dell'esito inevitabile («es ist so ganz natürlich, daß du nimmer lieben willst, weil deine größern Wünsche verschmachten […]. Ich wußte es bald; ich konnte dir nicht Alles seyn»[56]) e ammette il suo errore, rimproverandosi di avere assimilato la sconsideratezza infantile propria del giovane amato:

> Eine niegefühlte Neugier trieb mich an das wunderbare Wesen, und unaussprechlich zog die zarte Seele mich an, und kindisch leichtsinnig wagt' ich mich in deine gefährliche Zone[57]

Sebbene Iperione si dichiari presto pronto a riconciliarsi con sé stesso, con il destino proprio e della propria patria, e dunque con la fanciulla, invitando quest'ultima a una capacità di fluttuazione simile alla propria («wer leicht sich mit der Welt entzweit, versöhnt auch leichter sich mit ihr»[58]), Diotima, secondo una precisa strategia narrativa, non può più essere in grado di assecondare il giovane amato. La fanciulla ha compreso, come rivelano i termini da lei impiegati, cosa si celi dietro alla leggerezza relazionale di Iperione, che in un primo momento l'aveva contagiata: essa rappresenta l'accesso estremo di uno

---

55 StA III: 122 («troverò certamente quello che cerco. Desideri come il mio si realizzano facilmente sempre e dovunque»; Hölderlin 2015a: 378).

56 StA III: 129 («È del tutto naturale che tu non voglia più amare dopo che i tuoi desideri più alti sono stati annientati […]. Lo capii presto, che non potevo essere tutto per te»; Hölderlin 2015a: 393).

57 StA III: 228 («Una curiosità sconosciuta mi spingeva verso quell'essere speciale, l'anima delicata mi attirava in modo irresistibile e io, ignara e spensierata, mi addentrai nel tuo pericoloso territorio»; Hölderlin 2015a: 879).

58 StA III: 134 («chi si separa facilmente dal mondo si riconcilia anche più facilmente»; Hölderlin 2015a: 407).

stato incurabile, di un'insoddisfazione impossibile da colmare (*unergründlich*), all'interno della quale la *Kraft* diviene facilmente uno stato violento (*Gewalt*) non appena s'imbatte in un ostacolo. La leggerezza può dunque comportare immaturità fantastica, che non consente il passaggio da uno stato infantile a una completa fioritura dell'uomo. La leggerezza di Iperione coincide con una pretesa divorante di facilità, che distrugge sul nascere lo sviluppo dell'individuo proprio perché gli impedisce di rapportarsi alle difficoltà degli accadimenti. Questo è anche l'insegnamento che Iperione riceve dal padre della fanciulla nell'*Hyperions Jugend*:

> indeß er wider mich sprach, schien er doch auch seine Freude zu haben an dem sonderbaren Geschöpfe, das so ungelenksam und unersättlich wäre in seinen Forderungen, und doch so leicht und oft gerade dem Kleinsten sich hingäbe; ich hätte in meinem Leben noch keinen Menschen gesehen, meinte er, ich wandelte von je her unter Geistererscheinungen, und es wäre nur Schade, daß diese verschwänden, so bald ich näher käme[59]

In seguito alla delusione provocatale dalla leggerezza di Iperione, l'unico *Bund* reale, per Diotima, resta quello proiettabile su una dimensione divina, in grado di resistere anche alla più radicale delle rotture, quella della morte:

> wie sollt ich scheiden aus dem Bunde, der die Wesen alle verknüpft? Der bricht so leicht nicht, wie die losen Bande dieser Zeit. […]. Nein! bei dem Geiste, der uns einiget, bei dem Gottesgeiste, der jedem eigen ist und allen gemein! nein! nein! im Bunde der Natur ist Treue kein Traum[60]

---

59 StA III: 212 («nel contraddirmi sembrava provare piacere per quella strana creatura così goffa e insaziabile nelle sue aspirazioni, ma che si donava così facilmente e per così poco. "Non hai mai visto un uomo in vita tua", mi diceva, "hai sempre vagato fra gli spettri e sarebbe un peccato se svanissero non appena mi avvicino»; Hölderlin 2015a: 709).

60 StA III: 148 («Come potrei sciogliermi dal patto che collega tutti gli esseri? Non si rompe così facilmente, come i lacci allentati di questo nostro tempo […]. No, per lo spirito che ci unisce, lo spirito di dio che è di ciascuno e di tutti, no, no! Nel patto della natura la fedeltà non è un sogno»; Hölderlin 2015a: 439).

I rapporti umani sono scaduti da *Bündniß* a *Bande* (lacci), mentre l'elemento dell'unione è ora attribuito esclusivamente alla sfera del *Geist* nella natura. Come si evince anche dall'epistolario dell'autore, l'esito della vicenda di Diotima è funzionale allo sviluppo del racconto[61]. Soltanto in seguito alla morte della fanciulla, Iperione sarà in grado di rinunciare ai sogni della giovinezza, o piuttosto fondarli in modo consapevole sui propri limiti e dunque sulle proprie possibilità.

In relazione alle figure del romanzo e alle occorrenze di *leicht*, è possibile aggiungere una notazione sulle differenze che separano il paradigma di Iperione da quello di Alabanda. La *Kraft* e il *Geist* di quest'ultimo si rivelano sin da subito preponderanti rispetto a quelle dell'amico, che se ne lascia trasportare troppo facilmente: «Der Geist dieses Menschen faßte einen oft an, daß man sich hätte schämen mögen, so federleicht hinweggerissen fühlte man sich»[62].

Di contro a quello dell'amico, il carattere di Alabanda risulta incompatibile con qualsiasi tipo di leggerezza, come riconosce lo stesso Iperione: «Du bist so wächsern nicht und deine veste Seele springt so leicht nicht über ihre Gränzen»[63]. Ciò che contraddistingue il personaggio di Alabanda sembra essere la capacità di mantenersi entro i confini del dovuto, il suo animo è *vest* (fisso), antonimo di *leicht* e aggettivo che il *Grimm-Wörterbuch* spiega con il latino *solidus, firmus, munitus*[64]. Alla base di una simile rappresentazione soggiace l'aspirazione fichtiana a un'autonomia della soggettività come agente propulsivo dell'azione[65]: Alabanda, al contrario di Iperione, non aspira a trovare sé stesso nell'altro né a cercare un'unione totale con il mondo esterno; la sua condotta mira invece alla conquista combattiva, al *faßen* che non

---

61 Cfr. StA VI, 1: 370.

62 StA III: 136 («Lo spirito di quell'uomo contagiava spesso anche gli altri, tanto che ci si vergognava di quanto facilmente ci si lasciava trascinare, leggeri come una piuma»; Hölderlin 2015a: 171).

63 «Non sei fatto di cera e la tua anima vigorosa non oltrepassa così facilmente i suoi confini» (Hölderlin 2015a: 411).

64 Cfr. DWB, *s.v.*.

65 Per le somiglianze riscontrate tra il personaggio di Alabanda e il pensiero di Fichte, cfr. il commento di L. Balbiani in Hölderlin 2015a: 502, 560-61.

esita di fronte alla violenza. Se la leggerezza di Iperione rendeva impossibile rispettare i limiti dell'individualità e costruire relazioni autentiche, la forza di Alabanda rende però impossibile costruire la propria storia in relazione agli accadimenti esterni («Meine Seele wallt mir über von selbst und hält im alten Kreise nicht mehr»[66]) e arriva a contrassegnare la propria esistenza con l'omicidio, la manifestazione più disumana dell'incapacità di relazionarsi con l'altro.

6. Un ragionamento a sé meritano le occorrenze di *leicht* che si riscontrano nell'*Empedokles*. Senza inoltrarsi in un'esposizione dettagliata delle differenze cronologiche e concettuali che separano i tre abbozzi della tragedia[67], è però importante tenerne conto, a grandi linee, anche all'interno di un'analisi sulle occorrenze del *leicht*, il cui campo semantico varia sensibilmente a seconda della stesura considerata.

Della prima fase della tragedia, si segnalano qui, in particolare, due occorrenze:

> Manches ist
> Vorbei; und leichter wird es schon.
> (vv. 865-66)[68]

> O darum ward das Leben dir so leicht,
> Daß du des Überwinders Freuden all
> In Einer vollen That am Ende fändest?
> (vv. 1924-26)[69]

In entrambi i casi si tratta di estratti da due monologhi di Empedocle, il quale affronta progressivamente la necessità del proprio suicidio. Una volta presa coscienza della ὕβρις di cui si è reso colpevole –

---

66 StA III: 141 («La mia anima ribolle da sola e non riesce più a rimanere nei vecchi confini»; Hölderlin 2015a: 419).

67 Per un'analisi specifica delle differenze tra le diverse fasi redazionali dell'opera, cfr. Beissner 1961.

68 StA IV, 1: 37 («Molte cose sono / passate e già tutto diventa più facile»; Hölderlin 1990: 55).

69 StA IV, 1: 80 («E la vita ti fu così lieve, / perché alla fine trovassi tutte le gioie del vincitore / nella pienezza di un solo atto?»; Hölderlin 1990: 117).

nel sentimento unico di sé l'io di Empedocle ha oltrepassato la differenza tra infinito divino e confini umani – subentra la speranza di un riscatto futuro, identificato con il proprio sacrificio. La raggiunta consapevolezza di non aver esaurito le proprie potenzialità, ma, al contrario, di avere individuato un sicuro passaggio verso l'eterno rinvigorimento, ossia la purificazione nel fuoco dell'Etna, è fonte di sollievo: tutto il resto diviene un alleggerimento liberatorio dal proprio stato attuale: «leichter wird es schon»[70]. In verità, il secondo passo citato svela che Empedocle non ha del tutto dismesso le ambizioni di conquista della natura. Per il filosofo, la morte non rappresenta soltanto una riparazione, ma anche il tentativo estremo, in quanto ultimo, di superare i confini del suo *Dasein* (esserci). Il *Leben* gli appare leggero perché privo di soggezioni ed egli mira a far convergere nella singolarità di un atto, singolarità che rispecchia quella del suo *Ich* (io), somma libertà da tutto e sommo potere su tutto. Questa è l'azione propria dell'*Überwinder* (vincitore), termine del lessico bellico che designa il trionfatore, ma che è etimologicamente legato all'idea di una comprensione totale degli avvenimenti, all'opportunità di collegarli in un gesto unico e unitario (*circumvolvere*, *circumnectere*)[71]. Se si tiene conto del fatto che il τέλος greco rappresentava sia la corona della vittoria o la benda (*Bund* in tedesco) posta sul capo di qualcuno da un'entità superiore, sia il destino o peso che gli era affidato, affinché fosse compiuto[72], la leggerezza percepita da Empedocle nel proprio essere assume una valenza decisiva. La *Leichtigkeit* della sua esistenza, infatti, deriva dall'averne portato a termine il destino, lo scopo, e avere così sollevato da sé il peso assunto in origine: Empedocle ha effettivamente incarnato al meglio il ruolo di tramite tra Agrigento e gli dei. Di ciò che ha inverato, dell'amore che ha suscitato nel popolo agrigentino, potrebbe dunque essere pago. Ma la percezione empedoclea di un *leichtes Leben* non scaturisce da questa con-

---

70 Riguardo l'ascendenza che il concetto stoico di *ἐκπύρωσις* e il *furor heroicus* di matrice platonica hanno esercitato sulla rappresentazione della morte empedoclea, cfr. Schmidt 1996: 44-45.

71 Cfr. la voce überwinden in DWB.

72 Per questo significato del τέλος, particolarmente evidente in autori prediletti e tradotti da Hölderlin, quali Pindaro ed Euripide, cfr. Onians 1999: 522-42.

sapevolezza. Il filosofo, infatti, nella sua tensione inesausta all'identità e all'individualità, arriva non solo ad accettare, ma soprattutto a scegliere la morte, facendo così coincidere il destino della sua vita con la naturale destinazione della vita universale, realizzando il proprio e il generale τέλος dell'uomo. Sovrapponendo, nella propria azione, il fine e la fine dell'esistenza, egli si è liberato dal peso dei suoi vincoli, in quanto tutto procede da lui: «Empedocle non ha più un destino; è lui stesso il destino»[73]. In ultima analisi, la leggerezza empedoclea è quella di una sensazione che tende all'annullamento, di una conclusione che viene percepita come onnipotenza della propria soggettività.

Molto diverso è l'impiego del lemma nella seconda stesura della tragedia, a cominciare dal fatto che esso ricorre non più nei monologhi di Empedocle bensì nei dialoghi delle altre figure. La prima occorrenza significativa rientra in un discorso di accusa che Ermocrate pronuncia contro il filosofo:

> Ich kenn' ihn, kenne sie, die überglüklichen
> Verwöhnten Söhne des Himmels,
> Die anders nicht, denn ihre Seele, fühlen.
> Stört einmal sie der Augenblik heraus -
> Und leichtzerstörbar sind die Zärtlichen -
> Dann stillet nichts sie wieder, brennend
> Treibt eine Wunde sie, unheilbar gährt
> Die Brust.
> (vv. 136-43)[74]

L'Empedocle della *zweite Fassung* è un Prometeo: il suo errore è un misto di partecipazione alla natura divina, di eccessiva audacia ed eccessivo trasporto verso gli uomini[75]. Nella dura critica di Ermocrate

---

73 Cfr. Lievi & Perini Bianchi 1990: VIII.

74 StA IV, 1: 96 («Io lo conosco, conosco i fortunati, / i viziati figli del cielo / che sentono solo la loro anima. / Se un attimo li turba – / e sono fragili e delicati – / niente li quieta più, una ferita / bruciante li spinge, il petto fermenta / e non può guarire»; Hölderlin 1990: 135-36)

75 Cfr. Lievi & Perini Bianchi 1990: IX. Del mito di Prometeo narrato nella tragedia eschilea Hölderlin aveva trattato nella dissertazione giovanile *Geschichte der schönen*

emerge però il fatto che la colpa della ὕβρις non sembra interamente attribuibile a Empedocle, ma, ambiguamente, sembra determinata anche dalla sua natura. Essa è facilmente distruttibile (*leichtzerstörbar*) e lo espone, tramite la sua delicatezza, ai rischi dell'erranza. L'aggettivo *zärtlich*, non casuale, rimanda a quella prossimità con lo stato infantile che aveva caratterizzato anche Iperione e che appare costitutiva anche dell'indole poetica[76]: tale immediata vicinanza alla natura determina, paradossalmente, la difficoltà di guidare il proprio sviluppo verso una sana maturazione. Questa consapevolezza si acuisce, all'interno della tragedia, con la riflessione di Delia, figura che rappresenta un equilibrato compromesso tra l'entusiasmo amoroso della giovane Pantea e la comprensione razionale, ma perplessa, del discepolo Pausania. Delia rivolge un'esplicita accusa alla natura:

> O warum lässest du
> Zu sterben deinen Helden
> So leicht es werden, Natur?
> Zu gern nur, Empedokles,
> Zu gerne opferst du dich,
> Die Schwachen wirft das Schiksaal um, und die andern
> Die Starken achten es gleich, zu fallen, zu stehn,
> Und werden, wie die Gebrechlichen.
> (vv. 666-73)[77]

La natura sembra esercitare nei confronti degli esseri più vicini a sé il medesimo ruolo che il destino svolge all'interno del mondo umano, secondo una cupa visione per la quale tutto, anche se per modi e cause differenti, deve concludersi con un medesimo *fallen* (cadere) (*v.* FALL). La *Leichtigkeit* si presenta qui come precarietà di vita, ossia *Gebrechlichkeit* (fragilità) intrinseca nel passaggio da uno stato di compimento a uno di

---

Künste unter den Griechen (cfr. StA IV, 1: 201).

76 Lo stesso Hölderlin, nel *Grund zum Empedokles*, paragona la figura di Empedocle con quella del poeta (*Grund zum Empedokles*, StA IV, 1: 156).

77 StA IV, 1: 116 («Perché permetti / che ai tuoi eroi sia così / facile morire, o natura? / Troppo volentieri, Empedocle, troppo volentieri ti sacrifichi. / Il destino rovescia i deboli e per gli altri, / per i forti, è la stessa cosa cadere o restare, / infine diventano infermi»; Hölderlin 1990: 167).

corruzione, come già accadeva per Diotima nell'*Hyperion*. Chi ha raggiunto troppo presto la sommità della completezza, come Empedocle, altrettanto presto e volentieri deve accogliere il proprio termine. Anche il dialogo tra Ermocrate e Mecade dimostra che, in questa seconda stesura, la leggerezza possiede esclusivamente il valore di fragilità:

> Hermokrates
> Gebrechlich ist sein Zauber, Kind, und leichter
> denn nötig ist, hat er es uns bereitet.
> […]
> Mekades
> Es hängt ihr Herz an ihm, das bändigest.
> Das lenkst du nicht so leicht! Sie lieben ihn!
> (vv. 211-12; 242-43)[78]

Si scontrano qui due differenti interpretazioni del personaggio di Empedocle, senza che l'una escluda necessariamente l'altra. Per Ermocrate, la fragilità di Empedocle gli impedisce di creare rapporti duraturi in ambito sociale e politico. Egli interpreta la *Leichtigkeit* come marca principale della natura e del carattere del filosofo e in essa legge non soltanto la fragilità, ma anche la fallacia: tutto ciò che è creato da Empedocle in ambito umano e sociale è facilmente distruttibile, perché si rivela un inganno, volto a mascherare l'espressione del suo egoismo. Del tutto diversa la prospettiva di Mecade, che considera invece Empedocle come figura necessaria alla comunità, poiché essa è legata agli agrigentini non in virtù di un suo ruolo strettamente istituzionale – come Ermocrate – bensì dall'autentico vincolo della *Liebe*. Legami di questo tipo non si spezzano facilmente («Das lenkst du nicht so leicht»): la fragile leggerezza di Empedocle non impedisce che il filosofo rappresenti una figura edificante e aggregante nei confronti della comunità sociale.

Sulla dimensione della *Liebe*, della *Freundschaft*, dei rapporti umani più in generale si apre la terza stesura, che presenta una pro-

---

78 StA IV, 1: 98; 99 («*Ermocrate:* Fragile è il suo incantesimo, ragazzo, e lui / ci ha reso la cosa più facile del necessario. […] *Mecade:* Non è così facile frenare e guidare / il loro cuore: sono legati a lui, lo amano!»; Hölderlin 1990: 139; 141).

spettiva speculare rispetto alla precedente fase redazionale. L'Empedocle dell'ultima fase della tragedia si appropria di tutti quei connotati della *Leichtigkeit* che nelle liriche e nell'*Hyperion* sembravano riservati ai *Genien*. In questa stesura, la vicenda del filosofo rappresenta il progressivo distacco dell'uomo dal mondo naturale e in questo sviluppo il *leicht* ricorre spesso al grado comparativo, a indicare la tensione progressiva di Empedocle verso il raggiungimento della meta. Nei primi versi della tragedia, al filosofo è attribuita la leggerezza volatile («Mir Schwingen an, so ist mir wohl und leicht / Hier oben, hier, und reich genug und froh», vv. 7-8[79]), che si tramuta, però, con lo scorrere del tempo in un'approssimazione allo stato etereo:

> […] anders ists und leichter bald
> Und freier athm' ich auf, und wie der Schnee
> Des hohen Aetna dort am Sonnenlichte
> Erwärmt und schimmert und zerrinnt, und los
> Vom Berge woogt und Iris froher Bogen sich
> Der blühende beim Fall der Woogen schwingt,
> So rinnt und woogt vom Herzen mir es los,
> So hallt es weg, was mir die Zeit gehäuft,
> Die Schwere fällt, und fällt, und helle blüht
> Das Leben das ätherische, darüber.
> (vv. 300-9)[80]

Proprio perché Empedocle già vede l'esito futuro, il suo punto di vista fuoriesce da quello terreno e ciò gli permette di avviare il distacco dal discepolo Pausania. Poiché la natura, il destino e gli uomini con-

---

79 StA IV, 1: 132 («Come se mi crescessero le ali, / soddisfatto e leggero mi sento quassù e ricco, / lieto»; Hölderlin 1990: 177).

80 StA IV, 1: 132 («[…] tutto è cambiato e io respiro / più leggero e più libero. Come la neve / dell'alto Etna là, si riscalda e risplende alla luce del sole e sciogliendosi scorre libera giù dal monte, e il lieto arco di Iride / si spiega fiorendo sulle acque che precipitano, così scorre via a fiotti dal mio cuore / e risuona lontano ciò che il tempo ha accumulato / in me; cade ogni peso; cade, e in alto fiorisce / chiara ed eterea la vita»; Hölderlin 1990: 193).

ducono spesso il soggetto a errare prematuramente e a deviare dal percorso, il meglio è appartenere innanzitutto a sé stessi. Ciò garantisce la costruzione di un sentiero sicuro (*Pfad*), privo di erranze:

Doch besser ists, wir gehen unsern Pfad
Ein jeder, wie der Gott es ihm beschied.
Unschuldiger ist diß, und schadet nicht.
Und billig ists und recht, daß überall
Des Menschen Sinn sich eigen angehört.
Und dann es trägt auch leichter seine Bürde
Und sicherer der Mann, wenn er allein ist.
(vv. 277-83)[81]

La leggerezza di una soggettività ritirata non si traduce, si noti, in un rifiuto dell'esterno. L'ideale stoico-autarchico, incarnato dal personaggio di Diotima, è ormai definitivamente superato. La verità scoperta da Empedocle, che egli vuole trasmettere come insegnamento al proprio allievo, è che la *Liebe* non ha bisogno di legami stretti per manifestarsi, poiché essa partecipa dei continui mutamenti dell'esistenza. Saperli accettare e allo stesso tempo mantenere la propria forma, significa prendere parte alla leggerezza di un *Wechseln* (cambiamento), in costante movimento solo nella misura in cui costantemente fecondo:

O sieh! es glänzt der Erde trunknes Bild,
Das göttliche, dir gegenwärtig, Jüngling,
Es rauscht und regt durch alle Lande sich
Und wechselt, jung und leicht, mit frommem Ernst
Der geschäfftge Reigentanz, womit den Geist
Die Sterblichen, den alten Vater, feiern.
Da *gehe* du und wandle taumellos
Und menschlich mit und denk am Abend mein.
(vv. 186-91)[82]

---

81 StA IV, 1: 131 («Invece è meglio che ognuno vada / per la strada che il dio gli ha destinato. È più innocente, e non reca danno. / Conviene ed è giusto, che ovunque / la coscienza dell'uomo appartenga solo a se stessa. / E poi l'uomo, se è solo, porta più facilmente / e con maggiore sicurezza il proprio fardello»; Hölderlin 1990: 191).

82 StA IV, 1: 128 («Guarda! Davanti a te, ragazzo mio, splende / divino, il volto ebbro

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: LIMITE/CONFINE; ORIGINE/PRIMITIVO; SEMPLICITÀ

della terra; / si agita fremendo per ogni dove e si avvicenda, / giovane e leggera, e con devota gravità / l'operosa danza con cui i mortali / celebrano lo spirito, l'antico padre. / Va' anche tu, e provedi senza vacillare con gli altri, / umanamente e alla sera ricordati di me»; Hölderlin 1990: 187).

Bibliografia

Opere di Hölderlin

HÖLDERLIN, FRIEDRICH (1990) *Empedocle*, a cura di C. Lievi e I. Perini Bianchi, Torino, Einaudi.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH (2004) *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano, Mondadori.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH (2008) *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Adelphi.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH (2015a) *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di L. Balbiani, Milano, Bompiani.

HÖLDERLIN, FRIEDRICH (2015b) *Epistolario. Lettere e dediche*, a cura di G. Bertocchini, Milano, Ariele.

Opere di altri autori

LUTHER, MARTIN (1912) *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Revidierte Fassung der deutschen Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart, 1912, http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-bibel-5560/1.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (1988) *Julie ou la nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitant d'une petite ville au pied des Alpes*, Paris, Garnier.

SCHILLER, FRIEDRICH (2005) *Über naive und sentimentalische Dichtung* in: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Band 8, a cura di H.G. Thalheim et al., Berlin, Berliner Ausgabe.

WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM (2002) *Geschichte der Kunst des Alterthums, in: Schriften und Nachlaß*, IV, 1, a cura di A.H. Borbein, T.W. Gaethgens, J. Irmscher und M. Kunze, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern.

Bibliografia critica

BEISSNER, FRIEDRICH (1961) *Hölderlin*, Weimar, Böhlau.

BERTAUX, PIERRE (1983) *Hölderlin ou Le temps d'un poète*, Paris, Gallimard.

BINDER, WOLFGANG (1987) *Friedrich Hölderlin*, a cura di E. Binder und K. Weimar, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BODEI, REMO (1987) *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Torino, Einaudi.

BÖSCHENSTEIN, BERNHARD (1959) *Hölderlins Rheinhymne*, Zürich, Atlantis Verlag.

KURZ, GERARD (1975) *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*, Stuttgart, Metzler.

LIEVI, CESARE – PERINI BIANCHI, IRENE (1990) *Introduzione* a *Empedocle*, a cura di C. Lievi e I. Perini Bianchi, Torino, Einaudi.

LINK, JURGEN (1995) *Hölderlin-Rousseau, retour inventif*, Vincennes, Créations Européennes.

ONIANS, RICHARD BROXTON (1999) *Les origines de la pensée européenne. Sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, Paris, Éditions du Seuil.

RYAN, LAWRENCE J. (1960) *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart, Kohlhammer.

SCHMIDT, JOCHEN (1996) *Hölderlins dichterische Rezeption der stoischen Ethik und Naturphilosophie*, in «Text+Kritik», VII, pp. 33-50.

SCHMIDT, JOCHEN (2008) *Herakles als Ideal stoischer Virtus. Antike Tradition und neuzeitliche Inszenierung von der Renaissance bis 1800*, in: B. Neyemeyer – J. Schmidt – B. Zimmermann (a cura di), *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik*, Berlin-New York, De Gruyter, I, pp. 295-341.

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (consultato il 15 febbraio 2017)
http://dwb.uni-trier.de/de/

Duden Online-Wörterbuch, Bibliographisches Institut GmbH – Duden Verlag, http://www.duden.de/woerterbuch (gennaio 2017)

Naiv – Heinrich Heine

Flavia Di Battista

Indicidenza radicale 94 Lutezia 20, Epistolario 9, Die romantische Schule 7, Reise von München nach Genua 7, Über die französische Bühne 6, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 6, Geständnisse 5, Memoiren 5, Florentinische Nächte 4, Ludwig Börne 4, Der Doktor Faust 3, Französische Maler 3, Die Bäder von Lukka 2, Englische Fragmente 2, Shakespeares Mädchen und Frauen 2, Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski 1, Briefe aus Berlin 1, Die Harzreise 1, Die Nordsee 1, Die romantische Schule 1, Die Stadt Lukka 1, Französische Zustände 1, Ideen. Das Buch Le Grand 1, Jung Katerverein für Poesie-Musik 1 – **Naivität tot. 20** Lutezia 5, Über die französische Bühne 3, Ludwig Börne 2, Memoiren 2, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 2, Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski 1, Die Harzreise 1, Die romantische Schule 1, Epistolario 1, Geständnisse 1, Reise von München nach Genua 1 – **Naive** (agg. sost.) **tot. 3** Jung Katerverein für Poesie-Musik 1, Lutezia 1, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 1 – **naiv** (agg. e avv.) **tot. 71** Lutezia 15, Epistolario 8, Die romantische Schule 6, Reise von München nach Genua 6, Florentinische Nächte 4, Geständnisse 4, Der Doktor Faust 3, Französische Maler 3, Memoiren 3, Über die französische Bühne 3, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 3, Die Bäder von Lukka 2, Englische Fragmente 2, Ludwig Börne 2, Shakespeares Mädchen und Frauen 2, Briefe aus Berlin 1, Die Nordsee 1, Die romantische Schule 1, Die Stadt Lukka 1, Französische Zustände 1.

In Heine [1] l'aggettivo *naiv* descrive prevalentemente una modalità dell'espressione, artistica e non. Talvolta è applicato anche a movimenti o parti del corpo: *naive Rückseite* (schiena), *naive Wangengrübchen* (fossette). Abbastanza rara è la forma sostantivata dell'aggettivo (*das Naive*), mentre predomina il calco sul francese *naïveté*, nelle grafie *Naivetät* o *Naivität*. La *Naivität* può essere *frei* (libera), *fromm* (pia), *kindlich* (infantile), *köstlich* (deliziosa), *politisch* (politica), *selbstbewusst* (consapevole), *scharfsinnig* (acuta), *schauerlich* (terribile), *stumm* (muta). Il lemma presenta una maggiore incidenza nella prosa critica.

1. L'idea espressa dalla parola francese *naïf*, che passa in tedesco con la grafia *naiv*, è oggetto a partire dalla seconda metà del Settecento di diversi tentativi di definizione nelle aree francese e tedesca, per citare solo quelle con cui Heine ha più familiarità. Il dibattito si svolge principalmente attorno a questioni di estetica, ma ha anche dei risvolti nell'ambito dell'etica e della critica della società. Per Charles Batteaux qualificare un'opera d'arte («un ouvrage de goût»[2]) come *naïf* significa riconoscervi il maggior grado possibile di naturalezza. Il *naïf* si distingue però dal semplice *naturel* per l'assoluta spontaneità del processo creativo: «Les premières naissent du sujet, et en sortent d'elles-mêmes. Celles de la seconde espèce sont aussi dans le sujet, mais elles ont besoin d'un peu d'aide pour éclôre»[3]. L'immediatezza è senza dubbio il punto cardine del discorso. Si tratta, spiega Mendelssohn nello scritto *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, della stessa dinamica che caratterizza la grazia (*Grazie*). Le parole chiave sono *leichtfließend* (che scorre leggero) (*v.* LEICHTIGKEIT), *sanft* (lieve), *ungezwungen* (libero da costrizioni), *kunstlos*

---

[1] Si è fatto riferimento all'opera completa, disponibile in versione digitalizzata sullo Heinrich-Heine-Portal curato dalla Universität Trier (http://hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/Projekte/HHP/start). Il portale accoglie due edizioni critiche: la *Düsseldorfer Heine-Ausgabe* (DHA) a cura di Manfred Windfuhr (Hoffmann und Campe, Hamburg, 1973-1997) e per l'epistolario la *Heine Säkularausgabe* (HSA) a cura del Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur di Weimar e del Centre National de la Recherche Scientifique di Parigi (Akademie Verlag e Editions du CNRS, Berlin-Paris, 1970-1984). Le traduzioni proposte sono di chi scrive.

[2] Batteaux 1746: 176.

[3] *Ibidem*.

(privo di artificio). Il movimento (*Bewegung*) sembra prodursi da sé, senza nessuna forzatura esterna (Batteaux poneva in opposizione alle opere *naïves* e *naturelles* proprio quelle *tirées* e *forcées*) e senza che intervengano intenzionalità o consapevolezza (*ohne Vorsatz und Bewußtsein*).

Il tentativo di chiarire la questione della *naïveté* non si rivolge solo all'individuazione delle sue caratteristiche, per così dire, intrinseche ma anche alla classificazione delle modalità e dei soggetti in cui essa si manifesta. Nella *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Sulzer distingue sei diverse categorie: «Es [das Naive] äußert sich in Gedanken, im Ausdruk, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen»[4]. In questa trattazione è segnalato un forte debito nei confronti della voce *Naïveté* dell'*Encyclopédie*, redatta da Louis de Jaucourt, nella si quale sottolinea l'importante differenza tra *une naïveté* e *la naïveté*. Lasciarsi sfuggire *une naïveté* significa in buona sostanza commettere una *gaffe* per disattenzione, eccesso di entusiasmo o ignoranza delle norme sociali e doverne poi subire le spiacevoli conseguenze. Al contrario, *la naïveté* è la qualità espressiva del genio («le langage du beau génie»[5]) e si manifesta nell'opera d'arte, cui conferisce tutto il suo *charme*. Così come Batteaux, Jaucourt rimarca la sottile divergenza tra *naturel* e *naïf*: se il primo infatti è il contrario di *recherché*, il secondo si oppone a *réfléchi*. *La naïveté* è insomma la diretta espressione del genio, non filtrata attraverso i mezzi dell'arte: «Le *naïf* échappe à la beauté du génie, sans que l'art l'ait produit»[6]. Il mito della *naïveté* incarna il sogno impossibile di un linguaggio perfetto, in grado di dire ogni cosa facendo a meno di interventi razionalizzanti. La relazione tra l'aumentare della consapevolezza, sul piano sia storico che individuale, e la progressiva corruzione del linguaggio è centrale nella riflessione del giovane Wieland, che nella *Abhandlung vom Naiven* accusa le moderne convenzioni sociali di aver reso il parlare dell'uomo («Die Rede des Menschen»[7]) *weitläufig* (prolisso), *sinnleer* (privo di senso), *doppelsinnig* (ambiguo),

---

4 Sulzer *s.v. Naiv*. «Esso si manifesta nel pensiero, nell'espressione, in sentimenti, in costumi, modi e comportamenti».

5 *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, *s.v. Naïveté*.

6 *Ibidem*.

7 Wieland 1916: 15.

unbestimmt (impreciso), *gekräuselt* (arzigogolato), *steif* (freddo) e *affektirt* (affettato).

Tutte queste considerazioni sulla *naïveté* trovano una sintesi e allo stesso tempo un superamento nel trattato schilleriano *Über naive und* sentimentalische *Dichtung*. L'esordio del saggio offre un campionario dei soggetti cui si può attribuire l'appellativo *naiv*: non solo esseri umani (*menschliche Natur*) quali bambini o popolani ma anche piante, minerali, animali, paesaggi, una sorgente, il ronzio delle api, una pietra ricoperta di muschio, il mondo pastorale e quello primitivo (*Urwelt*). *Naiv* è l'espressione del contrasto tra la natura e l'arte, laddove la prima ha il sopravvento sulla seconda. Come è facile notare, e come rimarca Schiller stesso, non si fa riferimento alla natura in senso stretto, ma a tutto ciò che un osservatore esterno percepisce come tale («Fürs erste ist es durchaus nöthig, daß der Gegenstand der uns dasselbe einflößt *Natur* sey, oder doch von uns dafür gehalten werde»[8]). L'emozione che l'uomo dotato di particolare sensibilità prova di fronte a tali manifestazioni è il punto di partenza per un discorso che si estende rapidamente all'ambito dell'estetica e culmina nell'individuazione di due tipi di poesia: la *naiv* e la *sentimentalisch* (*v.* SENTIMENTAL).

L'opera heiniana è, per quanto riguarda il lemma in oggetto, pressoché immune da ogni tentativo di sistematizzazione, ma presenta interessanti elementi di continuità e di discontinuità con la tradizione precedente.

2. Una prima tendenza riscontrabile nel nostro *corpus* è quella che potremmo definire, con Sulzer, *das Naive der Ausdruck*, ovvero la *naïveté* che si manifesta nell'espressione verbale. Spesso, infatti, il lemma si accompagna con verbi dichiarativi, soprattutto con *gestehen* (ammettere, confessare), ma anche *sagen* (dire), *sprechen* (parlare), *aussprechen* (pronunciare), *hinzusetzen* (aggiungere), *bemerken* (osservare) o sostantivi quali *Wort* (parola), *Frage* (domanda), *Redensart* (modo di dire), *Äußerung* (dichiarazione). Come ci si aspetta da un autore quale Heine, sempre attentissimo a rilevare le *sottises* altrui, è ben testimoniato l'uso che rinvia alla definizione dell'*Encyclopédie* di *une naïveté* come parola

---

8 Schiller 1962: 413. «In primo luogo è assolutamente necessario che l'oggetto che ce lo infonde *sia natura*, o che noi lo riteniamo tale».

fuori posto detta spontaneamente, senza prima soppesare tutti i possibili significati o ripercussioni, con effetti spesso esilaranti. Ne è un esempio questa frase catturata nel vociare della folla parigina nel luglio del 1842, a proposito di Luigi Filippo, il quale non molti anni prima era miracolosamente scampato a un attentato: «[…] vernahm ich unter andern die naive Aüßerung: der König könne jetzt ruhig in Paris spazieren gehen und es werde niemand auf ihn schießen. (Welche Popularität!)»[9]. O ancora l'affermazione di Mme de Sévigné, alla quale si potrebbe applicare la locuzione, usata altrove da Heine, di *naiv cynisch*: «[…] bemerkte Frau von Sevigné ganz naiv: nach dem vielen Rädern sey das Hängen für sie eine wahre Erfrischung»[10].

Ma non sempre la frase *naiv* suscita il riso. È frequente anzi che essa si riveli *rührend* (commovente) e si imprima indelebilmente nella memoria di chi la ascolta («Was aber jene naive Frage selbst betrifft, so kommt sie mir nie aus dem Gedächtnisse»[11]; «die naiv vernünftigen Redensarten derselben hatten sich in meinem Gedächtnisse am unauslöschlichsten eingeprägt»[12]). Ciò dipende, naturalmente, dai soggetti che se ne fanno portatori: bambini, in primis, o adulti che hanno conservato uno sguardo infantile. Così il popolo (*v.* VOLK), nella cui *Naivität* si rivela talvolta una certa perspicacia (*Scharfsinnigkeit*).

La particolare reazione dell'uomo dotato di sensibilità posto di fronte a simili scene – che è, come si è detto, il motore della riflessione schilleriana sul sentimentale – era già stata descritta da Mendelssohn come un pensoso sorriso.

In questi motivi e situazioni l'opera di Heine si mostra perfettamente in linea con i caratteri tradizionali del discorso sulla *naïveté*.

3. Molto significativo è l'uso del lemma nell'ambito della riflessione

---

9 DHA XIV/1: 28. «Il re adesso può andare tranquillamente a passeggio senza che nessuno gli spari (che popolarità!)».

10 DHA XIII/1: 87. «Mme de Sévigné osservò candidamente che dopo tutte quelle esecuzioni eseguite con la caterina le impiccagioni erano per lei un vero sollievo».

11 DHA VII/1: 95. «Ma in quanto a quell'ingenua domanda, quella non la scorderò mai».

12 DHA XII: 235. «Le sue espressioni saggiamente naif si sono impresse nella mia memoria in maniera indelebile».

estetica. Tra le co-occorrenze troviamo i sostantivi *Unmittelbarkeit* (immediatezza), *Unbewusstheit* (inconsapevolezza), *Ursprünglichkeit* (originarietà), *Anmut* (grazia), *Fröhlichkeit* (allegria), *Nacktheit* (nudità, sobrietà) e gli aggettivi *alt* (antico), *einfach* (semplice), *treuherzig* (ingenuo), *lieblich* (gradevole), *schön* (bello) e *fromm* (pio). Il fatto che il lemma si presenti corredato di tutto l'apparato lessicale che gli è consueto, ovvero quello legato a una spontaneità senza pensieri, non significa affatto che il fortunato concetto di *Naivität* venga ripreso e riutilizzato da Heine in maniera acritica. Anzi, proprio la solidarietà semantica tra *naiv* e *unbewusst* rende ancor più penetrante la locuzione «selbstbewusste Naivität»[13] (*naïveté* autocosciente), attribuita alle pietanze olandesi e inserita all'interno di un più ampio discorso sul carattere delle usanze culinarie e delle donne di vari paesi europei (leggi: delle arti[14]). Ciò che l'autore fa notare, qui solo *en passant*, è che il rintracciare nella *Naivität* il valore supremo dell'opera d'arte fa sì che ci si sforzi sempre più di di riprodurne gli effetti, in maniera tutt'altro che spontanea.

Come si è detto, l'esser *naiv* è secondo l'*Encyclopédie* una peculiarità del genio, il quale antepone le proprie esigenze espressive alle regole dell'arte. Quest'idea, però, ammonisce Heine nella satira in versi *Jung-Katerverein für Poesie-Musik*, rischia di legittimare delle vere e proprie "bestialità". L'obiettivo polemico del componimento è la *Neudeutsche Schule*, gruppo di musicisti creatosi attorno a Franz Liszt e confluito, dopo la partenza di quest'ultimo da Weimar, nell'*Allgemeiner Deutscher Musikverein*. La poesia è ambientata in una fredda notte invernale in cui alcuni gatti si riuniscono su un tetto e decidono che è giunto il momento per una primavera felina della poesia («ein Katzenfrühling der Poesie»[15]). Parola chiave del loro manifesto sarà il Genio, che domina la scena senza bisogno di conoscere le regole e poco importa che ne vengano fuori dei pasticci. *Naiv* fa rima con *primitiv*, ma questo Genio, rimasto allo stato naturale («das sich / nicht von der Natur entfernt hat»[16]) non si vanta del suo sapere semplicemente perché in realtà non

---

13 DHA V: 175.

14 Cfr. SENTIMENTAL nota n. 19.

15 DHA III/1: 223.

16 *Ibidem*, vv. 29-30. «Che non si è allontanato dalla natura».

sa niente («sich nicht mit Gelehrsamkeit brüsten will / Und wirklich auch nichts gelernt hat»[17]). A prescindere dalla polemica nei confronti della *Neudeutsche Schule*, resta la messa in ridicolo dei tentativi di recuperare una presunta naturalezza collocata in un'indistinta epoca originaria. La soluzione di un rousseauiano ritorno al primitivo appare risibile e impraticabile.

La relazione con l'originario, o più in generale con l'antico, costituisce un elemento irrinunciabile per la definizione del *naiv* e anche in Heine troviamo formulata la regola: «einfacher, naiver, altertümlicher und folglich poetischer»[18]. Più complesso è stabilire in quale epoca l'autore collochi la presunta età dell'oro della *Naivität*.

4. Esiste all'interno del *corpus* heiniano una linea della *Naivität* molto lontana dal campo semantico cui appartengono, ad esempio, i lemmi *Anmut*, *Fröhlichkeit* e *lieblich*. Si tratta di un *naiv* dai contorni più oscuri: per ben tre volte il lemma co-occorre con *schauerlich* (terrbile). È il caso delle «schauerlich naive Sagen»[19] medievali, della «schauerlichste Naivität»[20] della legge del taglione quale sta scritta nell'Antico Testamento, ma anche di Lutero, definito attraverso una serie di composti:

> Wie soll ich sagen, er hatte etwas Ursprungliches; Unbegreifliches, Mirakulöses, wie wir bei allen providentiellen Männer finden, etwas Schauerlich-Naives, etwas Tölpelhaft-Kluges, etwas Erhaben-Borniertes, etwas Unbezwingbar-Dämonisches[21]

Pur mantenendo la vicinanza col sublime che le riconosceva già Mendelssohn (nel passo appena citato *naiv* co-occorre con *erhaben* e

---

17 *Ibidem*, vv. 31-32. «Che non vuole ornarsi della sua erudizione / E a dire il vero non ha imparato niente».

18 DHA VIII/1: 170. «Più semplice, più naif, più antico e di conseguenza più poetico».

19 DHA XIII/1: 46. «Saghe orribilmente naif».

20 DHA XIV/1: 115. «Spaventosissima *naïveté*».

21 DHA VIII/1: 33. «Come dire, egli aveva un qualcosa di orginario: di incomprensibile, di miracoloso, che si trova in tutti gli uomini della provvidenza, un qualcosa di orribilmente naif, di goffamente intelligente, di sublimemente limitato, di indomabilmente demonico».

non è l'unica volta), questa *Naivität* è di segno opposto rispetto alla semplicità serena e aggraziata di cui si è detto nei paragrafi precedenti. Altrove *naiv* viene accostato anche a *kräftig* (possente) e *grauenhaft* (tremendo) in riferimento ancora una volta al Medioevo (*die Tone des Mittelalters*). In questo caso, *naiv* ritrova l'opposizione con *sentimental* (*v.* SENTIMENTAL): Heine rimprovera a Uhland di aver scritto delle ballate di argomento medievale i cui contenuti sono stati pre-cotti (*weich gekocht*) nell'animo dell'autore, che voleva renderli più digeribili per il lettore moderno, e hanno perso così tutta la loro forza. Il risultato, frutto di un meccanismo di riflessione, è una «kränklich sentimentale Melancholie»[22] (una fiacca malinconia sentimentale).

Se i caratteri di immediatezza e semplicità sono un punto fermo nel discorso sul *naiv*, non lo sono tutte le altre qualità, che rimandano a campi semantici opposti a seconda del contesto d'uso.

Il percorso che unisce la *Naivität* dell'Antico Testamento, del Medioevo e di Lutero si può ricostruire analizzando una riflessione contenuta in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, tra le opere di Heine probabilmente quella dal più marcato impianto teorico. Il vero protagonista del libro è proprio Lutero, la cui attività rappresenta il punto di cesura tra la nuova e la vecchia Germania, non solo in ambito teologico-filosofico, ma anche in letteratura. Una volta individuato tale spartiacque, Heine si preoccupa nell'ultima parte del primo libro di descrivere i tratti che distinguono la letteratura pre-luterana da quella post-luterana. L'argomentazione è scandita in tre parti: *Material* (materia), *Behandlung* (modo della trattazione) e *Charakter* (carattere).

La materia della letteratura pre-luterana è costituita dall'incrocio di due temi fondamentali: la "nazionalità" germanica («die germanische Nazionalität»[23]) e la religione. La letteratura moderna ha invece come suo principale oggetto il sorgere di un nuovo ordine che si oppone al vecchio. Per determinare quale sia il modo in cui questi argomenti vengono trattati, Heine si serve del binomio classico-romantico, inteso però in modo del tutto peculiare:

---

22 DHA VIII/1: 235.

23 DHA VIII/1: 43.

> Die Behandlung ist klassisch wenn die Form des Dargestellten ganz identisch ist mit der Idee der darzustellenden, wie dieser der Fall ist bei den Kunstwerken der Griechen, wo daher in dieser Identität auch die größte Harmonie zwischen Form und Idee zu finden.[24]

Questa definizione ricorda molto da vicino l'idea schilleriana della poesia *naiv*, in cui si annulla lo scarto tra l'oggetto e la sua rappresentazione (*v.* SENTIMENTAL). Ben più articolata è la modalità romantica:

> Die Behandlung ist romantisch, wenn die Form nicht durch Identität die Idee offenbart, sondern parabolisch diese Idee erräten läßt[25]

Non siamo di fronte, spiega l'autore, a un semplice meccanismo simbolico in cui qualcosa sta per qualcos'altro, come avveniva ad esempio per gli dei dell'antica Grecia – se, ad esempio Afrodite rappresenta l'Amore e Ares la Guerra, il poeta non avrà altro compito che quello di far interagire figure già ben determinate. Qui *parabolisch* è usato con riferimento alle parabole bibliche: l'idea che lo scrittore romantico desidera veicolare non è esposta in maniera piana e lineare, bensì viene fuori attraverso una storia, ma proprio per questo resta vaga, incerta e passibile di diverse interpretazioni.

Basandosi su tale classifcazione, Heine pone da un lato i poli *romantisch, Mittelalter, objektiv episch* e *naiv* e dall'altro *klassisch, modern, subjektiv, lyrisch* e *reflektierend*. *Naiv* non si trova, come ci si sarebbe aspettato, sullo stesso versante del classico, bensì accanto al romantico, il quale allo stesso tempo si vede alienati quegli attributi che di solito gli sono propri (la modernità, la soggettività, il lirismo, la riflessione) a vantaggio di un carattere epico e obiettivo che parte dalla Bibbia, attraversa le leggende medievali e dura fino alla frattura luterana.

5. La *Naivität* che Heine sente più intimamente sua non ha gli stessi connotati di quella di Schiller perché diversa è la tradizione a cui essi

---

24 *Ibidem*. «La trattazione è classica quando la forma di ciò che è rappresentato è identica con l'idea di chi lo rappresenta – è questo il caso delle opere d'arte dei greci – e in questa identità è la grande armonia tra forma e idea».

25 *Ibidem*. «La trattazione è romantica quando la forma non rivela l'idea per la sua identità con essa, ma piuttosto la lascia intuire in modo parabolico».

fanno riferimento per definirla. Quella schilleriana è impregnata di una ben nota visione dell'antichità greca, mentre per Heine la stessa impressione, la stessa commozione è scatenata dalla lettura dell'Antico Testamento:

> Ich habe wieder im alten Testamente gelesen. Welch ein großes Buch! Merkwürdiger noch als der Inhalt ist für mich diese Darstellung, wo das Wort gleichsam ein Naturprodukt ist, wie ein Baum, wie eine Blume, wie das Meer, wie die Sterne, wie der Mensch selbst. Das sprosst, das fließt, das funkelt, das lächelt, man weiß nicht wie, man weiß nicht warum, man findet alles ganz natürlich. […] Longinus spricht von Erhabenheit. Neuere Ästhetiker sprechen von Naivität. Ach! wie gesagt, hier fehlen alle Maßstäbe der Beurteilung…[26]

L'apparenza di un'irriflessa necessità non può averla che la parola di Dio, mentre per Schiller il luogo privilegiato in cui trovarla è la letteratura greca.

Heine, come Schiller, riconosce una scintilla della medesima evidenza in scrittori attivi in epoche più recenti. Sprazzi della stessa *schauerliche Naivität* della Bibbia (e, come si è detto, del Medioevo e di Lutero) si trovano ad esempio in Shakespeare:

> Nur bei einem einzigen Schriftsteller finde ich etwas, was an jenen unmittelbaren Styl der Bibel erinnert. Das ist Shakspear. Auch bei ihm tritt das Wort manchmal in jener schauerlichen Nacktheit hervor, die uns erschreckt und erschüttert; in den Shaksperschen Werken sehen wir manchmal die leibhaftige Wahrheit ohne Kunstgewand. […] Shakspear ist zu gleicher Zeit Jude und Grieche, oder vielmehr beide Elemente, der

---

26 DHA XI: 44. «Ho riletto alcuni passi dell'Antico Testamento. Che gran libro! Ancor più sorprendente del contenuto è a mio parere questa rappresentazione, per cui la parola è allo stesso tempo un prodotto della natura, come un albero, come un fiore, come il mare, come le stelle, come l'Uomo stesso. Essa fiorisce, scorre, scintilla, sorride, tutto sembra naturale, non si sa come né perché. […] Longino parla in proposito di sublime. La moderna estetica della *naïveté*. Ah! Come ho già detto, qui ogni metro di giudizio viene meno».

> Spiritualismus und die Kunst, haben sich in ihm versöhnungsvoll durchdrungen und zu einem höheren Ganzen entfaltet[27]

Questa estrema semplicità (*Nacktheit*) scuote il lettore, è *schauerlich*, perché gli si presenta in tutta la sua forza senza i filtri artistici che intervengono presso gli autori greci (o in maniera esagerata nei casi alla Uhland). Heine prosegue chiedendosi se la compenetrazione tra ebraismo (coincidente con la spiritualità) e grecità (identificata con l'arte *tout court*) non sia in fondo lo scopo ultimo dell'intera civiltà (*Civilisazion*) europea.

Il massimo poeta inglese non è il solo autore moderno cui venga attribuito un carattere *naiv*: Heine parla di *naive Unbewusstheit* anche in riferimento a Goethe, sorprendentemente a proposito del tentativo di quest'ultimo di orientare l'interpretazione della propria opera attraverso la scrittura autobiografica. Nemmeno a Goethe, tuttavia, è riuscito di portare a termine la perfetta sintesi tra arte e spirito, poiché, come si legge nel seguito del commento sopracitato su Shakespeare, egli ha sempre avuto un *penchant* più marcato verso la componente greca, a discapito di quella ebraica.

Sembra in conclusione di poter constatare come nel campo della letteratura l'idea di *naiv* coincida in buona parte quella di "canonico". I connotati specifici che il lemma assume (si veda l'apparato delle cooccorrenze) sembrano riconfigurarsi di volta in volta a seconda dei valori proiettati sull'epoca o sull'autore presi come modello di originaria – e rigorosamente inconsapevole – perfezione.

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: ORIGINE/PRIMITIVO; PERFEZIONE; SEMPLICITÀ

---

27 *Ibidem*. «C'è un solo scrittore in cui ritrovo qualcosa che ricordi lo stile immediato della Bibbia. Si tratta di Shakespeare. Anche nella sua opera la parola ha talvolta quella stessa nudità, che ci scuote e ci sconvolge. Nelle opere di Shakespeare vediamo spesso un'incarnazione della verità spogliata degli orpelli dell'arte. Shakespeare è allo stesso tempo ebreo e greco, o meglio in lui entrambi gli elementi, la spiritualità e l'arte hanno trovato una conciliazione e si sono compenetrati andando a formare un tutto più grande».

Bibliografia

Opere di Heine

Edizione digitale della Düsseldorfer Heine Ausgabe e della Heine Säkularausgabe. (consultato il 30 dicembre 2016)
http://hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/

Opere di altri autori

BATTEAUX, CHARLES (1746) *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand.

MENDELSSOHN, MOSES (2006) *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, in: *Ästhetische Schriften*, Hamburg, Felix Meyer Verlag, pp. 216-259.

SCHILLER, FRIEDRICH (1962) *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe vol. XX Philosophische Schriften, a cura di Lieselotte Blumenthal e Benno von Wiese, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger, pp. 413-503.

WIELAND, CHRISTOPH MARTIN (1916) *Abhandlung vom Naiven* in: *Gesammelte Werke* vol. 3, Berlin, Akademie Ausgabe, pp. 15-21.

Bibliografia critica

HENN SCHMÖLDERS, CLAUDIA (1974) *Simplizität, Naivetät, Einfalt. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland 1674-1771*, Zürich, Juris Druck Verlag.

ADORNO, T. W. (1990) *Über epische Naivetät, in: Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 34-40.

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale della *Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Johann Georg Sulzer (consultato il 12 dicembre 2016)
http://www.zeno.org/Sulzer-1771

Edizione digitale *dell'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* (consultata il 20 dicembre 2016)
http://xn--encyclopdie-ibb.eu/index.php

Sentimental – Heinrich Heine

Flavia Di Battista

Incidenza radicale 90 Epistolario 22, Über die französische Bühne 13, Lutezia 9, Französische Zustände 5, Die romantische Schule 4, Ludwig Börne 4, Memoiren 4, Die Bäder von Lukka 3, Die Harzreise 3, Französische Maler 3, Geständnisse 3, Über Polen 3, Prosanotizen 2, Reise von München nach Genua 2, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 2, Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski 1, Briefe aus Berlin 1, Deutschland. Ein Wintermärchen 1, Die Göttin Diana 1, Einleitung zu Don Quixote 1, Florentinische Nächte 1, Ideen. Das Buch Le Grand 1, Verschiedenartige Geschichtsauffassung 1 – **Sentimentalität tot. 32** Epistolario 9, Über die französische Bühne 5, Geständnisse 3, Ludwig Börne 3, Die romantische Schule 2, Prosanotizen 2, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 2, Die Bäder von Lukka 1, Die Göttin Diana 1, Die Harzreise 1, Französische Zustände 1, Lutezia 1, Reise von München nach Genua 1 – **Sentimentale** (agg. sost.) **tot. 1** Über Polen. – **sentimentalisiren tot. 1** Die Bäder von Lukka – **sentimental** (agg. e avv.) **tot. 55** Epistolario 13, Lutezia 8, Über die französische Bühne 8, Französische Zustände 4, Memoiren 4, Französische Maler 3, Die Harzreise 2, Die romantische Schule 2, Über Polen 2, Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski 1, Briefe aus Berlin 1, Deutschland. Ein Wintermärchen 1, Die Bäder von Lukka 1, Einleitung zu Don Quixote 1, Florentinische Nächte 1, Ideen. Das Buch Le Grand 1, Reise von München nach Genua 1, Verschiedenartige Geschichtsauffassung 1 – **sentimentalisch** (avv.) **tot. 1** Ludwig Börne.

Nel *corpus* heiniano[1] l'aggettivo *sentimental* si accompagna ai sostantivi più disparati: *Anregung* (impulso), *Anhänglichkeit* (affetto), *Anstrich* (tratto), *Autor* (autore), *Barbiergesell* (garzone del barbiere), *Bulletin* (bollettino), *Charakter* (carattere), *Dummheit* (stupidità), *Eiche* (quercia), *Familiarität* (familiarità), *Gericht* (pietanza), *Gesell* (compagno), *Grimm* (collera), *Hypochrisie* (ipocrisia), *Indifferentismus* (indifferenza), *Kinn* (mento), *Kolorit* (colorito), *Lied* (canto), *Lippe* (labbro), *Mattigkeit* (debolezza), *Melancholie* (malinconia), *Melodie* (melodia), *Nacht* (notte), *Niaserie* (sciocchezza), *Parapluie* (ombrello), *Petrarchismus* (petrarchismo), *Positur* (posizione), *Publikum* (pubblico), *Reise* (viaggio), *Rolle* (ruolo), *Schriftsteller* (scrittore), *Seele* (anima), *Stelle* (punto), *Träne* (lacrima), *Ton* (tono), *Weiberrobe* (veste femminile), *Zeitverlust* (perdita di tempo). Ciascuno di questi accostamenti è attestato una sola volta, eccetto nel caso dell'abbinamento coi sostantivi *Reise* e *Ton*, la cui occorrenza è duplice. Nell'uso del vocabolo risuonano elementi afferenti a diverse tradizioni nazionali europee: tedesca, francese e inglese. Il lemma trova un impiego privilegiato nella prosa. Il sostantivo che ne deriva, *Sentimentalität*, può assumere i significati di "sentimentalismo" o "sensibilità", frequentemente con connotazione negativa.

1. L'abbinamento tra l'aggettivo *sentimental* e il sostantivo *Reise* rinvia all'origine stessa della parola. Frutto del prestito dal francese all'inglese di *sentiment*, avvenuto già nel XIV secolo, l'aggettivo che ne deriva, *sentimental*, viene introdotto nel panorama intellettuale europeo da Laurence Sterne e dal suo *Sentimental Journey through France and Italy*, pubblicato nel 1768. I primi ad accorgersi della novità rappresentata dal *sentimental traveller* di Sterne sono i suoi traduttori. Così si esprime quello francese: «Le mot anglais sentimental n'a pu se rendre en français par aucune expression qui pût y répondre, et on l'a laissé subsister. Peut-être trouvera-t-on en lisant qu'il méritait de passer dans

[1] Si è fatto riferimento all'opera completa, disponibile in versione digitalizzata sullo Heinrich-Heine-Portal curato dalla Universität Trier (http://hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/Projekte/HHP/start). Il portale accoglie due edizioni critiche: la *Düsseldorfer Heine-Ausgabe* (DHA) a cura di Manfred Windfuhr (Hoffmann und Campe, Hamburg, 1973-1997) e per l'epistolario la *Heine Säkularausgabe* (HSA) a cura del Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur di Weimar e del Centre National de la Recherche Scientifique di Parigi (Akademie Verlag e Editions du CNRS, Berlin-Paris, 1970-1984). Le traduzioni proposte in nota sono di chi scrive.

notre langue»[2]. Se la scelta di lasciare inalterato l'aggettivo è adatta per la trasposizione in una lingua neo-latina (è questa la scelta fatta anche da Foscolo, che traduce in italiano il *Viaggio sentimentale*), la stessa via è meno percorribile per il tedesco Christoph Bode, che infatti manda alle stampe la *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*. *Empfindsam* è in tedesco, come *sentimental* in inglese, un neologismo, suggerito a Bode da Lessing:

> es kömmt darauf an, wort durch wort zu übersetzen, nicht eines durch mehrere zu umschreiben. bemerken sie sodann dasz sentimental ein neues wort ist. war es Sterne erlaubt sich ein neues wort zu bilden, so musz es eben darum auch seinem übersetzer erlaubt sein. die Engländer hatten gar kein adjectivum von sentiment, wir haben von empfindung mehr als eines, empfindlich, empfindbar, empfindungsreich, aber diese sagen alle etwas anders. wagen sie empfindsam! wenn eine mühsame reise eine reise heiszt, bei der viel mühe ist, so kann ja auch eine empfindsame reise eine reise heiszen, bei der viel empfindung war, ich will nicht sagen, dasz sie die analogie ganz auf ihrer seite haben dürften. aber was die leser vors erste bei dem worte noch nicht denken, mögen sie sich nach und nach dabei zu denken gewöhnen.[3]

Sentimental e *empfindsam* hanno da questo momento in poi nella lingua tedesca una storia parallela e si differenzieranno solo in un secondo tempo: da *empfindsam* nascerà la *Empfindsamkeit*, in cui la componente di tenerezza (*Zärtlichkeit*) avrà la meglio[4], mentre *sentimental* sarà usato solo in parte come sinonimo di *empfindsam* – come tale compare anche nel *Grimm Wörterbuch* – talvolta con connotazione negativa.

---

[2] Citato in Cassin 2004: 32.

[3] Cfr. DWB *s. v. empfindsam*. «Bisogna tradurre parola con parola e non una con molte, riformulando. Badi bene che *sentimental* è un neologismo. Se Sterne si è permesso di creare una nuova parola, lo stesso deve essere concesso al suo traduttore. Gli inglesi non avevano nessun aggettivo derivato da *sentiment*, mentre noi ne abbiamo più d'uno da *Empfindung*: *empfindlich, empfindbar, empfindungsreich*, ma tutti significano un'altra cosa. Osi *empfindsam*! Se un viaggio che comporta fatica (*Mühe*) si chiama faticoso (*mühsam*), allora un viaggio in cui c'è molto sentimento (*Empfindung*) potrà ben chiamarsi sentimentale (*empfindsam*)».

[4] Cfr. Wegmann 1988.

Heine ricorre alla formulazione originale quando, in una lettera a Eduard von Schenk del 1 ottobre 1828, cita esplicitamente l'opera di Sterne a proposito della propria *Reise von München nach Genua*, che l'autore colloca nella linea inaugurata dal viaggio del reverendo Yorick chiamandola appunto «eine Art sentimentaler Reise»[5]. Abbiamo qui una definizione che si potrebbe applicare a tutta quella sfera della produzione heiniana che comprende delle situazioni di viaggio in cui, alla maniera di Sterne, l'interiorità predomina sulla descrizione del paesaggio, con una fortissima parte di ironia.

2. *Sentimental* è un termine ricorrente nel linguaggio critico heiniano: la maggiore incidenza del lemma si ha infatti, epistolario escluso, nelle cronache dalla Francia (*Über die französische Bühne*, *Lutezia*, *Französische Zustände*, *Französische Maler*). Heine se ne serve spesso per commentare quadri, spettacoli teatrali, canti, musiche e opere letterarie. Nella maggior parte dei casi il sentimentale è un modo della rappresentazione, un certo tono (ricordiamo che uno dei pochi sostantivi a cui *sentimental* viene riferito per più di una volta è appunto *Ton*). Più raro, ma comunque attestato, è l'uso del lemma in riferimentoa una tematica amorosa. Il sostantivo *das Sentimentale*, un *unicum* nel *corpus* heiniano, è riconducibile a quest'ultima accezione:

> Die Polen spielen im Lustspiel, im bürgerlichen Schauspiel und in der Oper nach leichten, französischen Mustern; aber doch mit der originalpolnischen Unbefangenheit. Ich habe leider keine Tragödie von ihnen gesehen. Ich glaube, ihre Hauptforce ist das Sentimentale.[6]

Si veda al contrario questo giudizio su Berlioz, a proposito del quale si parla invece di *Sentimentalität*:

---

5 Lettera a Eduard von Schenk 1 ottobre 1828, HSA XX: 344.

6 DHA, VI: 77. «I polacchi recitano nelle commedie, nei drammi borghesi e nell'opera secondo delicati modelli francesi. Purtroppo non ho visto nessuna delle loro tragedie, ma credo che il loro forte sia il sentimentale».

> Seine Geistesrichtung ist das Phantastische, nicht verbunden mit Gemüt, sondern mit Sentimentalität.[7]

La diversa suffissazione segnala una differenza di significato: mentre nel primo caso Heine sembra far riferimento all'argomento delle tragedie polacche, il termine *Sentimentalität* definisce lo stile del compositore francese. Frequente per quanto concerne quest'uso è una connotazione negativa, che rimanda al carattere affettato di certe opere d'arte: *sentimental* è coordinato con aggettivi quali *kokett* (civettuolo)[8], *süsslich* (sdolcinato)[9], *maliziös* (malizioso)[10], *flau* (languido)[11].

3. Quella del sentimentale è anche una vera e propria categoria interpretativa codificata nell'influente trattato di Friedrich Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*, pubblicato tra la fine del 1795 e l'inizio del 1796. Vi si discute del rapporto tra l'uomo e la natura e delle implicazioni che la crescente distanza tra di essi comporta sul piano della poesia. Aggiungendovi il suffisso *–isch*, Schiller attribuisce al lemma *sentimental* un significato assai specifico, che va delineandosi gradualmente nel corso del trattato a partire dalla ricerca di una definizione del naif (*v.* NAIV). Il poeta naif ha un rapporto immediato con il suo oggetto e lo rappresenta in maniera perfetta: la sua opera non sarà altro che una completa (del)imitazione del reale. Il poeta sentimentale, al contrario, si definisce come colui che è in grado di percepire la *naïveté*. Ma nel momento esatto in cui questo passaggio si verifica, quando cioè la ragione si frappone tra l'uomo e la natura, ogni possibilità di immediatezza viene negata al poeta. Il compito del *sentimentalischer Dichter* sarà allora quello di sfruttare la sua nuova consapevolezza per traghettare l'uomo verso un più compiuto (*vollendet*) ideale, laddove il poeta naif non poteva aspirare chea una completezza (*Vollkommenheit*) della rappresentazione.

---

7 DHA XII/1: 287. «Il suo spirito è orientato verso il fantastico, tenuto insieme non dallo spirito, ma dal sentimento».

8 DHA VI: 75.

9 DHA XIV/1: 121.

10 DHA VII/1: 80.

11 DHA XIV/1: 55.

In più occasioni, Heine si mostra memore della concezione schilleriana del sentimentale e dell'importanza che essa ha avuto nella costruzione dell'iconografia romantica. Nella descrizione di un quadro di Ary Scheffer esposto al *Salon* parigino del 1831 è presente un riferimento diretto a *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Il pittore olandese è autore di una coppia di quadri raffiguranti rispettivamente Faust e Margherita, entrambi adagiati in una poltrona rossa, su sfondo scuro. Heine osserva che la Gretchen raffigurata è sì un personaggio goethiano, ma che ha letto tutto Schiller e perciò è «vielmehr sentimental als naiv, und vielmehr schwer idealisch als leicht graziös»[12] (*v.* NAIV, LEICHTIGKEIT). La Gretchen di Scheffer appare inchiodata alla sua poltrona dallo sguardo di Faust, raffigurato nel quadro accanto. Ma a gravare su di lei è soprattutto il peso dell'ideale, che le preclude ogni possibilità movimento, condizione essenziale della grazia («denn alle Grazie besteht in der Bewegung»[13]). Il suo sguardo fisso nel vuoto, scavato in un viso scarno, appartiene interamente alla *Stimmung* (post)schilleriana. Questa fanciulla, infatti, non corrisponde a canoni di bellezza rococò e non ha nulla della Gretchen di cui Goethe racconta in *Dichtung und Wahrheit*, che fungerà da modello alla protagonista femminile del primo *Faust*, in nessuna delle sue due manifestazioni: né quella genuina, semplice e graziosa nella sua cuffietta, appartenentea un mondo pre-moderno né quella elegante, moderna e già pronta a corrompersi che il quindicenne Goethe incontra dalla modista[14]. Il sentimentale schilleriano della fanciulla dipinta da Scheffer sarà piuttosto da collocare nella fase di passaggio tra le due figurazioni. In questa Gretchen, però, Heine vede qualcosa di solido, affidabile, come una moneta d'oro che si sa di avere sempre in tasca. Il solo guardarla risveglia nello scrittore appena trasferitosi a Parigi tutto un nugolo di immagini prettamente tedesche (il Roland, le poesie di Hölty, i tigli e così via). Lo spirito autentico e genuino della patria tedesca non è dunque incarnato da una figura naif, da una sana contadina con le guance paf-

---

12 DHA XII/1: 13. «molto più sentimentale che naif, molto più grave e ideale che leggera e graziosa».

13 *Ibidem*. «perché la grazia sta tutta nel movimento».

14 Cfr. Baioni 1996: 19-20; 31-32.

fute, bensì da una fanciulla sentimentale dal viso allungato. Com'è accaduto alla Lorelei, creazione romantica scambiata (o spacciata) per tradizione, l'idea e l'iconografia legate al sentimentale sono divenute un luogo comune nella *rappresentazione* della Germania. Lo conferma il frequente accostamento nel *corpus* heiniano tra *deutsch* e *sentimental*, talvolta in forma di composto:

> Mit größerer Anerkennung würde ich selbst von diesem Tribunen reden, der während seiner ephemeren Machthaberei sich zwar nicht durch Intelligenz, aber desto mehr durch eine fast deutsche Sentimentalität auszeichnete.[15]

> […] das war wahrlich kein deutschsentimentales, berlinisch anempfindelndes Publikum, vor welchem Liszt spielte ganz allein, oder vielmehr nur begleitet von seinem Genius.[16]
> Drob freut sich nun die Hexe, und in kühlen Sommernächten, wenn der Mond recht deutsch sentimental herunterscheint, setzt sich die Hexe unter den Baum, horchend dem Gesang der Dinger, die sie dann ihre süßen Nachtigallen nennt.[17]

> Das Stück ist mit einem kühnen Verstande geschrieben und hat nur den Fehler, daß es der ganzen deutschen Sentimentalität ins Gesicht schlägt.[18]

4. Anche quando Schiller non viene nominato in maniera esplicita, la co-occorrenza in porzioni di testo ravvicinate di *sentimental* e *naiv*,

---

15 DHA XV: 191. «Parlerei con ammirazione di quel tribuno, che nell'effimero lasso di tempo nel quale detiene il potere si segnali non tanto per la sua intelligenza, ma piuttosto per un sentimentalismo quasi tedesco».

16 DHA XIV/1: 131. «Non era davvero un pubblico sentimental-tedesco, berlinese e distaccato quello di fronte al quale si è esibito Liszt, solo, o meglio accompagnato soltanto dal suo genio».

17 DHA XV: 92. «Solo la strega se ne rallegra, e le fresche notti d'estate in cui la luna splende con un sentimentalismo davvero tedesco, la strega si siede dietro l'albero ad ascoltare il canto di quelli che chiama i suoi dolci usignoli».

18 Lettera ad Alfred Meissner, 13 ottobre 1852, HSA XXIII: 248. «Il lavoro è scritto con acuta intelligenza e il suo unico errore è di dare uno schiaffo in piena faccia a tutto il sentimentalismo tedesco».

che si verifica in altri sei casi (*v.* NAIV) lo richiama immediatamente. Talvolta il ricorso al riferimento alto serve a ottenere o esaltare un effetto parodico, come nel caso di un brano di *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* in cui Heine delinea uno scherzoso paragone tra le donne e la tradizione culinaria di vari paesi europei: a essere definite sentimentali sono la cucina e le dame francesi. Come spesso accade in Heine, la metafora del cibo maschera un giudizio estetico sulle arti[19]. La Francia, ad esempio, si distingue per un'affettata ricerca della perfezione formale indipendentemente dai contenuti («der eigentliche Stoff nur als Nebensache betrachtet wird, […] der Braten selber manchmal weniger wert ist als die Sauce»[20]). Il sentimentale non è allora esclusivo appannaggio della Germania, ma coinvolge anche i vicini d'Oltrereno.

Una fenomenologia della *Sentimentalität*, e di quella francese in particolare, è offerta nella quarta delle lettere che compongono *Über die französische Bühne*. Il discorso si incentra ancora una volta sulla poesia e vi ricorre un'opposizione tra *Naivetät* e *Sentimentalität*. *Sentimentalität* si coordina con *Reflexion* e *Passion* mentre è in contrasto con *Gemüt*. Dell'intricato rapporto tra *sentimental* e i lemmi, apparentemente affini tra di loro, *Passion* e *Gemüt* si dirà in seguito. Non stupisce invece la relazione con *Reflexion*: già in Schiller il meccanismo di riflessione (contrario dell'immediatezza) è elemento distintivo dello scrittore sentimentale. Nel brano heiniano in questione, la *Sentimentalität*, che potrebbe tradursi con l'italiano "sentimentalismo", è interpretata come conseguenza del materialismo che caratterizzerebbe il modello educativo francese. La triste consapevolezza della preponderanza della materia scatena nell'uomo il bisogno di credere che debba esserci dell'altro, che non tutto sia tangibile. Nasce così l'abitudine a immaginare che esista ancora qualcosa di puramente spirituale i cui contorni si mantengono vaghi e incerti. Si produce in tal modo un paradosso per cui gli eccessi di *Sentimentalität* vengono spesso scambiati per segni di un'anima bella e profondamente spirituale (*schöne Seele*), mentre in realtà non sono altro che il prodotto di un esasperato materialismo.

---

19 Cfr. Hupfer 2005.

20 DHA V: 175. «presso di loro la materia prima ha un'importanza secondaria e […] ciò che conta non è tanto l'arrosto quanto la salsa».

5. Di *Sentimentalität* Heine parla anche in *Die romantische Schule* a proposito di Jean Paul: «Er ist der lustigste Schriftsteller und zugleich der sentimentalste. Ja, die Sentimentalität überwindet ihn immer, und sein Lachen verwandelt sich jählings in Weinen»[21]. Un'irresistibile combinazione di ironia e *Sentimentalität* è cifra caratteristica anche della produzione heiniana. Se però in Jean Paul il riso si converte in pianto, per Heine è vero il contrario. In poesia come in prosa, questi costruisce spesso scene estremamente sentimentali, innalzando il lettore su vette da cui poi lo fa precipitare bruscamente con una stoccata finale piena di amara ironia. Di esempi di testi in cui tale tecnica è messa in pratica se ne potrebbero fare moltissimi, ma lo stesso dato viene fuori anche attraverso l'analisi di una formula particolarmente ricorrente nel nostro corpus: *sentimental werden*. Il verbo *werden* sta a indicare un passaggio di stato, un processo, letteralmente un *divenire*. E l'opera heiniana è disseminata di scene in cui qualcuno (di frequente il narratore stesso) è preda di veri e propri attacchi di *Sentimentalität*. Espressioni analoghe a *sentimental werden* sono *vor Sentimentalität zerfließen*[22] (sciogliersi nel sentimentalismo) e *in Sentimentalität geraten*[23] (andare a finire nel sentimentalismo). Addentrandosi nell'epistolario si assiste a un moltiplicarsi di simili situazioni: accanto all'abituale temperamento sferzante e polemico non mancano momenti di tenerezza, elogi nei confronti degli amici e così via. E spesso lo scrivente chiude le sue lettere rimproverandosi un eccesso di sentimentalismo:

> Glücklicherweise ruft mich hier mein Bruder zu Tische, und statt mit einer Sentimentalität schließe ich hier den Brief mit dem Vorgefühle eines gutes Mittagessens.[24]

---

21 DHA V: 175. «È il più divertente e allo stesso tempo il più sentimentale degli scrittori. Ebbene sì, ogni volta il sentimento lo vince e il suo riso si tramuta improvvisamente in pianto».

22 DHA VI: 90.

23 DHA IX: 70.

24 Lettera a Moses Moser, 18 maggio 1823, HSA XX: 96. «Per fortuna mio fratello mi chiama per il pranzo e invece che con una nota sentimentale chiudo questa lettera pregustando un buon pasto».

> Leb wohl, werde kein Philister, behalte mich lieb, – Hol mich der Teufel ich werde sentimental.[25]

> In diesem Augenblick überfällt mich Sentimentalität – meine Seele ist traurig! – ich schließe um so schneller.[26]

Nella corrispondenza privata, Heine si presenta come un uomo in continua lotta con una delicata sensibilità («meine leicht erregbare Sentimentalität»[27]) i cui accessi egli tenta in tutti i modi di respingere («Letzeres beschäftigte mich am meisten, fast so sehr daß ich sentimental wurde, und mich darüber ärgerte»[28]). La *Sentimentalität* si manifesta in luoghi e momenti privilegiati, che sono gli stessi tipici della letteratura romantica. Una notte stellata o, come in una poesia contenuta nel *Lyrisches Intermezzo*, la cima di un monte: «Ich steh' auf des Berges Spitze, / Und werde sentimental. / „Wenn ich ein Vöglein wäre!" / Seufz' ich viel tausendmal»[29]. La *Sentimentalität*, però, nella vita come in letteratura, è qualcosa da fuggire. Non soltanto nelle sue pessime e affettate realizzazioni, che Heine spesso scimmiotta (applicandovi in un caso il verbo *sentimentalisiren*[30]), come nella poesia appena citata, ma anche quando il poeta sente un simile impulso nascere dentro di sé. Poiché in fondo sa di non potersi fidare, che le notti in cui le illusioni (come quella della Patria) appaiono vive e credibili sono rare, e il risveglio è sempre amaro:

> Die Ehe, welche mich mit unserer lieben Frau Germania, der blonden Bärenhäuterin, geführt, war nie eine glückliche gewesen. Ich erinnere

---

25 Lettera a Christian Sethe, 1 settembre 1825, HSA XX: 213. «Stammi bene, non diventare un filisteo e tienimi nel tuo cuore – Che il diavolo mi fulmini! sto diventando sentimentale».

26 Lettera a Friedrich Merckel, 25 luglio 1826, HSA XX: 251. «In questo momento mi prende un attacco di sentimentalismo, la mia anima è in pena, a maggior ragione chiudo qui».

27 Lettera a Friedrich Merckel, 16 agosto 1826, HSA XX: 256. «la mia sensibilità facilmente eccitabile».

28 Lettera a Moses Moser, 23 maggio 1823, HSA XX: 85. «Quest'ultima cosa mi diede tanto da pensare che mi feci quasi sentimentale e me ne arrabbiai».

29 DHA I/1: 186. «Salgo sulla cima del monte / e divento sentimentale / "ah se fossi un uccellino!" / mi metto a sospirare».

30 DHA VII/1: 141.

> mich wohl noch einiger schönen Mondscheinnächte, wo sie mich zärtlich preßte an ihren großen Busen mit den tugendhaften Zitzen – doch diese sentimentalen Nächte lassen sich zählen, und gegen Morgen trat immer eine verdrießlich gähnende Kühle ein, und begann das Keifen ohne Ende.[31]

L'arma migliore per difendersi da questi attacchi è l'ironia, necessaria controparte della *Sentimentalität* («Und ich selbst bin voller Ironie, u. Sentimentalität»[32]). Ma qualche volta il poeta si concede di deporre per un momento le armi dell'ironia per lasciarsi andare al sentimento. A maggio, per esempio, che è uno dei momenti topici dell'opera heiniana: «Es ist der erste Mai, der lumpigste Ladenschwegel hat heute das Recht, sentimental zu werden, und dem Dichter wolltest du es verwehren?»[33]. Così si conclude *Die Harzreise* e per una volta il quadro sentimentale non viene immediatamente relativizzato da un commento ironico: è il primo maggio e non può essere altrimenti. Solo, una punta di diffidenza resta in quelle parole finali, messe lì a mo' di scusa da un poeta abituato a frenare i propri entusiasmi.

6. Il computo iniziale non tiene conto delle traduzioni in francese dell'opera heiniana, che l'autore aveva supervisionato personalmente. Tuttavia, si tratta di un elemento che concorre alla definizione del sentimentale secondo Heine e, se lo si prende in considerazione, il totale aumenta in maniera non trascurabile. *Sentimental* è, infatti, il traducente francese non solo del tedesco *sentimental*, ma anche di *empfindsam*, *gefühlvoll*, *geist-*, *gemütlich* (4), *gemütsbeflissen*, *minniglich*, *sehnsüchtig* (3), *sehnsuchtsvoll*, *wahrheitlich*, *wehmütig*. L'equivalenza tra *empfindsam* e *sentimental* è perfettamente in linea con la storia delle due

---

31 DHA XIV/1: 83. «Il mio matrimonio con la nostra cara Signora Germania, la bionda pelle d'orso, non è mai stato dei più felici. Certo, mi ricordo ancora di quelle notti al chiaro di luna in cui mi stringeva teneramente al suo grande petto dalle mammelle virtuose – ma queste notti sentimentali si contano sulla punta delle dita e al mattino arriva sempre lo stesso insopportabile gelido soffio e comincia un piagnucolio senza fine».

32 Lettera a Rudolf Christiani, 6 dicembre 1825, HSA XX: 224. «E io stesso sono pieno di ironia e sentimentalismo».

33 DHA VI: 138. «È il primo maggio. Oggi anche il più meschino dei garzoni di bottega ha il diritto di diventare sentimentale e tu vorresti negarlo al poeta?».

parole e pertanto non stupisce. Altrettanto naturale è quella tra le radici **sentiment* e **gefühl-*, che hanno un significato omogeneo. A *sentimental* si ricorre poi per tradurre parole tipicamente tedesche, molto connotate e di difficile resa, quali alcuni derivati di *Sehnsucht* e *Gemüt*. Quello di *Sehnsucht* è un concetto centrale del Romanticismo tedesco e il francese *sentimental* non riesce a veicolarne pienamente il significato di "anelito", "desiderio". Tuttavia non si può negare che le due parole evochino una stessa immagine, o meglio rimandinoa un'iconografia comune. Se si va a guardare il contesto si nota in effetti che l'utilizzo di *sentimental* come traducente di *sehnsüchtig* e *sehnsuchtsvoll* è funzionale alla resa plastica di un determinato atteggiamento: «Nach diesem Seufzer erfolgte eine sehnsüchtige Stille»[34] viene tradotto come «Ce soupir fut suivi d'une pause sentimentale» [35] ; «sehnsüchtig vorgebeugt»[36] diventa «sentimentalement penché»[37] e infine le due immagini identiche «mit sehnsüchtig ausgestreckten Armen» [38] e «seine Arme sehnsuchtsvoll nach dem Kleiderschrank ausgestreckt»[39] sono rese rispettivamente con «avait aussi étendu sentimentalement ses bras vers l'armoire»[40] e «les bras sentimentalement étendus»[41].

Più complessa è la relazione tra *sentimental* e *Gemüt*. I cinque casi in cui *sentimental* interviene come traducente di aggettivi derivati da *Gemüt* non sembrano avere, come nel caso appena descritto di *Sehnsucht*, un denominatore comune. E l'idea che vi possa essere tra le due parole un rapporto di equivalenza è messo in crisi dal fatto che all'interno del *corpus* esse si trovano in almeno due occasioni contrapposte l'una all'altra. Tale divergenza si è registrata nel sopracitato brano di *Über die französische Bühne* in cui *Sentimentalität* si trova insieme a *Passion* sul fronte opposto rispetto a *Gemüt*. Una identica articolazione interviene nella traduzione del passo, anch'esso già citato, a proposito di

---

34 DHA VII/1: 121.

35 DHA, VII/1: 404.

36 DHA VI:122.

37 DHA VI: 267.

38 DHA VI: 125.

39 *Ibidem*.

40 DHA VI: 270.

41 *Ibidem*.

Berlioz il cui talento per il fantastico si diceva essere «nicht verbunden mit Gemüt sondern mit Sentimentalität»[42]. Ebbene, al momento della resa in francese, l'affinità tra le due parole, altrove sfruttata per tradurre i derivati di *Gemüt* con *sentimental*, genera una certa difficoltà. Essa viene sciolta ricorrendo proprio all'apparato filosofico-lessicale che ruota attorno a *sentimental*: *Gemüt* si trasforma in «tendre naïveté»[43], mentre il sostantivo *Sentimentalität* viene ulteriormente specificato attraverso una significativa aggiunta diventando «sentimentalité de passion»[44]. Ciò a cui si assiste è in conclusione una continua riconfigurazione del significato dei vocaboli a seconda dei rapporti che intrattengono l'uno con l'altro e in base al contesto. *Sentimental* può considerarsi alternativamente un sinonimo parziale di *Gemüt* o un suo antonimo, e in quest'ultimo caso si avvicina alla sfera della passione. La connessione semantica tra *sentimental* e *Passion* (e, si noti, non al suo equivalente tedesco *Leidenschaft*) è confermata inoltre dall'occorrere di un aggettivo composto riferito a Mme de Staël definita appunto «sentimentalpassionirte Französin»[45].

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: AFFETTAZIONE; IMITAZIONE; PASSIONE/COMPASSIONE

---

42 Cfr. nota n. 7.

43 DHA XII/1: 497.

44 *Ibidem.*

45 DHA XV: 166. «la sentimental-appassionata francese».

Bibliografia

Opere di Heine

Edizione digitale della *Düsseldorfer Heine Ausgabe* e della *Heine Säkularausgabe*. (consultato il 10 dicembre 2016) http://hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/

Opere di altri autori

SCHILLER, FRIEDRICH (1962) *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe vol. XX Philosophische Schriften, a cura di Lieselotte Blumenthal e Benno von Wiese, Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger.

STERNE, LAURENCE (1983) *Viaggio sentimentale*, trad. it Ugo Foscolo, con testo a fronte, Milano, Mondadori.

Bibliografia critica

BAIONI, GIULIANO (1996) *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi.

CASSIN, BARBARA (a cura di) (2004) *Vocabulaire Européen des philosophies*, Paris, Seuil.

HUPFER, CORDULA (2005) *»Und Zuckererbsen nicht minder« Die kulinarische Metaphorik im Gesamtwerk Heinrich Heines*, Düsseldorf, Grupello Verlag.

WEGMANN, NIKOLAUS (1988) *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung u. Carl Ernst Poeschel Verlag.

WELZIG, WERNER (1957) *Heinrich Heine als Dichter der Sentimentalität*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Wien.

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm. (consultato il 20 novembre 2016) http://dwb.uni-trier.de/de/

Volk – Georg Büchner

Maria Diletta Giordano

Incidenza radicale 107 Dantons Tod 46, Der Hessische Landbote 43, Woyzeck 2, Epistolario 14, Lenz 1, Leonce und Lena 1 – **Volk tot. 97** Dantons Tod 44, Der Hessische Landbote 38, Epistolario 11, Woyzeck 2, Lenz 1, Leonce und Lena 1 – **Volksfreunde tot. 1** Der Hessische Landbote – **Volkshaufe tot. 1** Dantons Tod – **Volkskraft tot. 1** Dantons Tod – **Volkslied tot. 1** Epistolario – **Volksmenge tot. 1** Epistolario – **Volksmörder tot. 1** Epistolario – **Volksrat tot. 1** Der Hessische Landbote – **Volksschinder tot. 1** Der Hessische Landbote – **Volksverräter tot. 1** Der Hessische Landbote – **Volksvertreter tot. 1** Der Hessische Landbote.

Il termine compare in tutta l'opera büchneriana, a partire dalla descrizione della scena I, atto I, del *Dantons Tod*[1], in cui uomini e donne del popolo (*Männer und Weiber aus dem Volk*) si distinguono da prostitute, soldati, mendicanti, boia, cantanti di strada. Si trova frequentemente al genitivo, associato a sostantivi di campi semantici diversi (rispettivamente: famiglia, sentimento, corpo umano, politica, violenza). Sono del popolo (*des Volkes*, *des Volks*) il braccio (*der Arm*), il corpo (*der Leib*), la cosa (*die Sache*), il cuore (*das Herz*), la fiducia (*das Vertrauen*), le figlie (*die Töchter*), i figli (*die Söhne*), i legislatori (*die Gesetzgeber*), la maestà (*die Majestät*), il malcontento (*das Murren*), le mani (*die Hände*), il numero (*die Zahl*),

---

1 Il *corpus* preso in esame comprende i tre drammi (*Dantons Tod*, *Leonce und Lena*, *Wozyeck*), il racconto *Lenz*, il pamphlet *Der Hessische Landbote* e l'epistolario dell'autore. Per le opere di Büchner citate (*Dantons Tod*, *Der Hessische Landbote*, *Leonce und Lena*, *Lenz*, *Woyzeck*, Epistolario) ci si riferisce a Büchner 1990 (da qui in avanti: WB). Dove non diversamente specificato la traduzione è di chi scrive.

le ossa (*die Knochen*), il potere (*die Macht*), la rabbia (*der Grimm*), i rappresentanti (*die Vertreter*), il saccheggio (*die Ausplünderung*), la scelta/il voto (*die Wahl*), la spada (*das Schwert*), la volontà (*der Wille*). Al dativo, *Volk* viene usato come oggetto indiretto (dativo di termine) associato ai sostantivi: armi (*die Waffen*), forza (*die Kraft*), guance (*die Backen*).
Il popolo può applaudire (*klatschen*), aver bisogno (*brauchen*), avere l'istinto (*den Instinkt haben*), avere ragione/diritto (*Recht haben*), cantare (*singen*), colpire (*schlagen*), conseguire (*erringen*), correre (*laufen*), dirigere (*richten*), eleggere (*erwählen*), essere (*sein*), giacere (*liegen*), pagare (*bezahlen*), perdere (*verlieren*), regalare (*schenken*), ricevere di nuovo (*wiederbekommen*), scegliere (*wählen*), soffrire (*trauern*), stare in piedi (*stehen*), trascinare (*schleppen*), uccidere (*töten*), volere (*wollen*). Lo accompagnano i modali *lassen* (lasciare, che regge il verbo *sich treten*, calpestare)[2], *müssen* (dovere, a reggere il verbo *zerbrechen*, infrangere), *wollen* (volere, a reggere il verbo *kämpfen*, combattere). Subisce come oggetto diretto le azioni: disseccare (*verdorren*), esortare (*ermahnen*), esultare (*jauchzen*), guidare (*führen*), prendere a calci (*treten*), ricordare (*erinnern*), saccheggiare (*plündern*), sfamare (*füttern*), sorvegliare (*bewachen*), riunire (*vereinigen*), vedere (*sehen*); come oggetto indiretto (al popolo, contro il popolo): regalare (*schenken*), alzare la spada (*Schwert heben*), aiutare (*helfen*), fucinare (*schmieden*), gettare soldi (*Geld werfen*), appellarsi (*appellieren*), deridere (*Hohn sprechen*).
Viene accompagnato dagli aggettivi attributivi: francese (*französisch*), intero (*ganz*), potente (*kräftig*), povero (*arm*), sano (*gesund*), tedesco (*deutsch*), virtuoso (*tugendhaft*), sovratassato (*überschuldet*), e dagli aggettivi predicativi grande (*groß*), misero (*elend*), chino (*gebückt*), stanco (*müde*), virtuoso (*tugendhaft*). Si presenta inoltre nella locuzione *im Namen des Volkes* (in nome del popolo).
Si trovano nel *Dantons Tod* i *Komposita Volksfreunde* (amici del popolo), *Volkshaufe* (massa popolare), *Volkskraft* (forza del popolo), *Volksmörder* (assassini del popolo), *Volksrat* (consiglio popolare), *Volksschinder* (vessatore del popolo), *Volksverräter* (traditore del popolo), *Volksvertreter* (rappresentante del popolo). In *Der Hessische Landbote* viene usato il termine *Volksmenge* (quantità di gente), mentre sia in *Lenz* che in una lettera di Büchner è presente il termine *Volkslieder* (canzoni popolari).

1. Il popolo è in Büchner una classe sociale che non sembra necessitare di definizione: genericamente, si tratta di una categoria presente nei discorsi politici, in genere contrapposta alla classe dirigente, nuova borghesia o nobiltà che dir si voglia. Mentre l'autore riflette a lungo sul ruolo della nobiltà, sulle sue azioni e le sue caratteristiche, lo stesso

[2] Nella costruzione *sich treten zu lassen*, il verbo "lasciare" esprime una forma passiva. In italiano può essere inteso come "farsi calpestare".

non può dirsi per il concetto di popolo, sul quale non ci sono analisi dirette. Se il *pamphlet Der Hessische Landbote*, che proprio al popolo si rivolge, è un'analisi delle spese dei regnanti, dell'amministrazione da parte di questi delle tasse imposte alla popolazione e delle loro abitudini, la categoria *Volk*, nominata più volte, non viene spiegata in questo contesto, e neanche altrove. Se si vuole cercare una definizione di "popolo" dal punto di vista politico è dunque necessario considerare l'opposizione di quest'ultimo a categorie sociali quali la nobiltà, la borghesia e la classe politica in genere. In questa opposizione la figura del *Volk* è passiva e dominata, si veda la definizione al paragrafo 12 del dizionario dei fratelli Grimm: «h) volk *als beherrschte masse, im gegensatz zur regierenden gewalt*»[3].

Nelle indicazioni di regia del *Woyzeck* e del *Dantons Tod* vengono ricondotti a *Volk* i personaggi che in scena non si distinguono per il mestiere che praticano, e che non fanno parte della classe politica protagonista del dramma. Il collettivo usato per definire un gruppo di persone appartenenti a diversi ceti è invece il sostantivo *Leute* (gente) cui ci si è riferito in precedenza.

L'orazione e il dibattito politico sono le occasioni in cui il termine *Volk* occorre con la massima frequenza: nel *Dantons Tod* e nel *Der Hessische Landbote* esso occorre complessivamente 82 volte. Non sorprende che in opere come *Woyzeck* e *Leonce und Lena* esso abbia in tutto tre occorrenze (rispettivamente 2 nel *Woyzeck* e una sola in *Leonce und Lena*), se si tiene a mente la povertà di linguaggio del protagonista Franz Woyzeck e la deliberata assenza di discorsi politici nel mondo dei principi Leonce e Lena. Ciò che traspare dall'oratoria del *Dantons Tod* è una contrapposizione stato-popolo radicata proprio in coloro che difendono nominalmente l'uguaglianza dei cittadini: Robespierre, Danton, Lacroix, Camille si riferiscono a *Volk* come a una categoria dalla quale essi rimangono separati. Si può parlare del popolo, si può governarlo o trattarlo in un certo modo, ma non se ne può fare parte. La distanza che separa la classe dirigente e il popolo di Parigi risulta oltremodo paradossale dopo la Rivoluzione Francese, di cui l'idea di uguaglianza è pilastro: Büchner lascia che gli oratori del *Dantons Tod*

---

[3] DWB *s.v. Volk*. «popolo *come massa dominata in opposizione alla violenza regnante*».

parlino di *Freiheit* (libertà) e *Recht* (diritto), senza esprimere l'uguaglianza dei cittadini riferendosi a sé e al popolo con il pronome *wir* (noi), ma usando la seconda e la terza persona singolare («ROBESPIERRE: […] Volk, *du* bist groß!»)[4].

Si può riconoscere la stessa distanza proprio tra l'autore e il popolo prendendo in esame il *Der Hessische Landbote* e l'epistolario. Nel *pamphlet*, Büchner si rivolge al *Volk* senza usare la prima persona plurale: ai governanti, cui ci si riferisce col pronome personale *sie* (essi), corrisponde il pronome *ihr* (voi) quando ci si rivolge direttamente al popolo.

2. Un'analisi dei sostantivi associati al termine *Volk* ci permette di dividere questi ultimi in sfere semantiche. La prima sfera comprende sostantivi astratti relativi alla sfera del sentimento: volontà (*der Wille*), malcontento (*das Murren*), rabbia (*der Grimm*), fiducia (*Vertrauen*). La seconda comprende sostantivi legati alla politica: scelta/voto (*die Wahl*), rappresentante (*der Vertreter*), legislatore (*der Gesetzgeber*). Alla terza appartengono i sostantivi della sfera famigliare, come figlie (*die Töchter*) e figli (*die Söhne*). Si ha quindi la sfera della violenza: il saccheggio (*die Ausplünderung*), le armi (*die Waffen*), la spada (*das Schwert*). L'ultima sfera semantica che è necessario prendere in considerazione è quella del corpo: il braccio (*der Arm*), le guance (*die Backen*), le mani (*die Hände*), il cuore (*das Herz*), le ossa (*die Knochen*), il corpo (*der Leib*).

L'uso büchneriano di similitudini e metafore legate alla sfera del corpo è degno di una riflessione più approfondita. Tale uso si ritrova frequentemente in *Der Hessische Landbote*, dove il popolo viene personificato. Il corpo del popolo costituisce il materiale per costruire la ricchezza delle classi più alte che gli si contrappongono: si dice in relazione ai tributi che «Dies Geld ist der Blutzehnte, der vom Leib des Volkes genommen wird»[5], mentre le case dei potenti appaiono costruite dalle ossa del popolo («erzählt von den stattlichen Häusern, die aus den Knochen des Volks gebaut sind»[6]). Anche in *Dantons Tod* Robespierre parla del braccio del popolo che viene disarmato. Le mani del popolo hanno

---

4 WB: 75, corsivo mio. «Popolo, tu sei grande!» (Büchner 2008: 15).

5 WB: 42. «Questo denaro è la decima di sangue che viene presa dal corpo del popolo».

6 WB: 50. «Raccontate delle sfarzose dimore che sono costruite dalle ossa del popolo».

invece un ruolo diverso, in *Der Hessiche Landbote*, nel momento in cui esse simboleggiano la rivolta contro il regime presente: «Der Herr, der den Stecken des fremden Treibers Napoleon zerbrochen hat, wird auch die Götzenbilder unserer einheimischen Tyrannen zerbrechen durch die Hände des Volks»[7]. Si tratta tuttavia di un ruolo attivo solo parzialmente: le mani costituiscono anche qui, di fatto, uno strumento da sfruttare.

La personificazione del popolo è presente già da tempo nella retorica dell'età classico-romantica: secondo il dizionario dei Grimm essa è legata al distacco dal razionalismo del XVIII secolo, e alla conseguente rivalutazione della cultura popolare portata avanti dai romantici. Si parla in questo caso di una nobilitazione del concetto di *Volk*, sostenuta da un crescente interesse per le tradizioni del popolo, del suo modo di conoscere, di un genere di saggezza diverso da quello intellettuale, e dalla ricerca di una poesia non basata sull'erudizione. Data la rivalutazione del termine, il popolo diventa personaggio e acquisisce tratti fisici e sentimenti che gli erano negati in precedenza. Si legge infatti che: «das volk wird unter umständen wie ein individuum gedacht, man spricht von volksmund, volksseele, -bewusztsein, -character, -gedächtnis, -gefühl, -geist, -gemüth, -genius, -herz, -körper, -persönlichkeit, -phantasie, -stimme»[8].

L'immagine del corpo del popolo viene usata inoltre per descrivere la funzione di un sistema politico: il sistema è una veste che deve aderire completamente al corpo del popolo, rispettandone ogni forma, dalle vene ai muscoli («Camille: Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand sein, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken»[9]).

---

7 WB: 59. «Il Signore, che ha spezzato il bastone dello straniero guardiano Napoleone, distruggerà anche gli idoli degli indigeni tiranni con le mani del popolo».

8 DWB. «Il popolo viene considerato in tale circostanza come un individuo, si parla di bocca del popolo, anima del popolo, consapevolezza, carattere, memoria, sentimento, spirito, animo, genio, cuore, corpo, personalità, fantasia, voce del popolo».

9 WB: 71. «La forma dello stato deve essere una veste trasparente che si modelli docile sul corpo del popolo. Ogni pulsar di vene, tendersi di muscoli, fremere di tendini, deve segnarsi in essa» (Büchner 2008: 9).

Nonostante la sfera del corpo riporti una serie di termini concreti, ben più concreti di quelli contenuti nella sfera famigliare, della politica e del sentimento, l'uso della definizione "corpo del popolo" (*Leib des Volkes*; *v.* LEIB) rimane soprattutto per personaggi come Robespierre (e quindi nel discorso politico in genere) un artificio retorico in cui il popolo rimane un'entità astratta. Dare al *Volk* un corpo non significa definirlo: per Robespierre si tratta semplicemente di uno strumento linguistico che gli permette di generalizzare. Se infatti i cittadini sono tutti riunibili in un corpo, non è più necessario prendere in considerazione i loro bisogni separatamente. Inoltre, l'idea di un corpo in grado di agire rende il concetto di popolo rivalutabile: il *Volk* diventa più forte, superiore ai singoli uomini politici, che in Büchner vengono chiamati per nome e non sono riconducibili ad alcun nome collettivo. Rimane il paradosso di una personificazione che invece di dare al popolo un'identità individuale sposta nuovamente l'attenzione dai singoli alla collettività[10].

3. Il lemma *Volk* può essere accompagnato da aggettivi che rimandano a una nazione specifica (*deutsch*, *französisch*). In un primo caso esso continua a rappresentare una categoria sociale contrapposta in particolare a *Könige* e *Tyrannen*, come succede in *Der Hessische Landote*: «Die übrigen Könige aber entsetzten sich vor der Gewalt des französischen Volkes»[11], dove il "popolo" francese comprende le persone che hanno scatenato la rivoluzione. In locuzioni come *das ganze deutsche Volk* e *das Herz deutsches Volkes*, tuttavia, la valenza del termine cambia e diventa più vicina alla concezione di *Bevölkerung* (popolazione): nel momento in cui Büchner si trova a considerare la storia della nazione tedesca e la necessità di costituire un nuovo stato indipendente, esso può definire tale nazione *das deutsche Volk* senza distinzione di categorie sociali («Der Herr hat das schöne deutsche Land, das viele Jahrhunderte das herrlichste Reich der Erde war, in die Hände der fremden und einheimischen Schinder gegeben, weil das Herz des deutschen Volkes von der Freiheit und Gleichheit seiner Voreltern und von der

---

10 Sul corpo nell'opera di Büchner si legga il saggio di Carnevale (2009).

11 WB: 54. «Ma i re rimasti inorridirono di fronte alla violenza del popolo francese».

Furcht des Herrn abgefallen war»[12]). Anche in questa accezione la locuzione *deutsches Volk* può venire accompagnata da sostantivi legati alla sfera del corpo: oltre a *das Herz deutsches Volkes*[13] si trova in *Der Hessische Landbote* l'espressione «das deutsche Volk ist *ein* Leib»[14] («il popolo tedesco è *un* corpo»). In questo caso la prospettiva descritta nel punto 2 viene stravolta e il ceto a cui si rivolge Büchner cambia definizione, passando da "popolo" a "una parte di questo corpo" («Das deutsche Volk ist *ein* Leib, ihr seid ein Glied dieses Leibes»[15]).

4. In scritti non fortemente legati alla politica, come *Lenz* e le lettere indirizzate a Wilhelmine Jeagle, il termine *Volk* compare come parte del *Kompositum Volkslieder*. Se in precedenza si era visto il legame di Büchner con la concezione romantica del "popolare" attraverso la personificazione del *Volk*, la valutazione di tale concetto da parte dell'autore sembra mutare ancora nel momento in cui si avvicina ai canti popolari. La nostalgia per essi compare in una lettera a Wilhelmine Jeagle («Lernst Du bis Ostern Volkslieder singen, wenn's Dich nicht angreift?»[16]), mentre è significativo un passaggio di una lettera successiva in cui egli accosta a *Volk* il termine *Mittelalter* (medioevo): «ich komme dem Volk und dem Mittelalter immer näher, jeden Tag wird's mir heller…»[17]. La vicinanza dei due termini è significativa e esprime la stessa rivalutazione della cultura popolare presente nella letteratura romantica contemporanea dell'autore, in un distacco dalla concezione politica di *Volk* come categoria sociale. Questo aspetto viene preso in considerazione nell'analisi del *Lenz* proposta da Ladislao Mittner, secondo la quale l'angoscia del protagonista rispetto alla corruzione della società si esplica proprio nella ri-

---

12 WB: 58. «Il signore ha consegnato la bella terra tedesca nelle mani di vessatori stranieri e indigeni, poiché il cuore del popolo tedesco era stato abbandonato dalla libertà e l'uguaglianza dei suoi antenati e dal timore del Signore».

13 Corsivo mio.

14 WB: 64.

15 *Ibidem*. «Il popolo tedesco è un corpo, voi siete membra di questo corpo».

16 Lettera da Zurigo, 20 gennaio 1837, WB: 325. «Per Pasqua puoi imparare dei canti popolari, se non ti affatica?».

17 *Ibidem*. «Mi avvicino sempre di più al popolo e al medioevo, ogni giorno mi diventa più chiaro».

cerca di una bellezza più ingenua, legata alla natura e alle tradizioni popolari. È opinione di Mittner che in questo caso la posizione di Lenz possa coincidere con quella dell'autore[18].

Non si tratta di un distacco netto dall'idea di popolo come categoria sociale: nulla vieta di vedere nel popolo, anche in questo caso, una classe sociale contrapposta a quella dei regnanti. È tuttavia l'accento a cambiare: in un pensiero distaccato dalla politica, Büchner si riconosce nel popolo non come in una categoria sociale che deve lottare contro uno sfruttamento costante, bensì come in un gruppo dove la semplicità e la tradizione si contrappongono alle difficoltà della vita quotidiana.

5. Tra le accezioni di *Volk* elencate nel dizionario dei fratelli Grimm salta all'occhio quella del punto 7, per cui il termine viene usato per definire una quantità generica di persone, assumendo un significato più simile a quello di *Leute*: «7) schon in einigen der zuletzt behandelten fälle ist die vorstellung einer masse, eines haufens nicht mehr vorhanden. indem mehr die vorstellung der einzelnen betont wird, die zusammen eine gruppe […] oder schar, gemeinschaft irgend welcher art bilden, entwickelt volk die bedeutung von leute»[19].

Tale accezione è presente in Büchner soprattutto in considerazione dei composti *Volkshaufe* e *Volksmenge*. *Volkshaufe* compare nel *Dantons Tod* nelle indicazioni della scena X (atto III), in cui descrive una folla impegnata a discutere delle sorti di Danton. Il *Volkshaufe*, si vedrà, è formato dagli stessi cittadini che costituiscono il *Volk* nell'oratoria di Danton e Robespierre: *erster Bürger*, *zweiter Bürger*, sono personaggi che non ricoprono alcuna carica nel sistema politico in cui sono inseriti i protagonisti. Per questa ragione è difficile anche in questo caso dare al sostantivo un'accezione dalla neutralità di *Leute*. Se la traduzione "gente" può risultare solo parzialmente appropriata, tuttavia non si

---

18 Cfr. Mittner 1971: 315: «Lenz trova la vita genuina in Shakespeare, nelle canzoni popolari e, talora, in Goethe. […] Fino a questo punto B. è sostanzialmente d'accordo con Lenz; anch'egli sente scorrere rapidamente il sangue nei suoi personaggi e sa, come Lenz, che l'innaturale ed ingiusto ordine sociale minaccia di trasformare l'uomo vivo e genuino in una misera e grottesca marionetta».

19 DWB *s.v. Volk*. «Già in alcuni degli ultimi casi trattati non esiste più la rappresentazione di una massa o di un mucchio. Mettendo maggiormente in evidenza la rappresentazione dei singoli, che insieme rappresentano un gruppo, una schiera, una comunità di qualche tipo, *popolo* sviluppa il significato di *gente*».

può negare una grande vicinanza del composto *Volkshaufe*, e di *Volk* in tale occorrenza, al concetto di "folla".

Il caso di *Volksmenge*, che pure si adatta all'idea di *Leute*, è diverso in alcune sfumature. Il termine compare nell'epistolario büchneriano, in una lettera alla famiglia in cui descrive una cerimonia a sfondo politico. Il sostantivo è accompagnato dall'attributo *ungeheuer*, e rappresenta una moltitudine che segue un corteo. Ciò che salta all'occhio è la partecipazione all'evento di categorie sociali diverse dalla "plebe" descritta nelle opere successive: anche Büchner e altri studenti prendono parte all'iniziativa, manca pertanto il distacco tra l'ambiente dell'autore e il popolo chiamato in causa.

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: RIVOLUZIONE

Bibliografia

Opere di Büchner

BÜCHNER, GEORG (1990) *Werke und Briefe*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

BÜCHNER, GEORG (2008) *Teatro*, introduzione di G. Guerrieri, trad. it. G. Dolfini, Milano, Adelphi.

Bibliografia critica

CARNEVALE, ROBERTA (2009) *«In carne e ossa»: il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner, Rousseau e i materialisti francesi del Settecento*, Firenze, Firenze University Press. Consultabile nella versione digitale: http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/corpo/carnevale.pdf (20 luglio 2015).

MITTNER, LADISLAO (1971) *Storia della letteratura tedesca*, III.1, Torino, Einaudi

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (consultato il 23 luglio 2015) http://dwb.uni-trier.de/de/

Zerstreuung – Heinrich von Kleist

Matteo Iacovella

Incidenza radicale 70 Epistolario 31, Prinz Friedrich von Homburg 7, Michael Kohlhaas 6, Penthesilea 6, Die Marquise von O… 3, Die Verlobung in St. Domingo 3, prose varie 3, Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden 2, Die Heilige Cäcilie 2, Die Hermannsschlacht 2, Amphitryon 1, Das Kätchen von Heilbronn 1, Der zerbrochne Krug 1, Die Familie Schroffenstein 1, Über das Marionettentheater 1 – **Zerstreuung tot. 9** Epistolario – **zerstreuen tot. 23** Epistolario 11, Michael Kohlhaas 3, Die Marquise von O… 2, Die Verlobung in St. Domingo 2, Amphitryon 1, Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden 1, Die Heilige Cäcilie 1, Penthesilea 1, prose varie 1 – **zerstreut** (agg. e avv.) **tot. 38** Epistolario 11, Prinz Friedrich von Homburg 7, Penthesilea 5, Michael Kohlhaas 3, Die Hermannsschlacht 2, prose varie 2, Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden 1, Das Kätchen von Heilbronn 1, Der zerbrochne Krug 1, Die Familie Schroffenstein 1, Die Heilige Cäcilie 1, Die Marquise von O… 1, Die Verlobung in St. Domingo 1, Über das Marionettentheater 1.

Nel *corpus* kleistiano[1] i vocaboli *zerstreut*, *zerstreuen* e *Zerstreuung* intrattengono legami sinonimici con gli aggettivi *abgesondert* (staccato), *geteilt* (diviso),

[1] È stato preso in considerazione tutto il *corpus* kleistiano, digitalizzato quasi interamente sul portale KLEIST.digital e frutto dell'edizione critica delle opere di Kleist a cura di Günter Dunz-Wolff. Per i testi non ancora presenti sul portale si è fatto riferimento al progetto Gutenberg. Il *corpus* comprende 8 drammi, 8 racconti, 234 lettere, saggi, aneddoti, traduzioni dal francese, cronache giudiziarie e un numero piuttosto esiguo di poesie. Salvo in rari casi, tutte le citazioni dei testi

vereinzelt (isolato) e con il verbo *vergessen* (dimenticare). Antonimi parziali sono *Bewusstsein* (coscienza, consapevolezza), *fixe Idee* (pensiero fisso), *Sammlung* (raccoglimento, concentrazione), *Schicksal* (destino, sorte), *Zukunft* (futuro). I lemmi si trovano in rapporto di parziale antonimia anche con i verbi *denken* (pensare) e *brüten* (rimuginare). Nell'accezione di "spensieratezza", la *Zerstreuung* può generare *Vergnügen* (divertimento).
La caratteristica principale del concetto di *Zerstreuung* è la sua bivalenza semantica: nel corso dei secoli, al significato originario del termine ("spargere", "disseminare", "disperdere", "dissipare", "scacciare") si è affiancata una serie di significati traslati riferiti, in particolare, alla condizione mentale della distrazione e della spensieratezza, dell'assenza di preoccupazioni. Sulla base dello spoglio delle occorrenze nel *corpus* kleistiano, il presente contributo cercherà, per quanto possibile, di creare un'esauriente mappatura delle accezioni dei lemmi *zerstreuen*, *zerstreut* e *Zerstreuung* nell'opera dell'autore.

1. In principio la *Zerstreuung* è un gesto. L'*Universal-Lexikon* di Johann Heinrich Zedler (prima ed. 1749) cita come prima fonte del vocabolo il verbo greco *diaskorpizein* (διασκορπίζειν), ossia "spargere qua e là", "disseminare", utilizzato anche nell'accezione negativa di "dilapidare" o "sperperare"[2]. Tra gli esempi riportati da Zedler figurano la diaspora del popolo d'Israele e la dispersione linguistica post Babilonia, movimenti centrifughi, nello spazio come nel tempo, che descrivono evoluzioni e azioni dinamiche: un popolo in fuga, un esercito che si disperde, un'unità che si frantuma.

Questa prima accezione fisica ha un frequente riscontro nel *corpus* kleistiano e può assumere a sua volta diverse sfumature di significato. L'aggettivo *zerstreut*, inoltre, è utilizzato in riferimento sia a esseri umani

kleistiani sono tratte dall'edizione critica a cura di Helmut Sembdner, abbreviata in SWB e seguita dal volume (I o II) e dal numero di pagina corrispondenti. Di ogni citazione è riportata una traduzione italiana edita; se non diversamente indicato, la traduzione proposta è di chi scrive.

[2] Le accezioni negative di *diaskorpizein* appaiono tanto più chiare se si ripercorre l'etimologia del verbo: deriva dal sostantivo *skórpios* (σκόρπιος), una macchina da guerra che serviva al lancio di pietre. Lo stesso verbo viene impiegato in Luca 15:13 in riferimento allo sperpero di ricchezze da parte del figlio prodigo. Nel lessico della diaspora, l'antonimo di *diaskorpizein* è *synagein* (συνάγειν), letteralmente "radunare", "raccogliere". È interessante notare come questa combinazione sia sovrapponibile alla coppia tedesca *zerstreuen/sammeln*, di cui si avrà ancora modo di parlare.

sia a soggetti inanimati. Per quel che riguarda gli oggetti animati, nell'opera di Kleist l'idea di *Zerstreuung* è associata alla dispersione dell'esercito, del popolo o di singoli gruppi di persone[3]. È il caso delle scene di guerra di alcuni celebri drammi – tra cui il furioso *Penthesilea* (1808), la *Hermannsschlacht* (post. 1821) e *Prinz Friedrich von Homburg* (post. 1821) – e del lungo racconto *Michael Kohlhaas* (1810).

Le co-occorrenze possono amplificare la carica semantica del termine: ciò avviene, per esempio, nella scena di *Penthesilea* in cui l'ancella Protoe, immaginando una rivalsa sui Greci, descrive la disfatta delle falangi nemiche servendosi di una scelta lessicale che attinge dai campi semantici della guerra e della violenza. Grazie a questi accostamenti Kleist riesce a esaltare lo spessore del concetto di *Zerstreuung*, che diventa al contempo dispersione e annientamento[4]. Nel resto del *corpus* le occorrenze del verbo *zerstreuen* a indicare la dispersione sono distribuite in modo piuttosto ineguale e non presentano caratteristiche semantiche rimarchevoli.

Come anticipato, la *Zerstreuung* può anche riferirsi a oggetti inanimati. Nell'epistolario sono stati rilevati gli accostamenti «zerstreute Papiere» e «zerstreute Gedanken»[5], questi ultimi intesi come pensieri che non hanno ancora una forma definita e necessitano di essere riordinati in un sistema armonico e unitario. Sempre nell'epi-

---

[3] Nella versione digitale del dizionario dei fratelli Grimm la quarta accezione della voce *zerstreuen* riporta «eine schar menschen oder thiere auseinanderjagen, verstreuen» («scacciare, disperdere un gruppo di persone o di animali»), cui seguono diverse citazioni bibliche, tratte in particolare dai libri dei profeti Samuele e Geremia e dell'apostolo Giovanni.

[4] «Das Heer, gedrängt zugleich von vorn und hinten, / zerrissen, aufgelöst, ins Land zerstreut, / verfolgt, gesucht, gegriffen und bekränzet / jedwedes Haupt, das unsrer Lust gefiel» (SWB I: 366). «L'esercito, incalzato al contempo da davanti e da dietro, è diviso, disgregato, disperso all'intorno, ogni testa che piaccia alle nostre voglie inseguita, cercata, catturata, incoronata di fiori» (Kleist 2008: 137). Nella scena venti del dramma, un'amazzone dice a Pentesilea: «Wir sind zerstreut, geschwächt –» (SWB I: 404) «Siamo disperse, indebolite –» (Kleist 2008: 227), mentre una seconda conclude il verso aggiungendo: «Wir sind ermüdet –» («Siamo esauste –»). Le co-occorrenze, che qui generano climax ascendenti, potenziano il concetto di dispersione.

[5] «Fogli» e «pensieri sparsi», rispettivamente nelle lettere del 10 ottobre 1800 e del 30 maggio 1800 a Wilhelmine von Zenge (SWB II: 575 e SWB II: 507).

stolario, l'aggettivo *zerstreut* figura più volte in contesto architettonico[6].

Il dizionario dei fratelli Grimm ricorda infine che il verbo *zerstreuen* può assumere anche il significato di "svanire", "allontanarsi", "dissipare", "diradarsi", in riferimento, tra le altre cose, a «leid, sorge, unmut, zweifel, bedenken»[7]. Kleist completa la lista abbinando a *zerstreuen* una serie di parole tra loro molto diverse: *Heiterkeit*, *Missverständnisse*, *Unruhe*, *Wolken* (serenità, malintesi, inquietudine, nuvole)[8].

2. Alla luce di questi primi esempi e delle considerazioni sinora fatte si può ritenere che il tratto semantico comune alle diverse sfumature dell'accezione fisica del verbo *zerstreuen* è quello dell'allontanamento da un centro. Anche i Grimm individuano un movimento centrifugo in *zerstreuen* – tratto ravvisabile peraltro già in *diaskorpizein* – e col passare del tempo questo elemento della perdita di centralità si radicherà ulteriormente nello spettro semantico del verbo. È così che si può spiegare l'uso che ne fanno i mistici del XIV secolo prima e i pietisti del secolo XVIII poi: essi intendono la *Zerstreuung* come distacco dell'anima dell'uomo dalla comunione con Dio e il conseguente rivolgimento a tutto ciò che è mondano[9]. Questo significato deve però avere

---

6 Gli alti edifici isolati (*zerstreut* è qui sinonimo di *vereinzelt*, lettera del 16 agosto 1800 a Wilhelmine von Zenge, SWB II: 516) che Kleist vede alle porte di Berlino, i ruderi sparsi di alcune fortificazioni presso Coblenza (lettera del 21 agosto 1800 a Wilhelmine von Zenge, SWB II: 530), le case della cittadina di Tharandt, in Sassonia, sparpagliate ai piedi d'una montagna (lettera del 3 settembre 1800 a Wilhelmine von Zenge, SWB II: 544), i palazzi nobili di Parigi che si stagliano, sparsi qua e là, sul panorama dei quartieri popolari (lettera del 16 agosto 1801 a Louise von Zenge, SWB II: 685).

7 *S.v. zerstreuen*. «Dolore, preoccupazione, amarezza, dubbi, perplessità».

8 Compaiono rispettivamente nel racconto *Die Verlobung in St. Domingo* (SWB II: 173), in due lettere (a Karl August von Hardenberg, 10 marzo 1811 e a Christian von Massenbach, 23 aprile 1805, SWB II: 857 e SWB II: 751) e nello scritto *Über die Finanzmaßregelung der Regierung* (SWB II: 407).

9 Cfr. il dizionario dei Grimm, che dice a tal proposito: «in der sprache der mystik drückt die wendung "daz gemüet, daz herz zerströuwen" die unruhe und ablenkung der seele von der gemeinschaft mit gott, der versenkung in das göttliche und der inneren sammlung aus», *s.v. zerstreuen*. «Nella lingua dei mistici, l'espressione "distrarre l'anima, il cuore" esprime l'idea dell'irrequietezza e del

radici ben più antiche e profonde che discendono dal latino dei teologi medievali, per i quali *distractus* significava semplicemente "distolto da Dio"[10]. In tedesco, pertanto, *Zerstreuung* si oppone a *Sammlung* – "concentrazione", "raccoglimento" – e può essere al contempo sinonimo, o più precisamente iponimo, di *Tand*, parola molto cara ai pietisti che indicava tutto quanto è frivolo e mondano[11].

Identificare un tratto semantico comune a molte accezioni può essere un'operazione riduttiva. Varrà la pena di ampliare il discorso con un esempio tratto dall'opera di Kleist. Nel secondo atto di *Amphitryon* (1807) Alcmena si presenta al pubblico come una donna inconsolabile, lacerata dai dubbi sui propri sentimenti[12] e sulla fedeltà al marito Anfitrione. Giove, venuto a lei sotto le mentite spoglie di Anfitrione, cerca invano di rassicurare Alcmena e liberarla dai sensi di colpa. L'anima

---

distoglimento dell'anima dalla comunione con Dio, dalla contemplazione del divino e dall'intimo raccoglimento». Da notare sono gli interessanti rapporti di antonimia che intercorrono fra *Zerstreuung* e *innere Sammlung*.
La *Zerstreuung* dei pietisti si riallaccia inoltre alla nozione agostiniana di *regio dissimilitudinis* (*Confessioni* VII, 10.16), a indicare «una differenza ontologica che separa la creatura dal creatore» (Alici 1999: 245). Il termine è ripreso letteralmente dalle *Enneadi* di Plotino (I 8, XIII), che lo mutua a sua volta da Platone (*Politica* 273 d 6-e 1). Agostino fa riferimento in particolare alla parabola del figlio prodigo.

10 Eugen Lerch è l'autore di un brillante studio sulla storia e le implicazioni delle parole *distractus* e *distrait*. Nel suo contributo fa notare come non fosse necessario esplicitare il complemento "da Dio" (distratto da Dio): gli autori medievali si sono dispensati dall'esprimere chiaramente l'oggetto dal quale l'uomo *distractus* distoglieva l'attenzione. Lo stesso meccanismo è alla base di *recollectus*, che voleva dire "raccolto in Dio" (si veda la *innere Sammlung* citata dai Grimm), e del participio, ancora oggi in uso, "credente" (credente in Dio).

11 A tal proposito cfr. Mittner 2009: 48, che rileva come dall'esigenza dei pietisti di distinguere tra la fede pura e «le impurissime esigenze della vita» derivino le loro discussioni sui *Mitteldinge* – *res mediae*, *adiaphora* –, ovvero cose indifferenti sul piano della morale, «né buone né cattive, spesso ammesse come peccato veniale, più spesso condannate con rigore, in quanto distraevano (*abkehren*) l'anima da Dio, e ne "disperdevano" (*zerstreuen*) le forze». Figuravano tra i *Mitteldinge* la danza, la conversazione galante, il gioco, ma sopratutto il teatro, massima espressione di vanità e illusione.

12 «Ich fühlte damals schuldlos mich und stark. / Doch seit ich diesen fremden Zug erblickt, / will ich dem innersten Gefühl mißtrauen» (SWB I: 285). «Sai, mi sentivo senza colpa e perciò forte. Ma da quando ho scoperto quest'iniziale misteriosa voglio diffidare anche del mio sentimento più intimo» (Kleist 2005: 139).

sua, dice la donna, non può fare a meno di ripensare al dramma vissuto, e questo pensiero rinnova ogni volta il dolore. Il passo recita:

> Gut, gut, Amphitryon. Ich verstehe dich, / und deine Großmut rührt mich bis zu Tränen, / du hast dies Wort, ich weiß es, hingeworfen, / mich zu zerstreun – doch meine Seele kehrt / zu ihrem Schmerzgedanken wiederum zurück[13]

La *Zerstreuung* è qui evidentemente intesa come mezzo per esorcizzare i tormenti, e il suo contrario – in tedesco fortemente marcato da *doch* – è la reiterazione del dolore stesso, che coincide con l'attività mentale del soggetto, ossia con le riflessioni di Alcmena. Il passo si lascia riformulare anche in termini fisici: la possibilità di allontanarsi dal centro del dolore (*Zerstreuung*), quindi di dimenticarlo, viene contrastata dal ritorno alla mente del dolore stesso segnalato in tedesco dal verbo di movimento *zurückkehren*).
I versi citati, peraltro, si inseriscono in almeno due temi classici della letteratura: quello delle parole come mezzo per lenire i dolori dell'anima (per cui Kleist usa di frequente il termine *Beklommenheit*) e quello del dolore che si rinnova ogni volta che si è indotti a parlarne. In quest'ultimo caso il motivo vanta un'illustre tradizione: nelle *Etiopiche*, romanzo comunemente attribuito a Eliodoro di Emesa, il giovane Cnemone domanda al sacerdote Calasiri come questi sia giunto alle foci del Nilo. Nel rispondere, il vecchio esordisce con una formula omerica che letteralmente significa "tu mi spingi via da Ilio" o "tu mi allontani da Ilio". L'incipit, nella traduzione di Fiorenza Bevilacqua, recita: «È peggio della guerra di Troia […] quello che tu mi vuoi far raccontare, e rischi di tirarti addosso uno sciame di mali e il frastuono senza fine che ne proviene»[14]. Tradurre l'esordio «Iliòthen me fèreis» con «è peggio della guerra di Troia» ha le sue motivate ragioni. La formula sottintende: "tu mi allontani da Ilio, ma mi costringi a raccontarti

---

13 SWB I: 288. «Bene, Anfitrione. Ti capisco. E la tua generosità mi commuove fino alle lacrime. Hai buttato là queste parole, sì, lo so, per distrarmi; ma la mia anima torna al suo tormento» (Kleist 2005: 144).

14 Citato in Placanica 1993: 5.

episodi che rinnovano il mio dolore e ne provocano a te che stai ascoltando". Il sostantivo *Iliàs* può infatti indicare, in senso figurato, una serie continua di sventure[15]. Il senso della frase di Calasiri diventa ancora più palese riprendendo il passo omerico che ha ispirato l'autore delle Etiopiche: giunto alla corte di Alcinoo, Ulisse viene pregato dagli ospiti di raccontare le sue peripezie. L'eroe inizia: «Iliòthen me fèron ànemos Kikònessi pèlassen», ovvero: «Da Ilio il vento mi spinse vicino ai Cìconi»[16]. È l'inizio di una digressione che ripercorre sventure e dolori, distanti nel tempo e nello spazio – *zerstreut* –, lontani dal loro primo centro di propagazione, la città di Troia, ma ancora vivi nella memoria collettiva, poiché generati da tragedie immortali che fanno parte della storia. In modo analogo, nel citato passo kleistiano a nulla possono le commoventi parole di Giove-Anfitrione: il concitato dialogo tra questi e Alcmena, infatti, risveglia e rinnova nella donna il tragico inganno di Giove[17], in un paradigma di eterno ritorno.

3. È importante non considerare a priori *Zerstreuung* antonimo di *Aufmerksamkeit*: la distrazione, infatti, non esclude di necessità l'attenzione. Il concetto di *Zerstreuung*, che compare nell'opera kleistiana in vesti multiformi, può essere visto come un altro tipo di attenzione: è proprio Kleist a mostrarci che è possibile distogliere la mente da un oggetto e spostarla su un altro mantenendo attiva la concentrazione[18]. Comunque la si veda, l'idea di *Zerstreuung* postula un distacco della

---

15 *Iliàs kakòn* (lett. "un'Iliade di mali") è una formula demostenica (*Della falsa ambasceria* 19, 148) molto sfruttata dagli autori dell'età antica e che si inserisce nel topos, altrettanto frequentato, della «memoria dolorosamente risvegliata» (Placanica 1993: 4). In questa metafora si condensa il concetto del succedersi di fatti dolorosi e sciagure. La guerra di Troia, d'altronde, ha rappresentato il picco di tragicità della cultura antica e non c'è dramma o male che non sia censito nell'*Iliade*. Cfr. anche Placanica 1993: 7 segg., che al tema dedica ampio spazio.

16 Omero 2000: 128.

17 La materia classica sembra essere qui solo un pretesto: Kleist intende infatti dare risalto alla condizione di crisi del personaggio femminile.

18 Si tratta del concetto di *distraction* propriamente detto, secondo il *Vocabulaire de la philosophie* di André Lalande: «Absence de perception d'une sensation qui devrait être normalement perçue […], provenant de ce que l'attention est concentrée sur un point particulier» (citato in Lerch 1936: 271). «Assenza di percezione di una sensazione che normalmente dovrebbe essere percepita […], provocata dal fatto che l'attenzione è concentrata su un punto particolare».

mente da un centro focale, distacco che nell'opera di Kleist si risolve in una sospensione del pensiero, in un'assenza di preoccupazioni (spensieratezza) o in uno sdoppiamento del personaggio.

I Grimm spiegano che *Zerstreuung* è stata la parola dapprima usata per definire un tipo di turbamento dell'equilibrio interiore («störung des seelischen gleichgewichts») e descrivere la condizione di una persona confusa – che allora ha un'accezione negativa. Tuttavia, gli usi che Kleist fa di questo vocabolo, che pur continua a non essere un pregio, appaiono già più mitigati. L'inversione semantica sembra essere avvenuta a metà Settecento per una curiosa analogia con il francese. Il 29 giugno 1767 viene portata in scena la commedia in cinque atti *Le distrait* (1697) di Regnard (1655-1709). La rappresentazione è recensita da Lessing (1729-1781) nel frammento 28 della *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769). La critica di Lessing si concentra soprattutto sull'infelice scelta traduttiva del titolo del dramma: *Der Zerstreute*. «I nostri nonni», dice, «non lo avrebbero capito»[19]. Lessing ricorda come, in precedenza, Johann Elias Schlegel avesse reso il francese *distrait* con *Träumer*, "sognatore", ma non intende comunque dare eccessivamente peso al titolo; per Lessing è più importante ribadire che la distrazione non è un vizio da commedia. La distrazione di Léandre è ancora «eine Krankheit, ein Unglück, und kein Laster»[20]. Affetto da una malattia o colpito da una grande sfortuna, chi soffre di distrazione non merita di essere deriso tanto quanto non lo merita chi soffre di emicrania o di un difetto fisico. Interessante, nella recensione lessinghiana, la domanda retorica rivolta ai lettori: non abbiamo, noi esseri umani, il potere (*die Gewalt*) di affaticare la nostra attenzione e di farla deviare a nostro piacimento? Viene dunque da chiedersi se anche Lessing, un trentennio prima di Kleist, vedesse la distrazione come un altro tipo di attenzione, un spostamento delle facoltà mentali da un punto a un altro.

4. Tipica dell'epistolario kleistiano è l'idea della *Zerstreuung* come "spensieratezza" o "assenza di preoccupazioni". In questi contesti il

---

19 «Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stücks verstanden hätten» (Lessing 1946: 93). «Stento a credere che i nostri avi avrebbero compreso il titolo tedesco di questa pièce».

20 Lessing 1946: 94. «Una malattia, una sfortuna, ma non un vizio».

vocabolo si trova in abbinamento ad altri che esprimono preoccupazione e angoscia e la sua presenza si intensifica nei periodi di piena crisi nella vita del poeta. È il caso della lettera di fine dicembre 1800 a Ulrike von Kleist, in cui l'autore confessa di aver sentito l'impellenza di tornare da Berlino a Francoforte sull'Oder, città natale, per distrarsi, poiché pensare al suo futuro lo aveva messo di cattivo umore. «Ich mußte mir diese Zerstreuung machen»[21]. Nella lettera compare la dimensione del futuro, un dettaglio chiave che permette di far luce sul concetto di *Zerstreuung* nell'opera kleistiana: la *Zerstreuung* è il movimento centrifugo contrario alle inquietanti riflessioni centripete sul proprio avvenire[22]. In una mappatura lessicale della lettera, a *Zerstreuung* si oppone quindi *Zukunft*. La stessa idea era stata già formulata un mese prima nell'incipit di una lettera a Wilhelmine von Zenge[23] da cui emerge che la *Zerstreuung* è una strategia per allontanare ed esorcizzare l'arrivo del futuro, che incombe minaccioso, e al tempo stesso un mezzo per dimenticare il proprio destino[24].

---

21 SWB II: 608. «Mi sono dovuto concedere questo momento di distrazione».

22 Si ricorderà che, sin dai primi anni della sua formazione, Kleist si confronta con una lunga serie di temi cari agli *Aufklärer*: *Bildung* (formazione), *Ziel* (scopo, obiettivo), *Tugend* (virtù), *Lebensplan* (progetto di vita), *Aufklärung* (illuminismo), (*Selbst*)*bestimmung* ([auto]determinazione), *Glück* (felicità) e *Wahrheit* (verità) sono solo alcune delle parole più ricorrenti nelle lettere e nei primi saggi del prussiano. Lo sforzo terminologico mostra chiaramente il problema di fondo di questi anni di vita cruciali: l'ossessione del futuro.

23 «Liebe Wilhelmine. Deinen Brief empfing ich g[e]rade, als ich sinnend an dem Fenster stand und mit dem Auge in den trüben Himmel, mit der Seele in die *trübe Zukunft* sah. Ich war nicht recht froh – da glaubte ich durch Deinen Brief aufgeheitert zu werden – aber Du schreibst mir, *daß auch Dich die Zukunft beunruhigt*, ja daß Dich diese Unruhe sogar *krank macht* –, o da ward ich ganz traurig, da konnte ich es in dem engen Zimmer nicht mehr aushalten, da zog ich mich an, und lief, ob es gleich regnete, im Halbdunkel des Abends, durch die kotigen Straßen dieser Stadt, *mich zu zerstreuen und mein Schicksal zu vergessen*» (corsivo mio, SWB II: 598). «Cara Wilhelmine. Ho ricevuto la tua lettera mentre riflettevo, alla finestra, e con gli occhi guardavo il cielo torbido e con l'anima il *torbido futuro*. Non ero molto felice – pensavo che la tua lettera potesse tirarmi su di morale –, ma mi dici che *anche il tuo futuro ti rende inquieta* e che questa inquietudine ti fa addirittura *ammalare*. Ah, le tue parole mi hanno rattristato: non ce l'ho più fatta a restare nella mia stanza angusta, mi sono vestito e nella penombra della sera mi sono incamminato, nonostante piovesse, per le luride strade di questa città, *per distrarmi e dimenticare il mio destino*».

24 Per approfondimenti si veda il fondamentale studio di Roussel 2007: 61 segg.

È anche importante distinguere la distrazione dal divertimento. Durante il suo soggiorno berlinese, Kleist racconta degli svaghi di cui si circonda: frequenta balli, circoli culturali, occasioni mondane e concerti, eventi della vita sociale che tuttavia non sono per lui motivo di divertimento, come confessa in una lettera del 4 maggio 1801: «Noch habe ich seit meiner Abreise von Berlin keine wahrhaft vergnügte Stunde genossen, zerstreut bin ich wohl gewesen, aber nicht vergnügt —»[25]. Qui *zerstreut* e *vergnügt* non sono antonimi e l'esatto rapporto tra le due parole si spiega meglio con una frase del 5 febbraio 1801: «Einmal habe ich getanzt und war vergnügt, weil ich zerstreut war». La vicinanza dei due participi non potrebbe essere più interessante, poiché mostra che il divertimento è generato dalla distrazione, qui da intendersi sempre come "spensieratezza", e si configura come uno stadio privilegiato dell'essere distratto, una sua condizione ulteriore e potenziata.

C'è divertimento nel momento in cui l'individuo è sopraffatto dalla spensieratezza, inebriato da essa al punto tale che non è più in grado di riflettere in piena lucidità e cade in uno stato di parziale incoscienza. A tal proposito tornano utili le occorrenze registrate nelle lettere del 22 e 23 marzo 1801, indirizzate rispettivamente a Wilhelmine von Zenge e a Ulrike von Kleist, in cui l'autore racconta di aver provato a cercare nelle distrazioni una via di fuga dalla «innere Unruhe» (l'irrequietezza interiore) che di recente lo aveva pervaso[26]. Proprio l'inquietudine lo spinge a tuffarsi di nuovo nel mondo, nella società, a frequentare caffè, concerti e teatri. Di particolare interesse è l'accostamento, in entrambe le missive, delle forme verbali *sich zerstreuen* e *sich betäuben*. *Betäuben*, propriamente "stordire", "annebbiare", "tramortire" ma anche "anestetizzare", è un verbo dalla forte carica semantica: deriva infatti da *taub*, "sordo" ma anche "intorpidito", "incosciente". La co-occorrenza di *betäuben* fa nascere una nuova accezione della parola *Zerstreuung*, che non è più solo assenza di preoccupazioni (la spensieratezza tipica dell'epistolario), ma assenza completa, sospensione del pensiero.

---

25 SWB II: 648. «Da quando sono partito da Berlino non mi sono ancora goduto un momento di vero divertimento; mi sono distratto, sì, ma non divertito –».

26 Si tratta delle prime confessioni di Kleist in seguito alla tragica crisi kantiana vissuta tra il 1800 e il 1801, che fulmina e sconvolge la sua visione del mondo e il suo percorso formativo.

In questo spirito va letta anche la celebre confessione che Kleist fa a Wilhelmine von Zenge il 4 maggio 1801: «Meine heitersten Augenblicke sind solche, wo ich mich selbst vergesse»[27]. È costante, nella scrittura di Kleist, l'opposizione di *Zerstreuung* e *Bewusstsein* – come pure della coppia (*nach*)*denken* e *vergessen* (riflettere e pensare, dimenticare), concetto ribadito in chiari termini in una lettera del 1807 spedita dalla prigione di Châlons-sur-Marne: «Zerstreuung, und nicht mehr Bewußtsein ist der Zustand, der mir wohl tut»[28].

5. In *Der zerbrochne Krug* (1811), senza dubbio una delle più fortunate commedie del teatro tedesco, la *Zerstreuung* è vista ancora come difetto. In una scena di forte carica comica il consigliere di giustizia Walter, giunto da Utrecht per un'ispezione a sorpresa, prende in contropiede il giudice Adam con la constatazione-domanda: «Ihr seid ja sonderbar zerstreut. Was fehlt Euch?»[29]. L'osservazione nasce dal precedente dialogo tra Adam e il suo segretario Licht, altro frangente di forte comicità: assorto nei suoi pensieri (non sa dove ha perduto la parrucca), Adam viene distratto da un'affermazione di Licht che dà avvio a un rapido scambio di battute che procede per malintesi, domande incomplete, ripetizioni, imprecazioni, lapsus. Sono questi autoinganni linguistici a portare Walter a constatare che il giudice Adam è «sonderbar zerstreut», dove l'avverbio *sonderbar* (stranamente, curiosamente) ha un peso importante. L'elemento di congiunzione tra i due momenti – il buffo dialogo con Licht e la secca domanda di Walter – si spiega con lo sdoppiamento della personalità di Adam, a un tempo giudice e reo. Egli è infatti come diviso tra la situazione attuale e i ricordi della sera precedente e l'assenza mentale nel presente. La conseguente incapacità di agire consapevolmente *hic et nunc*, poiché immerso in un'altra dimensione, lo porta a servirsi di un linguaggio confuso e decostruito che sta alla base della comunicazione dissociata e infelice tipica della commedia[30].

---

27 SWB II: 648. «I miei momenti di maggiore serenità sono quelli in cui mi dimentico di me stesso».

28 SWB II: 782. «L'assenza di pensiero, e non la consapevolezza, è la condizione che mi fa star bene».

29 SWB I: 197. «Vi vedo stranamente confuso. Che avete?» (Kleist 2005: 34).

30 La distruzione formale e linguistica in Kleist è l'espressione di uno sdoppiamento

L'episodio del *Zerbrochener Krug* non è l'unico caso in cui la *Zerstreuung* rimanda in modo diretto a una dissociazione del personaggio: il protagonista di *Prinz Friedrich von Homburg*, ultimo e luminoso capolavoro di Kleist, è un giovane principe spesso in preda alla distrazione. Il secondo atto contiene un'affermazione cruciale ai fini dell'analisi del lemma: «– Du warst zerstreut. Ich hab' es wohl gesehn. / Zerstreut – geteilt; ich weiß nicht, was mir fehlte, / Diktieren in die Feder macht mich irr. –»[31]. Il verbo *diktieren* fa riferimento alla scena in cui sono stati impartiti gli ordini per la battaglia di Fehrbellin, altro punto chiave del dramma: il principe è stato disattento e non è riuscito a seguire gli ordini e a prenderne nota. Le sue facoltà attentive non sono però affatto spente, ma si spostano e si concentrano su un'altra scena, che si svolge in contemporanea a pochi passi di distanza e che il principe riconosce come *déjà-vu* della notte precedente: la principessa Natalia d'Orange ha perso un guanto. Lo stesso Homburg si riconosce *zerstreut* e *geteilt*, distratto e sdoppiato a un tempo. Secondo la terminologia usata dai Grimm la mente del principe non è qui solo *verwirrt* o *verstört*, ma anche *abgesondert*, *vereinzelt* (staccata, divisa dalla realtà)[32]. I versi si riallacciano a una

---

della personalità dei suoi personaggi, di un conflitto interiore irrisolto e mai superato: lo stretto legame tra questi due fenomeni è messo in evidenza anche da Günter Blöcker, che ricorda come «Die fragmentarische Rede – das Sprechen in Interjektionen, halben Wendungen, unvollendeten Sätzen – ist eine Verlautbarung des Unmittelbaren, ist Seelenmaterial, das der Dichter zur Melodie ordnet» (Blöcker 1977: 196-97). Per Kleist la lingua è prima di tutto un mezzo espressivo diretto, un atto spontaneo che proietta un fascio di luce sulla superficie scura e indecifrabile della psiche.

Che la parola *Zerstreuung* condivida alcuni tratti semantici con il vocabolo *Zerrissenheit* (lacerazione, smembramento dell'io) lo conferma il fatto che nel *Marionettentheater* Kleist non si serve della parola *Dorn* per indicare la spina che il fanciullo si toglie dal piede (lo Spinario di cui si parla nel saggio, peraltro, si chiama *Dornauszieher* in tedesco) ma del sostantivo *Splitter*, molto vicino alla parola *Zersplitterung*, frattura in un precedente ordine naturale delle cose (cfr. anche Kurz 1981/82: 270).

31 SWB I: 650. «Eri distratto, tu. Me ne sono accorto. Distratto… come sdoppiato. Non so che cosa mi sia venuto meno. Mi confondo, a scrivere sotto dettatura…» (Kleist 2005: 205). Su questi versi e più in generale sul tema della distrazione nello *Homburg* si rimanda all'interessante studio di Stefania Sbarra (2014).

32 Il feldmaresciallo Dörfling ricorda come Homburg non avesse afferrato una sola parola del suo discorso e constata di averlo visto sì spesso distratto, ma mai "assente" come in quei momenti: «Zerstreut sah ich ihn oft, / jedoch in solchem Grad abwesend ganz / aus seiner Brust, noch nie, als diesen Tag» (SWB I: 702). «L'ho visto

splendida nota zibaldoniana di Giacomo Leopardi (1798-1837) – che vale la pena di citare per intero – dedicata alla questione della molteplicità dell'immaginazione dei fanciulli.

> La *fecondità* e *istabilità* e *velocità* della immaginazione e concezione (vera o falsa, che ciò non monta) ne' fanciulli, apparisce ancora da una osservazione che ho fatta in quelli che trovandosi in età di mezzana fanciullezza (6. 7. 8. anni, o cosa simile), e sapendo già tanto e più di lingua da potere infilare un discorso, nondimeno sebbene sieno loquaci, anzi quanto più sono loquaci, (il che è segno di fecondità) tanto più esitano e stentano, nel fare un discorso continuato, un racconto ec. Ho dunque notato che ciò non deriva principalmente dalla difficoltà di trovare o combinar le parole (anzi come ho detto, i più loquaci sono più soggetti a questo: i meno loquaci riescono molto meglio in un discorso abbastanza lungo e seguìto); ma *dalla moltiplicità delle idee che si affollano loro in mente*. Onde non sanno scegliere, si confondono, saltano di palo in frasca, mutano anche totalmente e improvvisamente soggetto; i loro discorsi non hanno nè capo nè coda, e avendo incominciato colla testa dell'uomo, finiscono colla coda del pesce. Quanta dunque non dev'essere l'attività interna, la *moltiplicità delle occupazioni ancorchè disoccupatissimi, la facilità di distrarsi, e alleggerire o spegnere i pensieri o le sensazioni dolorose, la varietà, e nel tempo stesso la vivacità delle immagini e concezioni* (giacchè ciascuna è capace di strapparli intieramente da quella che presentemente gli occupa); in somma *la vita dell'animo*, e per conseguenza la felicità de' fanciulli anche i meno felici rispetto alle circostanze esteriori![33]

Il principe di Homburg, che è un esuberante giovane, è tradizionalmente ricordato come il personaggio disattento e instabile per eccellenza. Non bisogna però dimenticare quanto suggerisce Leopardi, e cioè che nella distrazione e nella confusione sono ricomprese anche la molteplicità delle idee, la capacità di «alleggerire o spegnere i pensieri o le sensazioni dolorose» e l'agilità delle facoltà mentali del soggetto.

---

spesso distratto, ma mai come quel giorno così del tutto assente» (Kleist 2005: 262).

33 Leopardi 1999: 111-12. Corsivo mio.

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: ATTENZIONE; DIMENTICANZA

Bibliografia

Opere di Kleist

KLEIST, HEINRICH VON (2001) *Sämtliche Werke und Briefe*, a cura di H. Sembdner, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

KLEIST, HEINRICH VON (2005) *La brocca rotta, Anfitrione, Il principe di Homburg*, trad. it. I. A. Chiusano, Milano, Garzanti.

KLEIST, HEINRICH VON (2008) *Pentesilea*, trad. it. P. Capriolo, Venezia, Marsilio.

Edizione digitale completa di tutte le opere e le lettere di Kleist (visitato il 30 gennaio 2016)
http://gutenberg.spiegel.de/autor/heinrich-von-kleist-326

Opere di altri autori

ELIODORO (1987) *Le Etiopiche*, introduzione e cura di A. Colonna, trad. it. F. Bevilacqua, Torino, Utet.

LEOPARDI, GIACOMO (1999) *Della natura degli uomini e delle cose: edizione tematica dello "Zibaldone di pensieri" stabilita sugli "Indici" leopardiani*, a cura di F. Cacciapuoti, Roma, Donzelli.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM (1946) *Hamburgische Dramaturgie*, Paderborn, Schöningh.

OMERO (2000) *Odissea*, trad. it. M. G. Ciani, Venezia, Marsilio.

Bibliografia critica

ALICI, LUIGI (1999) *L'altro nell'io. In dialogo con Sant'Agostino*, Roma, Città Nuova.

BLÖCKER, GÜNTER (1977) *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*, Frankfurt am Main, Fischer.

KURZ, GERHARD (1981/82) *Gott befohlen. Kleists Dialog „Über das Marionettentheater" und der Mythos des Sündenfalls des Bewußsteins*, in «Kleist-Jahrbuch», pp. 264-277.

LERCH, EUGEN (1936) *Histoire et influence des mots distractus et distrait*, in «Revue de linguistique romane», 12, pp. 270-283.

MITTNER, LADISLAO (2009) *Storia della letteratura tedesca. Dal pietismo al romanticismo 1700-1820*, I, Torino, Einaudi.

PLACANICA, AUGUSTO (1993) *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Roma, Donzelli.

Roussel, Martin (2007) *Zerstreuungen. Kleists Schrift „Über das Marionettentheater" im ethologischen Kontext*, in «Kleist-Jahrbuch», pp. 61-93.

Sbarra, Stefania (2014) *"Quale cavalleria?" Distrazione ed emancipazione dell'artista nel Principe di Homburg*, in: *Il teatro di Kleist. Interpretazioni, allestimenti, traduzioni*, a cura di E. Polledri e L. Reitani, Istituto Italiano di Studi Germanici, pp. 93-116.

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Grimm (consultato il 20 febbraio 2016)
http://dwb.uni-trier.de/de/

Edizione digitale di tutte le opere e le lettere di Kleist (in continuo aggiornamento, visitato il 5 marzo 2016)
http://www.kleist-digital.de/

Edizione digitale dello *Universal-Lexicon* di Zedler (visitato il 18 gennaio 2016)
http://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=startseite&l=de

Novecento

Bild –Rainer Maria Rilke

Roberta Buscema

Incidenza radicale 36 *Neue Gedichte* 18, *Neue Gedichte II* 18 – **Bild tot. 16** *Neue Gedichte* 10, *Neue Gedichte II* 6 – **Bilderfolg tot. 1** *Neue Gedichte* – **Bildnis tot. 3** *Neue Gedichte II* – **Götterbild tot. 1** *Neue Gedichte* – **Jugendbildnis tot. 1** *Neue Gedichte* – **Selbstbildnis tot. 1** *Neue Gedichte* – **Spiegelbild tot. 6** *Neue Gedichte* 1, *Neue Gedichte II* 5 – **Standbild tot. 1** *Neue Gedichte* – **Sternbild tot. 1** *Neue Gedichte* – **bilden tot. 3** *Neue Gedichte II* – **widerbilden tot. 1** *Neue Gedichte II* – **bildlos** (agg.) **tot. 1** *Neue Gedichte*.

Il sostantivo neutro *das Bild*[1] indica ciò che appare o che si mostra (*erscheint*) alla

[1] In questa scheda si è preso in esame principalmente il periodo 1902-1908 della produzione in versi e in prosa di Rainer Maria Rilke (1875-1926), vale a dire la fase "mediana" della sua produzione. In particolar modo sono state analizzate le due sillogi dei *Neue Gedichte*, le "poesie nuove" pubblicate nel 1907 e nel 1908: la prima reca proprio quel titolo, mentre la seconda s'intitola, altrettanto semplicemente, *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, ossia "parte seguente delle poesie nuove". Per una questione di comodità, si è fatto uso delle abbreviazioni *NG* ed *NG II*, con cui d'ora in poi ci si riferirà rispettivamente alla prima e alla seconda raccolta. Salvo ove diversamente specificato, entro parentesi si sono riportati i vocaboli impiegati dallo stesso Rilke. Le sue opere sono citate da Rilke 1955-1966 (d'ora in avanti SW), mentre la traduzione proviene da Rilke 1994. Ci si è riferiti inoltre a Rilke 1966 (d'ora in poi KA). Per una trad. it. completa degli scritti estetici, sull'arte, sul teatro e sulla letteratura, si veda Rilke 2008; per il romanzo rilkiano *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) si veda Rilke 2010[15]. Per un'edizione digitale ma incompleta delle opere di Rilke è possibile consultare il Project Gutenberg all'indirizzo http://www.gutenberg.org/ebooks/author/846 (giugno 2017). Ove non diversamente specificato, le traduzioni dal tedesco sono mie.

vista [2], formandosi negli occhi (*Augen*) a partire da un oggetto (*Ding, Gegenstand*)[3], lontano (*fern*, *weit*) o vicino (*nah*) che sia, in maniera non stabile (*beständig*) o duratura (*dauernd*) bensì provvisoria e per un tempo variabile.
Bild è l'"immagine" che s'incunea nella pupilla (*Pupille*)[4], il fenomeno coglibile tramite quella particolare esperienza sensibile che è la percezione visiva. È l'immagine che si può cogliere con lo sguardo (*Blick*, per estensione *das Schauen*) grazie alla capacità visiva (*Sehkraft*) e dunque al senso della vista. Dal punto di

---

[2] Con il significato di "vista", ma meno comune il secondo, i sostantivi *Sicht* e *Augenlicht* (composto dai sost. *Auge*, "occhio", e *Licht*, "luce") non occorrono mai nelle raccolte dei *Neue Gedichte*, né mai compare l'infinito sostantivato *das Sehen*, "il vedere". Nella seconda raccolta si rileva un'occorrenza del sost. *Aussicht*, nella poesia *Der Balkon. Neapel* (*Il balcone. Napoli*), che ha però il significato di "vista" intesa come "visuale" o "prospettiva" (ma aggiungendo il prefisso *vor-* si ottiene *Voraussicht* che indica lo sguardo sul futuro e cioè la "previsione", esattamente come accade in italiano quando appunto al sost. "visione" si aggiunge il prefisso "pre-"), mentre nella prima silloge, in *Orpheus. Eurydike. Hermes* (*Orfeo. Euridice. Ermes*), troviamo un *aussehen*, che vuol dire "apparire", "sembrare". Numerosi sono invece i verbi, gli aggettivi e i sostantivi riconducibili alla radice *Schau* (tot. 28: *NG* 15, *NG II* 13). Della forma verbale sostantivata *das Schauen*, che lett. indica "il guardare" (ma il sost. *Schau* significa "mostra", "spettacolo", ecc.), si trovano due sole occorrenze nella seconda raccolta, in *Archaïscher Torso Apollos* (*Torso arcaico di Apollo*) e in *Schwarze Katze* (*Gatto nero*). Comunque, in generale, Rilke sembra prediligere i sost. *Blick*, che oltre a "sguardo" può significare anche "vista", e *Auge*, cioè "occhio". Questi occorrono con elevata frequenza: *Blick* tot. 27 (*NG* 13, *NG II* 14), *Auge* tot. 26 (*NG* 17, *NG II* 9), corradicali esclusi in ambedue i casi. (Escluso dal conteggio è ovviamente *Augenblick*, sia perché composto da entrambe le parole, sia perché ha tutt'altro significato, ossia quello di "momento", "attimo", "istante"; tot. 9 in *NG II*). Ancora con il significato di "vista", *Anblick*, che si può considerare sinonimo di *Bild* nell'accezione di "scena" o "spettacolo", si trova una sola volta nella raccolta del 1908, in *Die Insel der Sirenen* (*L'isola delle sirene*). La stessa cosa vale per *Ausblick*, che compare in *San Marco. Venedig* (*San Marco. Venezia*) e che però ha il significato di "vista" nel senso di "visuale", "veduta" o "panorama". Nella raccolta del 1907, in *Die Rosenschale* (*La coppa di rose*), si registra un'unica occorrenza di *Sehkraft* (lett. "facoltà visiva") che, come il suddetto *Augenlicht* seppur di basso uso rispetto a questo, vuol dire "sguardo" o "vista" nel senso di capacità visiva.

[3] *Ding* è un vocabolo particolarmente caro a Rilke, che ne fa uso ovunque nella sua produzione letteraria, poetica e no, essendo il concetto tale da definirne la poetica, soprattutto quella del periodo preso in esame. Nei *Neue Gedichte*, non a caso detti *Dinggedichte*, come vedremo (cfr. *infra*, nota 17), *Ding* è usato spesse volte (tot. 34: *NG* 20, *NG II* 14). Meno usato è *Gegenstand* (tot. 4: *NG* 1, *NG II* 3), che è comunque il più frequente dei sinonimi (p. es. *Sache* compare solo una volta).

[4] Scrive Rilke: «Dann geht ein Bild hinein» («Allora entra un'immagine»), non appena si alza «der Vorhang der Pupille» («il sipario della pupilla»), costituito dalle palpebre che si aprono. Cfr. la celebre lirica *Der Panther* (*La pantera*, *NG*), in part. l'ultima quartina, vv. 9 e 10, KA I: 469.

vista fisico, è ciò che passa attraverso gli occhi, organi principali dell'apparato visivo, i quali ricevendo la luce (*Licht*, *Schein*)[5] dall'esterno sono in grado di percepire ed elaborare i *Bilder*, cioè appunto le "immagini", che stanno fuori – quindi le forme, i colori e le altre proprietà organolettiche legate all'ambito sensoriale della vista.
Il lemma *Bild* si riferirà pertanto a ciò che è apparente (*scheinbar*) o visibile (*sichtbar*).
A livello semantico, *Bild* si può tradurre il più delle volte con la parola "immagine", oppure con "figura" (più propriamente *Figur*). Le altre accezioni del vocabolo fanno riferimento (danno il nome) anche all'oggetto materiale della raffigurazione stessa: *Bild* può significare infatti non solo "ritratto" o "effigie", ma anche "quadro", "dipinto" o "pittura", nonché "fotografia". In base al contesto, *Bild* può essere dunque rispettivamente sinonimo di *Bildnis* (tot. 5, corradicali inclusi: *NG* 2, *NG II* 3)[6] – che tra l'altro include la radice *bild-* al suo interno –, di *Gemälde* o di *Fotografie*[7].

1. In generale un *Bild* è una rappresentazione (*Darstellung*, *Vorstellung*)[8] *visiva* perciò, in quanto tale, può appartenere inoltre al dominio

---

5 Assai diffusi sono i sost. e i rispettivi corradicali (verbi, agg.) associati alla luce e allo splendere (in ordine di frequenza e, a parità di occorrenze, alfabetico: *Licht*, *Glanz*, *Schimmer*, *Strahl*, ecc.). Per *Schein* e corradicali, in particolare, cfr. *infra*, note su *Schein* ed *Erscheinung*.

6 Cfr. *supra*, quadro numerico introduttivo, dove ho contato a parte i corradicali di *Bildnis*: *Jugendbildnis*, cioè "ritratto giovanile", e *Selbstbildnis*, cioè "autoritratto". Questi due sost. sono parte integrante del titolo di due "poesie nuove", disposte una dopo l'altra all'interno della prima raccolta: si tratta, rispettivamente, di *Jugendbildnis meines Vaters* (*Ritratto giovanile di mio padre*) e *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* (*Autoritratto dell'anno 1906*), in KA I: 483-84.

7 *Bild* può avere questi significati, ma nel caso specifico dei *Neue Gedichte* il lemma non è mai sinonimo di *Fotografie*, sicché in nessuna occasione è traducibile con "fotografia". Bisogna però dire che *Bildnis*, o più precisamente quello *Jugendbildnis* di cui si è detto sopra, si riferisce a uno «schnell vergehendes Daguerreotyp»: al «dagherrotipo» cioè, che invecchia e «trascorre in fretta» (v. 13, KA I: 483), ritraente il padre del poeta, morto pochi mesi prima (cfr. Rilke 1994: 923).

8 Le parole tedesche qui riportate, entro e fuori parentesi, non sono presenti all'interno dei *Neue Gedichte*, a eccezione di *Zeichen* (si veda più avanti), che occorre diverse volte (tot. 10: *NG* 6, *NG II* 4), di *Gedanke* (tot. 5: *NG* 2, *NG II* 3) e di *Idee*, che però compare una volta sola, nella seconda raccolta, in *Das Gold* (*L'oro*), nel composto «Zwang-idee» (v. 5, KA I: 531), cioè «ossessione» (con *Zwang* che significa "costrizione", "pressione").

delle cose astratte, non soltanto a quello delle cose concrete. Le immagini fisiche si possono considerare dal punto di vista materiale. Ma l'immagine può avere anche natura intellegibile nel caso in cui si tratti di un'immagine mentale, di un'idea (*Idee*)[9], di un concetto (*Begriff*) e insomma di una qualsivoglia rappresentazione *ideale* della realtà quale prodotto dell'intelletto o dell'"immaginazione", della *Einbildung*[10] – parola, anche questa, radicalmente affine a *Bild*, proprio come il corrispettivo italiano lo è a "immagine".

La stessa parola tedesca *Vorstellung* può avere, accanto al significato di "immaginazione", quello di "rappresentazione", venendo a trovarsi in rapporto di parziale sinonimia con *Bild*. Così, in maniera analoga al vocabolo italiano "rappresentazione", *Vorstellung* può indicare non solo, ad esempio, una rappresentazione teatrale (*Aufführung*)[11], ma anche un *gedankliches Bild*, vale a dire una "rappresentazione mentale", un *Gedanke*, quindi un'"idea" e, in ultima istanza, un'immagine o una serie di immagini. Una rappresentazione insomma, né più né meno di una *Abbildung* (si noti anche qui la radice *-bild-*), ossia di un'"illustrazione". Le idee stesse non sono altro che contenuto "visivo" o "oggettivo" (nel senso che il pensiero si riferisce sempre agli *oggetti* che rappresenta) e dunque, in quanto tali, rappresentazioni o immagini.

Ancora, sempre dal punto di vista concettuale, una rappresentazione carica di significati aggiuntivi o dotata di un significato non immediato, quale può essere per esempio un segno (*Zeichen*), o quale è certamente un disegno (*Zeichnung*) o un *Sinnbild*, cioè un "simbolo" (in tedesco anche *Symbol*), costituisce un'immagine, così come immagini sono pure la similitudine (*Gleichnis*, che può indicare inoltre la "parabola"), la metafora (*Metapher*), l'allegoria (*Allegorie*), ecc., dette non a caso "*figure* retoriche", in tedesco *Sprachbilder* o *bildhafte Figuren*.

Anche nell'ambito del linguaggio, della lingua e delle parole (scritte, proferite o solo pensate), vi sono perciò immagini. Né potrebbe

---

9 Sia "idea" sia "concetto" possono essere resi in tedesco con la parola *Vorstellung*.

10 Parola non usata nei *Neue Gedichte*. Si registra solo un «Imaginäre» (v. 14, KA I: 575), che indica l'«immaginario» (*das Imaginäre*), nella raccolta del 1908, nell'ultimo verso di *Die Flamingos. Paris, Jardin des Plantes* (*I fenicotteri*).

11 *Aufführung* non si trova in Rilke.

essere altrimenti, poiché il *logos* non può che raccontare il mondo (*Welt*) per immagini: grazie al *logos* si pensano e si dicono le *cose* inevitabilmente traducendole in *immagini*.

2. Il significato di *Bild* può oscillare tra visione reale e immagine illusoria, estendendosi dall'idea al fenomeno, al fantasma o al simulacro, sicché il suo peso semantico, a seconda dei casi, penderà da una parte del piatto piuttosto che dall'altra. Per Rilke, comunque, l'immagine in quanto apparenza (*Schein*)[12], più che ingannevole, sembra essere di norma effimera e inafferrabile. Le immagini si inseriscono infatti nell'incessante flusso (*Fluss*, *Strom*) del divenire, in cui sfilano i *Bilder* comuni.

E si pensa ai «Bilder-Folgen»[13], alle «sequenze di immagini» che si susseguono nei versi rilkiani laddove si leggono e si "vedono" scorrere liste più o meno lunghe di cose, di oggetti passati in rassegna. Ne risulta un certo descrittivismo, talora riscontrabile nella poesia rilkiana, del quale non mancano esempi anche celebri, come nel caso della nona elegia duinese, in cui si dicono le *cose* che sono: «Haus, / Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, – / höchstens: Säule, Turm»[14]. Ma si tratta di un descrittivismo che non si riduce mai, in Rilke, a uno sterile elenco di dettagli che infrange l'atmosfera lirica dei versi spezzandone l'incanto.

E si pensa alle fantasmagorie di immagini dei *Neue Gedichte*, si

---

12 *Schein* è una parola polisemica potendo significare sia "luce" sia "apparenza", perciò può essere rispettivamente sinonimo dei vocaboli tedeschi *Licht* (o *Lichtschein*) e *Anschein*, *Aussehen*, ecc. A eccezione di *Licht*, comunque, nessuno di questi sost. si registra nei *Neue Gedichte*. Con il significato di "apparenza" non occorre praticamente mai nelle due sillogi dei *Neue Gedichte*, dove significa piuttosto "chiarore" o "splendore". Solo nella poesia *Die Versuchung* (*La tentazione*), che fa parte della raccolta del 1908, sembrerebbe assumere in maniera ambigua entrambi i significati, in riferimento alla figura dell'angelo (v. 18, KA I: 529). In ciascuno dei due scritti dedicati allo scultore Auguste Rodin (1840-1917), risalenti a quegli stessi anni, il sost. compare due volte nella prima parte risalente al 1902 (SW V: 145, 165), una sola volta nella seconda parte del 1907 (SW V: 225). Qui sono comunque più frequenti il verbo *scheinen* e i corradicali.

13 *Kindheit* (*Infanzia*, *NG*), v. 17, KA I: 473-74.

14 «Casa, / ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra – / al più: colonna, torre», questo è quanto, secondo Rilke, possiamo dire. Cfr. *Duineser Elegien* (*Elegie duinesi*, 1922), vv. 31-33, KA II: 227-29.

pensa a «Ringen, Götterbildern, Gläsern und Bändern»[15], ad «anelli, idoli, calici e fasce», ossia agli oggetti elencati in *Römische Sarkophage* (*Sarcofaghi romani*, *NG*, v. 6). Ma soprattutto viene in mente la poesia-racconto *Hetären-Gräber* (*Tombe di etère*, anch'essa poesia romana facente parte della silloge del 1907)[16], componimento che si contraddistingue, distinguendosi dagli altri *Dinggedichte*[17], per il suo contenuto altamente descrittivo e per il fatto di essere esso stesso, per tutta la sua durata, una sorta di lungo elenco di oggetti. Ne deriva una forma non più data da strofe ordinate o distinguibili, ma che si presenta invece, nella prima lunga sezione, come un poemetto compatto, senza pause né spazi bianchi, che è tale da togliere il fiato al lettore.

Da qui un succedersi senza tregua di oggetti e di immagini che sembrano destinati talvolta a durare (effigi di statue o ritratti, per esempio), talaltra a dissolversi (immagini comuni, *eidola*, fantasmi, simulacri, ecc.), in un avvicendarsi di cose che suscita da un lato un senso di concretezza, dall'altro un'impressione di caducità.

Le cose sono presenti nello spazio (*Raum*)[18], con o nella forma (*Form*) che rappresentano, con o nella figura (*Figur*) che incarnano, con il colore (*Farbe*) che riflettono, insomma con tutte le loro specifiche caratteristiche cromatiche e visive in generale. Caratteristiche che non sono mai date una volta per tutte. E infatti L'immagine reale, cioè l'immagine di una cosa esistente (e presente nello spazio), è per essenza

---

15 KA I: 472-73.

16 Cfr. KA I: 499-500.

17 I *Neue Gedichte* incarnano esempi riusciti di *Dinggedichte*, cioè di "poesie dell'oggetto" o dell'"oggettività", frutto del moderno gusto che predilige il criterio dell'impersonalità dell'opera a una poesia di tipo soggettivo (si pensi alla tradizionale *Erlebnislyrik*, la "lirica" sentimentale "dell'esperienza" soggettiva, basata sui sentimenti e sugli stati d'animo del soggetto o dell'autore). Già nella monografia sulla colonia artistica di Worpswede, risalente alla primavera del 1902, si fa chiara l'idea rilkiana, che avrebbe trovato poi una conferma definitiva proprio nella *nuova* poetica dei *Neue Gedichte*, secondo cui l'arte doveva essere «*sachlich*, ohne eine Spur von Sentimentalität», e cioè «*oggettiva*, senza alcuna traccia di sentimentalismo» (*v.* SENTIMENTAL) (*Worpswede*, SW V: 59; corsivo mio). Nel novembre di quello stesso anno Rilke avrebbe scritto il primo *Dinggedicht*, ossia la prima "poesia nuova", che è proprio la già citata lirica *Der Panther* (*NG*).

18 Il concetto di *Raum* è fondamentale in Rilke per il suo modo "fenomenologico" di concepire (e di ritrarre poeticamente) la realtà. Il vocabolo è usato diverse volte all'interno dei *Neue Gedichte* (tot. 13: *NG* 7, *NG II* 6).

mutevole, poiché è soggetta inevitabilmente allo scorrere del tempo (*Zeit*), che attraversa lo spazio, coinvolgendo e travolgendo ciascuna cosa.

Analogamente un'immagine mentale, racchiusa per esempio in un ricordo (*Erinnerung*), può sbiadirsi sempre più sino a stravolgersi o a perdersi del tutto sotto i colpi dell'oblio che incalza. Tuttavia può accadere che, al contrario, un *Bild* s'imprima nella memoria sotto forma di ricordo, conservandosi inalterato quasi che fosse un dipinto, un *eikôn* o una rappresentazione fissa.

Inculcate nella memoria sono, ad esempio, alcune delle immagini che risalgono al periodo della nostra infanzia, vale a dire quelle immagini che ci hanno segnato in quel tempo in cui per la prima volta ci affacciavamo al mondo, saggiandone le cose (mondo che, ancor vuoti e privi di esperienza, percepivamo caricandoci di dati sensoriali e riempiendoci quindi di contenuti visivi, uditivi, ecc.), in quell'età della vita in cui ci siamo aggrappati a un oggetto fidato e alla sua figura, accanto a quella di nostra madre e alla sua voce[19], come se fosse la sola cosa capace di donare conforto, colmando il peso delle distanze, del silenzio, dell'incerto.

Perché l'immagine di una cosa conosciuta è come un volto (*Gesicht*)[20] noto e benevolo che si contrappone a tutto ciò che è "aperto", alla

---

[19] Si legga, a tal proposito, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), KA III: 507 (trad. it. Rilke 2010[15]: 57-58). In questo passo, al silenzio della notte, ma anche al buio e insomma a tutto quello che è percepito come vuoto o assenza (di suono, di luce e quindi di immagini), subentra e si sostituisce la figura materna a dar voce a quel silenzio o, come scrive Rilke, a camuffare il silenzio, tanto da divenire ella stessa «diese Stille» («questo silenzio»), nonché «das Licht» («la luce»), riempendo con la sua presenza ciò che altrimenti sarebbe stato esperito come qualcosa di privativo, di ignoto o misterioso, e dunque di pauroso. Rilke accosta sinesteticamente da una parte la luce e il rumore, legati entrambi alla pienezza e alla presenza, dall'altra il buio e il silenzio, legati invece al vuoto e all'assenza. E infatti, nella stessa annotazione, Malte scrive ancora della madre: «Du zündest ein Licht an, und schon das Geräusch bist du» («Accendi una luce, e sei già il rumore»).

[20] Il sost. neutro Gesicht comprende al suo interno la radice -sicht preceduta dal prefisso ge-. Questo può essere preceduto a sua volta da an-, a formare la parola Angesicht, che però non ha il medesimo significato di Gesicht ed è inoltre caratteristica del registro elevato-letterario: si pensi, per es., all'uso biblico che se ne fa in espressioni quali «Gottes Angesicht» o «Angesicht des Herrn», traducibili rispettivamente con «presenza» o «cospetto di Dio» o «del Signore». La parola si trova di rado nei Neue Gedichte (tot. 5: NG 3, NG II 2). Equivalente semantico di

notte indecifrabile e senza forme, a ciò che è estraneo e che spaventa, a un ambiente anonimo, o meglio all'anonimità del paesaggio (*Landschaft*) che è senza volto e che è anzi «ganz Gesicht» (è «interamente volto»)[21], un volto sterminato e quindi non identificabile né riconducibile a qualcosa di familiare.

Perché in immagini decifrabili deve tradursi il mondo da noi percepito per potersi fare alla nostra portata: solo in questo modo lo si può afferrare (*greifen*, *fassen*, ma anche *ergreifen*) con i sensi (*Sinne*) ed eventualmente con l'intelletto (*Verstand*) comprendere (*begreifen*).

Così, scrive ancora Rilke sull'infanzia, nulla ci è stato «näher, vertrauter und nötiger» («più vicino, più intimo e più necessario»)[22] di quegli oggetti cari, quali sono i «Kinder-Dinge», cioè le «cose dei bambini», che altrove, vale a dire nel suo unico romanzo, dipingerà come «die gewohnten herzlichen Dinge, die ohne Hintersinn da sind, gut, einfältig, eindeutig» («le cordiali [ma anche affettuose o sincere] cose consuete, che sono là senza fini nascosti, buone, semplici, chiare [evidenti o univoche]»)[23]. Crescendo invece tutto diviene "troppo" e si fa insidia, ambiguità, confusione, rumore assordante, sfondo (*Hintergrund*) indistinto, paesaggio anonimo.

«Das Wort: Dinge», continua Rilke rivolgendosi a ciascun adulto che ne costituiva il pubblico, «geht an Ihnen vorüber, es bedeutet Ihnen nichts: zu Vieles und zu Gleichgültiges» («La parola "cose" Le passa davanti, non Le significa niente: troppe cose e troppo indifferenti»), scrive Rilke rivolgendosi all'adulto suo lettore ipotetico[24]. Questo è quanto accade alla protagonista della poesia *Die Erwachsene*

Gesicht è invece Antlitz, sost. che però, rispetto al più comune Gesicht, è proprio dell'uso elevato. Potremmo tradurre perciò Gesicht con "faccia" e Antlitz con "viso" o "volto", anche se in italiano si tratta probabilmente di vocaboli d'uso più comune. A ogni modo, Gesicht è una parola (e una figura) assai frequente in Rilke Nelle due parti dei Neue Gedichte si registrano numerose occorrenze del vocabolo (tot. 32: NG 12, NG II 20). Antlitz compare in misura ancor minore rispetto al precedente Angesicht e cioè complessivamente un paio di volte, con una sola occorrenza in ciascuna delle due raccolte (tot. 2: NG 1, NG II 1).

21 *Worpswede*, SW V: 10.

22 *Auguste Rodin*, seconda parte (1907), KA IV: 455.

23 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, KA III: 507.

24 *Auguste Rodin*, KA IV: 455.

(*L'adulta*, *NG*), che dal punto di vista tematico fa da *pendant* a *Mädchenklage* (*Lamento di fanciulla*, *NG*), di cui potrebbe essere considerata il seguito.

L'adulta è costretta a sostenere su di sé il peso del mondo, di un mondo fatto di immagini che per lo più si disperdono ma che, oltre ad affollare il mondo passando inosservate, possono anche riempirlo di significati, riempiendo talvolta di senso (*Sinn*) la vita stessa delle persone. Per questo motivo il mondo è adesso «ganz Bild und bildlos» («tutto immagine e senza immagini», v. 4)[25], mentre prima c'era ancora «einen Weg, ein Tier, ein Bild» («una strada, un animale, un'immagine» distinta, come si legge in *Mädchenklage*, prima strofa, v. 7)[26]: c'era una figura netta a riempire lo spazio e a fare compagnia, con la sua presenza certa, alla fanciulla di un tempo, placandone ogni lamento, scacciando e scongiurando ogni senso di *horror vacui*.

Per questo il periodo della fanciullezza, come si legge nella lirica *Kindheit* (*Infanzia*, *NG*), è il tempo della vita piena: «da lebten wir» («là vivevamo»)[27], scrive Rilke, come cose e animali, «und wurden bis zum Rande voll Figur» («divenendo figura fino all'orlo ricolma», terza quartina, vv. 11-12). E continua: «wie unpersönlich» («quanto impersonale», v. 12)[28] era allora ogni cosa che ci accadeva, persino «das Leid… / von dem die Kindheit voll war bis zum Rand» («la pena… / di cui l'infanzia fino all'orlo era piena», vv. 13-14), come si legge in *Der Auszug des verlorenen Sohnes* (*La partenza del figliol prodigo*, *NG*).

Si vede allora come il lemma *Bild* sia associato alle fasi del tempo e agli stadi della vita, alla memoria – che viene a configurarsi come una sorta di serbatoio in cui il vissuto (cose e immagini riferite all'esperienza) può essere eternato o conservato – e quindi al ricordo. Pertanto l'immagine si può considerare un elemento di raccordo tra infanzia ed età adulta. E, poiché è spesso legato al concetto di tempo o alla coscienza del tempo che passa, *Bild* rimanda anche all'idea di labilità e di fugacità dell'esistenza, sicché l'immagine può essere inoltre manifestazione o espressione visiva del destino di decadenza che spetta alle cose

---

25 KA I: 477.

26 KA I: 449.

27 KA I: 473-74.

28 KA I: 458.

del mondo. Si capisce dunque come il lemma *Bild* si attorni di vocaboli connessi all'idea del durare (*dauern*) e del mutare (*ändern*, *wandeln*, *wechseln*, *das Wechseln*), in versi che lasciano presagire la fine che spetta a ogni cosa mondana, destinata in quanto tale a decadere (*verfallen*)[29].

Come ogni cosa sulla terra, anche le immagini sono soggette al mutamento (*Wandel*) ineluttabile, non potendo fare altro che trasformarsi (*sich verwandeln*) e trapassare (*vergehen*, *vorbeigehen*, *vorübergehen*)[30] di stato in stato, auto-superandosi. Le immagini ordinarie sono sfuggenti, di norma si offrono e si sottraggono alla vista, mostrandosi ogni volta in maniera variamente alterata (dal tempo, dalla luce, dallo stato d'animo di chi le percepisce, ecc.), senza potersi concedere mai definitivamente o senza mai ripresentarsi identiche.

Così le immagini si perdono e si disperdono (all'infinito presente: *sich verlieren*, *sich verlaufen*, *sich zerstreuen*), o magari capita che, pur se serbate nei ricordi, siano minate dal tempo che le sbiadisce facendone smarrire il senso originario, un po' come si distorce, si sgrana e si rende irriconoscibile la nostra figura riflessa sulla superficie dell'acqua, che «uns zitternd spiegelt und das Bild zerstört» («tremolanti ci specchia e distrugge l'immagine», *Der Auszug des verlorenen Sohnes*, v. 4).

E vengono in mente le immagini speculari (*Spiegelbilder*)[31], simulacri o riflessi (*Widerscheinen*, *Spiegelungen*) delle immagini reali. Tali sono o appaiono le immagini che si ripresentano su una qualsivoglia superficie riflettente, sia essa uno specchio (*Spiegel*) o una superficie acquatica.

3. Se si vorrà parlare di "apparenza" intesa come *eidolon* o fantasma, cioè come immagine illusoria, in Rilke, bisognerà forse alludere o riferirsi più che allo *Schein*[32] al *Widerschein*, cioè appunto al "riflesso" (letteralmente: "controluce" o "controimmagine"), che può essere uno

---

29 Le uniche due occorrenze di questo verbo si trovano in *Kreuzigung* (*Crocifissione*, *NG II*, KA I: 534).

30 *Vorübergehen* si trova un'unica volta, come verbo sostantivato, nella già citata *Der Panther* (*NG*).

31 Il sost. *Spiegelbild* compare diverse volte (tot. 6: *NG* 1, *NG II* 5). *Widerschein* si trova poche volte (tot. 4: *NG* 1, *NG II* 3), mentre *Spiegelung* compare una sola volta nella seconda raccolta, in *Papavero sonnifero* (*Schlafmohn*).

32 Per quanto riguarda il sost. *Schein* e i suoi corradicali, bisogna dire che essi sono

Spiegelbild emanato da uno specchio. Nelle pagine del *Malte*, infatti, l'immagine speculare è spesso avvertita come straniante ed estranea[33], ed è mendace poiché inganna, nel senso che dietro di essa, al di là dell'apparenza (*Schein*), non c'è niente (ni-ente, cioè nessun ente, nessuna cosa): nessun oggetto fisico sta dietro il riflesso che si vede. Invece l'immagine reale, che ne costituisce la scaturigine, è emanazione diretta del corpo posto di fronte allo specchio, il *Gegen-stand* in senso letterale, vale a dire l'*ob-iectum* costituito da ciò che è "gettato" o "posto innanzi", "contrapposto" all'immagine riflessa.

Ma anche un'immagine riflessa sulla superficie dell'acqua è uno *Spiegelbild*. Non a caso *Bild* compare sovente in contesti dove occorrono parole e immagini legate all'acqua (*Wasser*)[34], laddove brilla assieme alla luce (*Schein*) anche il riflesso (*Widerschein*) che fa da contrappunto al primo, in un gioco di rimandi tra immagine "reale" e immagine "illusoria". A tal proposito, va sottolineato il fatto che all'interno del testo, in un paio di occasioni, *Schein* co-occorre insieme a *Widerschein*, nelle espressioni «Schein und Widerschein»[35] e «Scheinen und Widerscheinen»[36], dove appunto il riflesso fa da contraltare alla luce.

---

largamente presenti e in maniera diffusa in particolar modo nella seconda parte dei *Neue Gedichte* (tot. 14: *NG* 4, *NG II* 10; sono stati esclusi dal conteggio *Erscheinung* e *scheinen* più corradicali, conteggiati più avanti). Dell'agg. *scheinbar* si registra un'unica occorrenza nella silloge del 1907, ne *Il rosone* (*Die Fensterrose*). Cfr. Cassin 2004: 191-99 (BILD, *eidolon*, ecc.).

33 Mi riferisco in particolare all'episodio del *Fremdenzimmer*, la "camera degli stranieri", non a caso definita tale da *Gastzimmer*, ossia "camera degli ospiti", che era, come fa notare giustamente Furio Jesi, in Rilke 2010[15]: 82 (cfr. in part. nota 1). Qui, infatti, lo specchio e l'immagine illusoria nonché straniante per via della *Verkleidung* (ma anche *Vermummung* e volendo *Verwandlung*), cioè del "travestimento" del giovane Malte con indosso per la prima volta maschera (*Maske*) e costume (*Kostüm*), sono associati al motivo dell'identità, e quindi alla libertà, al mutamento e alle infinite possibilità dell'essere, ma anche all'estraneo, all'esperienza dell'estremo e all'angoscia derivante dallo smarrimento e dalla perdita del sé. Cfr. KA III: 526-30. Per una trad. it. rinvio a Rilke 2010[15]: 79-84.

34 La parola *Wasser* si trova soprattutto nella raccolta del 1907 (tot. 13: *NG* 11, *NG II* 2). Ma per es. con il sost. anch'esso neutro *Meer*, "mare" (in tedesco anche *See*, sost. femm., che compare però solo un paio di volte in *NG*), avviene il contrario (tot. 13: *NG* 5, *NG II* 8).

35 *Béguinage. Béguinage Sainte-Elisabeth. Brügge* II (*NG*), v. 3, KA I: 495.

36 *Die Parke* (*I parchi*) VI (*NG II*), v. 13, KA I: 555.

Il vocabolo *Spiegelbild* compare dunque qua e là soprattutto all'interno dei versi di *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, per esempio in *Das Wappen* (*Lo stemma*), oppure nel lungo componimento *Die Parke* (*I parchi*) III e VII, dove è usato due volte al plurale[37]. Si pensi inoltre agli «Spiegelbildern»[38] di *Quai du Rosaire. Brügge* (*Quai du Rosaire. Bruges*), inclusa nella prima silloge *Neue Gedichte*, e, di nuovo nella seconda, a quelle di *Venezianischer Morgen* (*Mattino veneziano*)[39] e di *Die Flamingos* (*I Fenicotteri*).

Ci sono tuttavia immagini che sembrano resistere nel tempo (contro il tempo), che sembrano voler insistere per affermarsi e permanere nella memoria, custodite nei ricordi, come un'immagine o una scena messa in salvo (a scapito di tante altre visioni perdute), *ad infinitum* ripetuta, come i quadri lungo le gallerie di Urnekloster, come *mise en abyme* di una stessa immagine… Come se l'immagine di una stessa cosa venisse ripetuta «tausendmal im Choral» («mille volte in coro»)[40]. Così capita che a *Bild* sia associato un aggettivo numerale "esagerato": «hundert Mal» («cento volte»)[41] e addirittura «tausendmal» («mille volte»), si legge in *Der Berg* (*Il monte*, *NG II*), un'immagine può apparire innanzi agli occhi (anche se in realtà la stessa immagine, o meglio l'immagine di una stessa identica cosa può apparire ogni volta diversa). Lo abbiamo visto prima parlando di alcune immagini dell'infanzia che sono intramontabili, come quadri sospesi nel tempo.

E viene in mente la figura del piccolo Erik secondo il ricordo che Malte conserva di lui e del suo ritratto, e il pensiero del protagonista (nonché di Rilke stesso) secondo cui un ritratto sarebbe effettivamente tale se solo l'artista «die Sache gar nicht sentimental ansah» («non guardasse la cosa dal lato sentimentale»)[42] ma «einfach arbeitete» («semplicemente lavorasse»). Si avrebbe un vero ritratto o addirittura

---

37 *Die Parke* III, v. 8, KA I: 553, *Die Parke* VII, v. 2, KA I: 555.

38 *Quai du Rosaire*, come la successiva *Béguinage* (già citata in precedenza), fa parte del cosiddetto "ciclo belga" dei *Neue Gedichte*. La cit. si trova al v. 8, KA I: 493.

39 KA I: 557, 575.

40 *Béguinage* I (*NG*), prima parte, seconda strofa, vv. 9-10, KA I: 494.

41 Ai vv. 1 e 4 si trova «hundert Mal» (due occorrenze), al v. 9 «tausendmal», KA I: 583.

42 Trad. it. F. Jesi, in Rilke 2010[15]: 92. Cfr. KA III: 537-38.

un'opera d'arte, se e solo se l'artista sapesse guardare senza giudicare, bensì piuttosto comprendendo ogni cosa dell'oggetto contemplato e quindi rappresentato; ogni cosa incluso il difetto.

Di ciò è capace l'occhio del pittore e in genere dell'artista vero, quale è per Rilke Paul Cézanne (1839-1906), il cui occhio è simile a quello del cane[43], protagonista, tra l'altro, dell'omonima poesia, *Der Hund* (*NG II*), dove «Bild»[44] compare ben tre volte.

Tale sarà dunque anche l'occhio del poeta. Lo stesso «Blick» («sguardo»)[45] di Orfeo, mitico cantore tracio, mediatore tra umano e divino, viene paragonato allo sguardo famelico del cane, attraverso la medesima similitudine che Rilke impiegherà più tardi per riferirsi al pittore di Aix-en-Provence[46]: «wie ein Hund», «come un cane» in corsa avrebbe guardato il suo occhio in avanti proiettato, «immer wieder weit» («sempre nuovamente lontano»), mentre l'udito (*Gehör*) l'avrebbe rivolto al passato, a ciò che è stato[47], come un odore (*Geruch*) o qualcosa di vago.

Va ricordato infine un uso di *Bild* (limitato a un paio di occasioni) nell'accezione di "quadro" o, quale sinonimo di *Bildnis*, con il significato di "ritratto", e insomma di oggetto artistico: tale è, per esempio, in *Vor der Sommerregen* (*Prima della pioggia estiva*) o in *Don Juans Kindheit* (*Infanzia di Don Giovanni*), rispettivamente contenute nella prima e nella seconda parte dei *Neue Gedichte*[48].

4. Ora è possibile e anzi opportuno considerare più nel dettaglio il concetto di *Bild*, nell'accezione prima e più generica di "immagine", a

---

43 «Wie ein Hund hat er davorgesessen und einfach geschaut» («Come un cane [vi] si è seduto di fronte e ha semplicemente guardato»). Per la similitudine che vede accostato il modo di vedere dell'artista a quello del cane, si veda la lettera di Rilke a Clara Rilke-Westhoff del 12 ottobre 1907, KA IV: 614.

44 *Der Hund* (*Il cane*, *NG II*), vv. 1, 4 e 8, KA I: 585.

45 *Orpheus. Eurydike. Hermes* (*NG*). Le citazioni sono tratte dai vv. 25-26, KA I: 501.

46 Cfr. *supra*, nota 43.

47 Ritorna l'accostamento sinestetico tra vista e udito (cfr. *supra*, nota 19).

48 Nel romanzo in parte coevo *Malte Laurids Brigge* (la cui primissima stesura risale al 1904), invece, si fa largo uso del lemma inteso in tal senso. Qui si può leggere di innumerevoli *Bilder* quanti sono almeno i "quadri" che si susseguono lungo le gallerie dei musei o dei castelli di famiglia del giovane protagonista. Si veda, per es., KA I: 534-35, o lo stesso passo succitato, KA III: 538.

partire da una duplice prospettiva, sempre correlata al fenomeno, ossia alla realtà fenomenica: esaminandone cioè il significato innanzitutto in riferimento al *Ding*, la "cosa", e allo *Schein*, l'"apparenza", per poi metterlo, in un secondo momento, in relazione all'*Erscheinung* (si noti la radice -*schein*-)[49]. Questa parola può indicare l'"apparizione" intesa come "manifestazione" fenomenica, come "rivelazione" del fenomeno, nonché il mero "fenomeno" (anche *Phänomen*, ossia "ciò che si mostra")[50] come manifestazione del reale, ma può anche assumere il significato di una "visione" irreale o che si discosta dal piano ontico dell'esistenza, dall'apparire (*das Erscheinen*, infinito sostantivato dal verbo *erscheinen*, "apparire") di ciascun ente, ossia dal venire alla luce (*Schein*) di ogni cosa che non può che mostrarsi sotto forma di apparenza (*Schein*).

A ogni modo, diciamo subito che un simile raffronto ci consentirà di definire con maggior precisione anche l'area semantica del lemma *Bild*, proprio sulla base del rapporto di continuità concettuale che può intrattenere con i suddetti vocaboli e concetti. È evidente, infatti, che *Ding*, *Bild*, *Schein* ed *Erscheinung* afferiscono ad aree semantiche comuni, connesse all'ambito fenomenico e alla percezione (*Wahrnehmung*)[51] innanzitutto visiva, quindi alla sfera sensoriale della vista.

D'altro canto, l'immagine non può che essere inevitabilmente immagine di qualcosa e certo, stando all'esperienza e alla logica più comuni ed elementari, sembra essere vero pure il contrario: non può esserci cosa senza immagine, nel senso che ciascuna cosa (realmente esistente nel

---

49 Il sost. femm. *Erscheinung* occorre solo due volte nella raccolta del 1908: un'occorrenza si registra nel titolo della poesia *Samuels Erscheinung vor Saul* (*L'apparizione di Samuel a Saul*), un'altra nei versi della già citata lirica *Der Berg*. Il verbo *scheinen*, cioè "splendere", "brillare", nonché "sembrare", "parere", è di poco più frequente insieme ai suoi corradicali (tot. 8: *NG* 4, *NG II* 4), tra cui un *erscheinen* nella seconda raccolta, in *Persische Heliotrop* (*Eliotropio persiano*), con il significato di "apparire" o "sembrare".

50 I vocaboli *Erscheinen* (nella forma di verbo sostantivato) e *Phänomen* non compaiono nel testo rilkiano. Cfr. Cassin 2004: 372-77 (*Erscheinung*/*Schein*).

51 Più precisamente, *sinnliche Wahrnehmung*, vale a dire "percezione sensoriale". Né il sost. *Wahrnehmung* né i corradicali compaiono nei *Neue Gedichte*. Il verbo *wahrnehmen* si trova una volta sola, nel 1907, nel secondo degli scritti su Auguste Rodin (SW V: 213), ossia nel testo della conferenza tenuta da Rilke sullo scultore.

mondo, o soltanto immaginata) non può che apparire, o essere considerata, sotto forma di immagine (di un'immagine cioè che si presenta innanzi agli occhi di chi la vede, ovvero nella mente di chi la concepisce).

In altre parole, il *Ding* in quanto presenza corporea consente al *Bild* di esistere, certamente grazie all'intervento della luce che si riversa sulla superficie (*Fläche*, *Oberfläche*)[52] di quel corpo (*Leib*, *Körper*)[53]. Così appare l'immagine (o si riproduce nel caso di una superficie riflettente), come una proiezione gettata nello spazio, parafrasando Rilke, secondo cui l'immagine può essere non solo ricevuta dallo sguardo, ma anche generata da uno sguardo creatore[54].

Viceversa, capovolgendo la prospettiva, si può pensare che una cosa sia in grado di manifestarsi nello spazio che occupa e in cui si trova per via del proprio *Bild* specifico, che è in grado di farla "sembrare" e quindi "essere" per qualcuno o agli occhi (ai sensi e all'intelletto) di qualcuno. In fondo anche apparire, o meglio l'apparire (cioè il fatto di apparire) in un determinato modo, piuttosto che in un altro, non è che uno dei possibili modi di essere delle cose, che si rivelano appunto secondo la propria apparenza o essenza (*Wesen*)[55] più propria.

E infatti, senza addentrarci più di tanto nella classica contrapposizione tra *eidos*, *eidolon* e via dicendo (evitando di smarrirci o peggio di sprofondare nel *mare magnum* del dibattito che vede contrapposti immagine reale e immagine illusoria nei termini tradizionali di idea, idolo o fantasma, fenomeno o *Erscheinung*, apparenza o *Schein*, ecc.)[56],

---

52 *Oberfläche* si registra una sola volta in entrambe le raccolte, e anzi nella prima, in *Der Turm. Tour St.-Nicolas, Furnes* (*La torre*) si trova un «Erdenoberfläche», cioè «superficie della terra» (KA I: 492). Una *Fläche* compare nella raccolta del 1908, nella lirica *Der Stylit* (*Lo stilita*).

53 *Körper* compare solo una volta nella prima silloge, in *Geburt der Venus* (*Nascita di Venere*), mentre *Leib* è presente in ambedue le raccolte (tot 10: *NG* 8, *NG II* 2), seppur in misura maggiore nella prima.

54 Il riferimento va alla lirica *Das Einhorn* (*L'unicorno*, *NG*), in cui sembra potersi scorgere un'allusione allo sguardo creatore, "illimitato" e "puro", quale è quello del vero artista, capace di generare o, come scrive Rilke, di «werfen» e cioè di «gettare», o "proiettare" (entrambi i verbi derivano dal lat. *iactare*, "lanciare"), «Bilder in den Raum» («immagini nello spazio»). Così si legge al v. 17, KA I: 470.

55 *Wesen* compare una volta nella prima raccolta, in *Alkestis* (*Alcesti*), e un'altra volta nella seconda, nella poesia *Das Wappen* (*Lo stemma*).

56 Cfr. Cassin 2004: 191-99 (*eidolon/eikôn*), 1200-206 (*species/forma*).

e provando a ragionare liberamente per conto nostro, diciamo che l'immagine sembra essere e anzi *è* di fatto una caratteristica peculiare, identitaria e distintiva, della cosa che, per così dire, indossa quell'immagine (quell'aspetto) come se fosse il suo abito.

Costituendo la parte "superficiale" della cosa, *Bild* inteso come *Schein*, ossia l'immagine in quanto apparenza, non può che raccontare la cosa in maniera *superficiale*, senza poter rivelare nulla circa la sua realtà più intima. E tuttavia, nonostante per sua natura non possa svelarci l'essenza recondita di una data cosa (pur contribuendo a caratterizzarla, in quanto sua parte integrante), quel poco che ci comunica non è da intendersi necessariamente come fallace o inattendibile. Proviamo dunque a spingerci oltre quello che è il senso comune, che normalmente associa alla parola *Schein*, "apparenza", un *Trugbild*, ossia un'"immagine illusoria".

Piuttosto che mendace realtà, come vorrebbe la *doxa*, l'apparenza di una cosa dovrebbe essere considerata come qualcosa di parzialmente veritiero: il fenomeno può svelarci la verità sebbene possa farlo solo in parte, rivelandoci cioè solo parte della verità. Ma una verità parziale, quale è quella riferita al contenuto essenzialmente limitato della superficie, è pur sempre (può essere sempre) qualcosa di credibile o di vero.

Non sembra corretto allora sostenere, come "si dice", che l'apparenza inganna: infatti l'"inganno" non sarebbe altro che autoinganno, in realtà, e sarà da attribuirsi perciò piuttosto (o unicamente) all'incapacità, all'errore, all'illusione, alla falsa aspettativa dell'osservatore, non certo al fenomeno in sé o al dato sensibile dell'immagine che, in quanto oggetto passivo, subirebbe semmai il fraintendimento venendo frainteso da quel soggetto senziente, attivo ma incapace di comprendere la realtà delle cose (come stanno, cioè, le cose e come sono realmente).

Insomma, la parvenza può essere concepita come identità della cosa limitata però alla sua superficie, quindi come identità superficiale o esteriore della cosa che, in quanto tale, dice la cosa a metà, o meglio *superficialmente*, ma non per questo ne tradisce o ne pregiudica la comprensione più autentica e profonda, relativa alla sua natura (alla sua essenza ultima, ineffabile e inafferrabile), concorrendo anzi a definirla (di volta in volta) nel definire esteriormente la cosa stessa.

In questo consiste la veridicità e insieme la limitatezza – o la limitata veridicità – dello *Schein* di una data cosa che, più che ingannevole, risulterà essere dunque tutt'al più inaffidabile, o meglio parzialmente

affidabile, ai fini di una descrizione soddisfacente ed esaustiva di quella cosa, sicché in questo senso non ci si potrà affidare completamente alle immagini aspettandosi di ricavarne informazioni esaurienti in merito alla natura complessiva delle cose. Il loro contenuto difetterà e sarà carente riguardo alla realtà interna delle cose, essendo contenuto visivo-formale, capace di informare in maniera limitata e cioè limitatamente al sembiante delle cose, al loro lato patente, direttamente accessibile alla vista.

Ma ciò sarà pur sempre qualcosa: qualcosa che può offrire, si fa per dire, un pretesto agli occhi (al pensiero, al discorso, al *logos*) per potersi caricare di contenuti visivi; qualcosa di eventualmente vero e *oggettivo* che può donare al *poietés*, capace di uno sguardo puro[57], la possibilità di giungere alla conquista di un «sachliches Sagen» («dire oggettivo»)[58] fondato sul fenomeno che si mostra e che viene colto per come *è* (o appare) oggettivamente.

Di norma, comunque, un *Bild* è in grado di dirci immediatamente qualcosa della cosa che rappresenta. L'immagine rende dicibile la cosa, rende possibile il dire della cosa, dire cioè qualcosa di essa. Fa sì che delle cose si possa dire qualcosa in termini visivi, con parole che si basano su ciò che è visibile. *Bild* è ciò che della cosa si può dire in termini visivi.

Perciò il lemma *Bild* si riferirà a sua volta al rivestimento esterno di una cosa, al suo abito o aspetto, alla sua apparenza e insomma alla sua parte visibile, resa evidente per via di una forma caratteristica e di una determinata figura che consentono alla cosa stessa di comparire, di volta in volta, alla vista.

Tornando ancora al rapporto *Ding-Bild* iniziale, diciamo dunque che se l'immagine è sempre immagine di qualcosa – di una cosa esistente o meno (in tal senso l'immagine, così come il linguaggio, è sempre "oggettiva", indissolubilmente legata com'è all'*oggetto* che rappresenta) –, viceversa, ciascun oggetto fisico può mostrarsi (a un

---

57 Cfr. lettera di Rilke del 16 luglio 1903 indirizzata al giovane poeta Franz Kappus, KA IV: 524. Qui compare l'espressione «das reine Schauen» («lo sguardo puro»). E certo non si può non pensare alla consapevolezza iniziale con cui si apre il romanzo del Malte: «Ich lerne sehen» («Imparo a vedere»), KA I: 456.

58 Cfr. lettera di Rilke a Clara Rilke-Westhoff del 19 ottobre 1907, KA IV: 624.

osservatore) perché dotato di un'immagine che, per così dire, ne costituisce il volto (*Gesicht*)[59], ossia l'aspetto (*Aussehen*) più immediatamente percepibile grazie al senso della vista.

Parte inscindibile del *Ding*, in quanto suo componente essenziale, il *Bild* è la parvenza della cosa stessa, rappresenta l'esteriorità (*Äußere*) dell'oggetto corporeo, il suo aspetto esteriore, quindi la superficie (*Fläche*, *Oberfläche*), la forma (*Form*) complessiva, la figura (*Figur*, *Gestalt*)[60], e insomma tutte le qualità di quella cosa che hanno natura visibile e che pertanto sono potenzialmente accessibili alla vista e afferrabili con lo sguardo. In poche parole, il *Bild* è il contenuto iconico del *Ding*.

Dinge e *Bilder* reali sono *aisthetà*, ossia fenomeni, cose e rappresentazioni sensibili, percepibili cioè attraverso i sensi (*Sinne*), e in quanto tali sono collocati nello spazio (*Raum*). Le cose e le immagini si contrappongono in generale allo sfondo (*Hintergrund*) indistinto dello spazio (*Bild* / *Ding* // *Hintergrund* / *Raum*). In contrasto con il *Raum* amorfo[61], cose e immagini concorrono a formare la medesima realtà, vale a dire la realtà di ciò che è manifesto (o semplicemente di ciò che *è*): in altre parole, di ciò che è presente nel mondo e che è dunque sottoposto alle leggi del divenire.

In un rapporto di coappartenenza reciproca *Ding* e *Bild* concorrono a designare la realtà fenomenica, come si evince inequivocabilmente dalla già citata *Das Einhorn* (*L'unicorno*, *NG*), nei cui versi compaiono a distanza ravvicinata i lemmi *Bild*, *Ding* e *Raum*[62].

Lo stretto legame tra *Ding* e *Bild* è testimoniato dal fatto che i due vocaboli co-occorrono sovente in Rilke e in particolare in numerosi *Dinggedichte* rilkiani. E certo non è un caso: questi due vocaboli si implicano a vicenda, come due facce della stessa medaglia le

---

59 Si noti l'affinità radicale tra *Gesicht* e *Aussehen*, legati rispettivamente alla "vista", *Sicht*, e al "vedere", *sehen*. Né il sost. *Aussehen*, né il successivo *Äußere* si registrano nei versi dei *Neue Gedichte*.

60 Il sost. *Form* si trova solo nella prima raccolta (*NG* 4), mentre *Figur* (tot. 8: *NG* 5, *NG II* 3) e *Gestalt* (tot. 7: *NG* 3, *NG II* 4) compaiono in entrambe le raccolte (la prima parola in forma composta).

61 Il *Raum* è il luogo spaziotemporale di ciò che è visibile e manifesto. In altre parole, è il luogo in cui si manifestano e si rendono visibili gli enti. In esso si trovano (ed esistono) le cose (gli enti) percepibili con i sensi, che si mostrano e si danno innanzitutto nella forma di immagini.

62 Cfr. in part. vv. 16 e 17, KA I: 470.

cui aree semantiche vengono a sovrapporsi l'una all'altra. Ovviamente, non è corretto parlare di sinonimia in senso proprio, dato che tra *Ding* e Bild non vi è interscambiabilità, perché certo «das Bild ist nicht der Gegenstand selbst, und doch völlig *wie* der Gegenstand selbst» («l'immagine non è l'oggetto stesso, e pur tuttavia [*è* o *appare*] del tutto *identica* all'oggetto stesso»)[63]. Saranno da considerarsi piuttosto veri e propri sinonimi del lemma *Bild* tutti quei vocaboli afferenti al mero aspetto visivo del fenomeno: parole quali "apparenza", "figura" o "forma", per esempio, sono in genere interscambiabili con il lemma *Bild*-immagine (*Bild* / *Schein* / *Figur* / *Form*, ecc.).

Ciononostante, tra *Bild* e *Ding* si stabilisce, inevitabilmente, una sorta di rapporto di tipo sinonimico, nel senso di una continuità semantica tra i due vocaboli (*Bild* / *Ding*), la quale è appunto tale che il campo semantico dell'uno va a toccare e a invadere quello dell'altro, senza però certamente sostituirlo sul piano concettuale (e quindi linguistico), bensì in modo che i due lemmi coesistano contemporaneamente e siano tra loro complementari, completandosi a vicenda e completando insieme il quadro del reale.

In concreto può succedere che, nel momento in cui muta il suo aspetto, la cosa cambi inoltre il suo carattere più interno, per cui talvolta può verificarsi che l'immagine muti assieme alla cosa stessa, soggetta anch'essa alle modifiche causate per esempio dal tempo, che la coinvolge nel suo corso sconvolgendone le proprietà. Cosa e aspetto della cosa si alterano, si metamorfizzano, possono mutare e nei fatti mutano forma, colore, misura (*Maß*)[64], contorno (*Kontur*, *Umriß* e volendo *Rand*)[65], ecc.

---

63 Cfr. Cassin 2004: 191-95, in part. 194, dove si trova la citazione schellinghiana dalla lezione XI dell'*Historisch-kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (*Introduzione storico-critica alla filosofia della mitologia*). Corsivo e trad. it. miei.

64 Il sost. *Maß*, insieme ai corradicali, è abbastanza usato nelle due sillogi dei *Neue Gedichte* (tot. 12: *NG* 4, *NG II* 8).

65 Più che *Kontur* e *Umriß*, che significano entrambi "contorno" o "profilo", Rilke sembra di gran lunga preferire la parola *Rand*, parola usata qua e là nei suoi *Dinggedichte* (tot. 15: *NG* 7, *NG II* 8) e che tornerà più tardi nelle celebri *Duineser Elegien* del 1922: in particolare nella già menzionata nona elegia userà il composto *Bergrand* per indicare le "creste dei monti" («Bergrand» compare al v. 28, KA II: 228). Tornando al nostro conteggio e ai *Neue Gedichte*, diciamo che di *Kontur* si registrano

Le cose e le immagini possono mutare e deformarsi fino a venir meno nello spazio in cui (su cui) prima si ergevano in tutta la loro evidenza, come si staglia netta la figura di una statua (*Standbild*)[66], definita e circoscritta nello spazio informe e indefinito; o allo stesso modo in cui, accogliendo un suggerimento rilkiano, sboccia un «Bild auf diesem Blumenkelche»[67], e cioè un'«immagine», che si schiude alla vista, «su questo calice di fiore», quale appare il simulacro del Budda. Anche in tal senso quindi i due termini possono essere considerati direttamente proporzionali tra loro.

Nondimeno potrebbe darsi pure che, al contrario, si stabilisca un rapporto di antinomia tra i due vocaboli (*Bild* // *Ding*), che possono essere appunto inversamente proporzionali tra loro. Potrebbe darsi infatti che una data cosa cambi dentro senza per questo mutare d'aspetto; o viceversa – e questo è un caso assai frequente nei *Neue Gedichte* – che l'immagine di una cosa, che è quanto di più effimero e imprendibile ci sia, si trovi a mutare forma, a trasmutare «von Gestalt… zu Gestalt»[68], cioè «di forma… in forma», mentre invece la cosa mantenga invariata le proprie caratteristiche interne o, se vogliamo, la sua essenza.

5. Consideriamo ora l'aspetto morfologico del nostro lemma principale. Come risulta evidente se si guarda al lessico del tedesco e, in particolare, alla radice del lemma *Bild*, il *Bild* può essere inteso come

---

comunque due occorrenze in totale, una nella raccolta del 1907, nella poesia *Der Stifter* (*Il committente*), l'altra nella raccolta successiva, in *Nächtliche fahrt. Sankt Petersburg* (*Viaggio notturno. San Pietroburgo*). La stessa cosa vale per *Umriß* che compare due volte in tot., in *Neue Gedichte*, all'interno del lungo componimento *Die Rosenschale* (*La coppa di rose*), in *Der Neuen Gedichte anderer Teil* nella lirica *Der Berg* (*Il monte*).

66 «Standbild» si trova in Die Marien-Prozession. Gent (La processione mariana, NG), v. 23, KA I: 496.

67 Del calice costituito dalla statua del Budda si legge al v. 11 della seconda poesia dal titolo *Buddha* del 1906 contenuta in *Neue Gedichte*, KA I: 489 (la lirica omonima di poco più vecchia risale alla fine del 1905).

68 Si pensi ai versi di *Der Berg* che ritraggono il monte Fuji: questo è presenza costante in maniera dissimile e anzi opposta alla propria immagine cangiante e quindi inafferrabile all'occhio contemplante dell'artista o dell'osservatore. La citazione si trova al v. 13, KA I: 583.

qualcosa che «sich bildet»[69], che cioè «si forma», organizzandosi in contenuto visivo ordinato a partire dal movimento (*Bewegung*)[70] del disvelarsi e del velarsi fenomenico.

A partire dall'ammasso indistinto della materia originaria vengono a *formarsi* le cose e le figure disponendosi secondo una *forma* e dunque in maniera organizzata, perfette e in sé conchiuse, andando a convergere in un luogo (*Stelle*)[71] di raccoglimento[72]. Un punto di raccolta che nei termini della fisica classica e quantistica potremmo dire "punto focale" o "fuoco", essendo questo il luogo – visibile all'occhio umano – in cui si raccolgono i fotoni di un'onda elettromagnetica convergente.

Questo punto di raccoglimento si trova nello spazio fisico, dove solamente possono comparire (*erscheinen*) le immagini reali (non virtuali)[73]: naturalmente, si tratta del *Raum* a cui si è già accennato, ossia il luogo in cui il *Bild* perviene alla luce (*Schein*) facendosi a un tempo presenza e apparenza (*Schein*), mostrandosi «in seinem Schein» («nella sua parvenza»)[74], ossia nella sua forma caratteristica come solo può fare (come solo può apparire) ciascuna «fühlende Figur» («figura sensibile»)[75].

In diversi luoghi di *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, l'idea del raccoglimento e del venire alla luce fenomenico è resa proprio con il verbo *bilden*[76], cioè "formare", ma anche "creare", "costituire", "comporre", "modellare"[77], ecc., usato per lo più nella forma riflessiva *sich bilden*.

---

69 *Venezianischer Morgen* (*Mattino veneziano*, *NG II*), v. 5, KA I: 557.

70 Il sost. compare un'unica volta, all'interno della silloge del 1907, nella poesia *Die Rosenschale* (v. 33, KA I: 509). Di gran lunga più frequente è nei coevi scritti su Rodin del 1903 e del 1907.

71 Il sost. *Stelle* ricorre diverse volte nei *Neue Gedichte* (tot. 14: *NG* 6, *NG II* 8).

72 Cfr. Miglio 2007: 219.

73 Sono le immagini ottiche, sede dell'energia luminosa che le genera.

74 *Die Versuchung* (*La tentazione*, *NG II*), v. 18, KA I: 529.

75 *L'Ange du Méridien. Chartres* (*NG*), v. 5, KA I: 462.

76 Per le occorrenze del verbo riflessivo *sich bilden* e del progressivo "formarsi" dell'immagine, si vedano in particolare *Fremde Familie* (*Famiglia estranea*, KA I: 539-40), di cui si farà menzione più avanti, e la già citata *Venezianischer Morgen* (KA I: 557), tutte e due contenute nella raccolta del 1908.

77 Tenendo a mente tutto ciò, non sorprenderà allora che in tedesco *bildende Künste* stia per "arti figurative".

Così, ad esempio, vediamo *costituirsi* l'immagine di Venezia quando, al mattino, comincia a essere lambita dal sole: una luce liquida e dorata si riversa sulla città lagunare, effondendosi e allargandosi gradualmente su chiese e palazzi, sulle acque e sulle cose che la *compongono* e la popolano. Per via della luce «die Stadt» («la città», v. 3)[78] può affiorare alla vista ogni giorno rinnovata e quindi – attraverso i vari passaggi quotidiani, le varie fasi del giorno, delle stagioni, nel mutare della luce, del tempo, ecc. – ogni volta sfuggente nel suo essere più autentico, che consiste appunto nella mutevolezza. Perciò Rilke scrive che Venezia «*sich bildet* ohne irgendwann zu sein» («*si forma* senza essere mai», v. 5)[79].

Il poeta e l'artista in genere non può non essere attratto dal movimento, dai momenti di trapasso, dai gesti ("gesto" si può tradurre con *Gebärde*, *Geste*)[80] e da tutte quelle manifestazioni della realtà che denotano vita (mutamento, vibrazione, non già una staticità di morte) e che costituiscono una sfida per l'artista che vuol tradurre in arte e dunque fissare, nel migliore dei modi possibili, quel che vede: le immagini e le cose che per natura sono effimere e sempre in moto. Possiamo sostenere quanto segue sul conto dell'artista, usando le parole calzanti di Maurice Merleau-Ponty: «Non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire, vuole dipingere la materia che si sta dando una forma, l'ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea»[81]. In questo senso agisce il poeta o il pittore, Rilke o Cézanne, al quale le precedenti parole si riferivano, tentando di cogliere e di ritrarre la metamorfosi insita nelle cose e in ogni aspetto del reale.

6. Le immagini delle cose possono concretizzarsi all'improvviso (*plötzlich*, *auf einmal*) oppure apparendo progressivamente alla vista.

---

78 Cfr. *Venezianischer Morgen*, dedicata allo scrittore austriaco Richard Beer-Hofmann, KA I: 557.

79 Corsivo mio.

80 Il sost. *Gebärde* più i suoi corradicali compare soprattutto nella prima raccolta, mentre nella seconda si trova una sola occorrenza (tot. 9: *NG* 8, *NG II* 1). Il sost. *Geste* è più raro (tot. 3: *NG* 2, *NG II* 1).

81 Cfr. Merleau-Ponty 2009: 27-44 (in part. 32).

Transitorie e sempre *in fieri*, non si danno mai in maniera stabile o definitiva. Sono e non sono allo stesso tempo: *sono* in quanto si mostrano, o quantomeno potrebbero «immer wieder» («sempre», v. 3) potenzialmente mostrarsi, eppure non sono mai propriamente, nel senso che non si concedono mai «irgendwann» («in nessun momento, v. 5») una volta per tutte, restando o apparendo sempre eguali a sé stesse, come se fossero sospese in un immobilismo temporale. Invece, sono soggette al corso inesorabile del tempo, delle ore che passano, ai capricci della luce cangiante, ma anche dello stato d'animo dell'osservatore, ecc.

In altre parole, una delle caratteristiche costanti delle immagini risiede indubbiamente nel fatto che si mostrano e si sottraggono alla vista senza posa e in maniera discontinua (a prescindere dal fatto che cose e rispettive immagini in genere rimangono presenti anche in assenza di un osservatore). Così appaiono o vengono recepite ogni volta in modo diverso e tutt'altro che univoco, mutate d'aspetto (nel colore, nella forma, ecc.) proprio per il fatto di essere soggette per natura ai cambiamenti legati al tempo, all'interpretazione (o ai fraintendimenti) di un soggetto (osservatore) incostante e tutt'altro che infallibile (per limiti percettivi, pregiudizi, variazioni di umore, ecc.) e così via.

Tornando agli avverbi antinomici sopradetti, si comprende bene come i due avverbi temporali *immer wieder* ("sempre", "continuamente", "di nuovo", lett. "sempre ancora") e *irgendwann* (l'avverbio significa "prima o poi", "una volta o l'altra", ma nel testo è anticipato dalla negazione «ohne», «senza», sicché assume una connotazione negativa), si contrappongano implicandosi a vicenda, concorrendo a completare l'intero quadro fenomenico della realtà.

E certo potrebbe trattarsi ugualmente di avverbi spaziali, modali, ecc., riferiti anch'essi alle stesse immagini. Immagini che possono pure materializzarsi di colpo, ogni volta, innanzi agli occhi dello spettatore, originandosi come dal nulla e trovandosi come «nirgends» («da nessuna parte», v. 2)[82].

Così, per esempio, in *Fremde Familie* (*Famiglia estranea*, *NG II*) si vede come la figura che si organizza «irgendwie» («in qualche modo», v. 1),

---

[82] Cfr. *Fremde Familie* (*NG II*), KA I: 539. L'ossimoro è intrinseco al titolo stesso che, tradotto alla lettera, vuol dire "Famiglia estranea" e che è tale da preannunciare dunque il gioco di contrasti su cui sono costruiti i versi della lirica.

raccogliendosi e condensandosi in una data forma, non sembri provenire da nessuna parte, «wie der Staub» («come la polvere», v. 1), che è quanto di più estraneo (*fremd*) e al contempo comune (e quindi *familiare*) ci sia. E infatti pur ignorando donde essa provenga, per via di quella sua origine oscura e ignota, e dove si trovi, o dov'è che vada ad accumularsi di preciso, si sa che è sempre presente.

Ancora una volta il compromesso esistenziale, sempre poggiato sui contrasti e in bilico tra presenza e latenza, è espresso nel testo poetico con una nuova contraddizione lessicale giocata sull'opposizione di due avverbi: l'avverbio modale *irgendwie*, che indica appunto la presenza di una determinata cosa, e cioè il fatto di esistere o di esserci "comunque", e quello spaziale *nirgends*, che sembra subito smentire e far vacillare quell'esistenza.

7. La polvere si raduna dunque e si accumula. Similmente si rapprende la figura e, con essa, riluce il colore (*Farbe*)[83], o un non-colore quale è il «Grau» («grigio», v. 4) della polvere, simile a quello dei familiari-estranei che vengono a costituirsi assumendo una forma, che è insieme definita e indefinita. Di loro Rilke scrive: «so bildeten sie sich» («così si formano», v. 5). Ma nel momento in cui, appellandosi ai sensi, pensa di conoscere quelle figure ritenute *familiari* (di averne afferrato l'essenza), già sorge un interrogativo e l'intelletto si domanda «wer weiß aus was» («chissà da dove») si siano originate quelle figure.

Un interrogativo, questo, cui non può essere data una risposta che sia fondata, un interrogativo sopraggiunto «wer weiß aus was» a smontare quelle premesse iniziali che lasciavano intravedere un certo margine di sicurezza – dovuto al senso di certezza derivato dall'immediatezza della percezione basata sull'apparenza e sul dato fenomenico – senza lasciar presagire, sin da subito, la reale caducità delle immagini.

Un interrogativo che ricorda il dubbio di cui si legge nel sonetto *Buddha* («Wüßte einer denn zu sagen, welche / Dinge eingeschmolzen

---

[83] Il vocabolo *Farbe* compare solo una volta nella forma composta «Farbentiegel», ossia «tavolozza», nella prima silloge, più precisamente in *Blaue Hortensie* (*Ortensia blu*, *NG*), v. 1, KA I: 481.

wurden, um / dieses Bild auf diesem Blumenkelche // aufzurichten…»)[84], quello cioè relativo alla materia, a ciò di cui si compone internamente, perché possa generare una determinata immagine (la propria, che emana o riproduce). Un interrogativo che suona ben diverso dalla supposta certezza di quel rosa di cui si legge a chiusura della lirica *Rosa Hortensie* (*Ortensia rosa*, *NG II*), dove è il colore a essere il protagonista, insieme al fiore e forse più del fiore stesso[85].

In effetti, l'uso del sostantivo astratto, in luogo dell'aggettivo, per indicare il colore si riscontra non di rado nei versi e nella prosa di Rilke.

Così, ad esempio, capita spesso di leggere «das Blau»[86] o «ein Grün»[87] in forma sotantivata, cioè «il blu» e «un verde», al posto degli aggettivi *blau* o *grün* seguiti dal sostantivo che si troverebbero a determinare.

Tramite quest'uso sostantivato del nome dei colori (che da semplici aggettivi si trasformano appunto in sostantivi deaggettivali) mi pare che il poeta non voglia far altro che donare al colore la medesima corposità degli oggetti, proprio come fa il pittore. I colori sono perciò considerati non già come semplici qualità o caratteristiche accessorie delle cose (vale a dire come cose secondarie), bensì divengono essi stessi delle *cose* vere e proprie. I colori sono trattati essi stessi «wie Dinge» («come cose», v. 3).

Le parole del poeta si fanno simili alle pennellate, ben più concrete, del pittore; pennellate che a loro volta vogliono farsi tangibili come gli

---

84 Mi riferisco alla prima terzina del già menzionato sonetto *Buddha* (1906): «Se qualcuno sapesse quali cose / furono fuse perché quest'immagine / su questo calice di fiore fosse // innalzata…», vv. 9-11, KA I: 489.

85 Cfr. KA I: 579. L'interesse rilkiano per la pittura era vivo da sempre, ma si riaccenderà, confermandosi, nella maturità più tarda, con un accresciuto interesse per il colore, specialmente dopo l'incontro con la pittura rivoluzionaria del Cézanne post-impressionista (quello delle pennellate dense e dell'uso innovativo del colore, che si sarebbe affermato quale elemento decisivo e caratteristico del modernismo nelle arti figurative). Il rinnovato interesse di Rilke, fomentato anche dall'amica pittrice Paula Modersohn-Becker, avrebbe nuovamente e definitivamente soppiantato quello per la scultura e per il "maestro" di un tempo, Auguste Rodin. Di alcune riflessioni rilkiane sul «Blau», per es., si può leggere nelle lettere del 7 e soprattutto dell'8 ottobre 1907 indirizzate a Clara Rilke-Westhoff (KA IV: 606-7), scritte da Rilke quando già, da un paio di giorni, aveva visitato la retrospettiva su Cézanne al Salon d'Automne.

86 *Blaue Hortensie* (*NG*), v. 12, KA I: 481.

87 *Rosa Hortensie* (*NG II*), v. 11, KA I: 579.

oggetti che intendono ritrarre. Rilke agisce dunque come Cézanne: il primo sul piano poetico, linguistico e lessicale, il secondo su quello artistico-pittorico e quindi visuale.

In ogni caso, sia come oggettivazione (in forma di sostantivo), sia come qualità o componente dell'immagine (come aggettivo), il colore riferito a una cosa o a un'immagine reale è soggetto anch'esso al mutamento, come si può vedere nei versi di numerosi *Dinggedichte*. Un esempio è costituito proprio dalle liriche gemelle delle "ortensie", cioè da *Blaue Hortensie* (*Ortensia blu*, *NG*) e *Rosa Hortensie* (*NG II*), collocate rispettivamente nella prima e nella seconda silloge, dove si può verificare l'uso sostantivato che Rilke fa dei colori.

Ma il colore è legato appunto all'immagine (così come quest'ultima è legata alla cosa, di cui può essere considerata componente essenziale). Il regno delle immagini è fondato sul divenire.

Le immagini reali si collocano entro i confini del *Raum*, lo "spazio" fisico storicamente determinato, che è percorso in ogni sua parte dalla *Zeit*, dal "tempo". L'essenza dell'immagine è dunque la metamorfosi (*Verwandlung*)[88], il procedere «von Gestalt… zu Gestalt»[89] e cioè il mutare «di figura in figura», trapassando di stato in stato, cambiando forma, colore, ecc., ma anche passando da uno stato di latenza a uno stato di non-latenza, dalla presenza alla non-presenza, sia nello spazio in generale, sia al cospetto di un osservatore senziente.

Per questa ragione, dato il loro essere instabile e transitorio, i *Bilder* non possono essere oggetto di una percezione univoca, soddisfacente o esaustiva e, in ultima analisi, effettiva.

Ogni *Bild*, infatti, appare e si sottrae alla vista, in un alternarsi continuo rispondente ai due movimenti a cui obbedisce la realtà (*Wirklichkeit*)[90], i due momenti che definiscono il reale coinvolgendo ciascun

---

88 È interessante notare come non si attesti nessuna occorrenza del sost. femm. *Verwandlung*, mentre invece occorre qualche volta il verbo *(sich) verwandeln* (tot. 7: NG 5, NG II 2), cioè "trasformare"' ("-si"). Non nella "statica" del sostantivo, direbbe Gottfried Benn, ma nella "dinamica" del verbo si manifesta lessicalmente e grammaticalmente il divenire. Cfr. Benn 2002[11].

89 Citazione da *Der Berg* (*Il monte*, *NG II*), v. 13, KA I: 583. Rimando inoltre alla fine di questa scheda, dove ho riportato per intero la lirica nonché la sua trad. it. completa.

90 *Wirklichkeit* compare qualche volta (tot. 6: *NG* 2, *NG II* 4), così come l'agg. o avv. *wirklich* (tot. 9: *NG* 6, *NG II* 3), ma *Verwirklichung* e corradicali sono assenti. Si trovano inoltre due usi sostantivati di *Wirkliche* in entrambe le raccolte, in *Selbstbildnis aus*

ente (ciascuna cosa esistente, *non ancora* esistente o *non più* esistente). Mi riferisco al moto ciclico dell'essere e del non-essere, secondo cui ogni cosa, venuta dal nulla, *è* e incomincia a *essere* (un ente) per poi infine ripiombare e, in ogni senso, finire nello stato di nascondimento o di latenza costituito da quel nulla iniziale – coincidente con quello finale – da cui era venuta, così da *non essere* più (ni-ente), nuovamente.

In termini fenomenologici, si tratta della natura stessa intesa alla maniera dei filosofi o dei "fisiologi" presocratici, ossia come *physis*, come "natura" dis-velantesi (che cioè si vela e si svela) e auto-generantesi, come moto in-stabile (vale a dire a un tempo stabile e instabile) dell'essere. Vi è instabilità a livello *ontico* – cioè al livello dell'ente o degli enti particolari – poiché nulla è destinato a durare e le singole cose nascono, esistono, si trasformano e muoiono. La stabilità è relegata al solo piano *ontologico* dell'essere, in quanto la natura è eterna e ingenerata.

La realtà è ancorata dunque al duplice movimento dell'essere che si traduce nell'ente particolare, che oscilla anch'esso tra visibile e invisibile ed è sempre in divenire (*im Werden*)[91]. L'immagine, che per essenza si riferisce all'ente, è concretizzazione o realizzazione (*Verwirklichung*) visiva del fenomeno dell'essere, che si trova ad apparire e a farsi presenza. Pertanto le immagini reali si situano nello spazio fisico dove sono non solo immerse nel flusso (*Fluß*, *Strom*) temporale e soggette alle ferree leggi del divenire, ma anche rese fruibili grazie al senso della vista.

Il processo generale, universale ed eterno, della *physis* si traduce perciò esteriormente nelle cose esistenti e visivamente nelle immagini. Proprio attraverso le cose e le immagini particolari, o a partire da quelle e dalla percezione sensoriale (limitata all'ente e rivolta quindi a quelle), può aver luogo l'*Erscheinung*, pur trascendendo quest'ultima, in un certo senso, il *Raum* delle cose manifeste: il piano fenomenico su cui si collocano cioè i *Bilder* e i *Dinge* che hanno o possono avere un effetto (*Wirkung*)[92] sulla realtà (*Wirklichkeit*).

---

dem Jahre 1906 (*NG*) e in *Delphine* (*Delfini*, *NG II*).

91 L'infinito sostantivato *das Werden*, ossia "il divenire", non occorre mai all'interno dei *Neue Gedichte*, così come l'espressione «im Werden», usata invece negli scritti su Rodin (KA IV: 434, 477).

92 Il sost. *Wirkung* non compare in Rilke. Cfr. *supra*, nota su *Wirklichkeit*.

8. Veniamo dunque al secondo caso anticipato sopra. Il lemma *Bild*, a mio avviso, è strettamente connesso, dal punto di vista concettuale, anche al secondo termine di confronto a cui si è accennato in precedenza. Non si può non considerare infatti il concetto di *Bild* in relazione a quello di *Erscheinung*, che è semanticamente assai rilevante, sebbene tale parola non risulti espressamente, quale protagonista esplicita, all'interno del *Dinglyrik* rilkiano. Ma che cosa è da intendersi con *Erscheinung*?

Incominciamo col dire innanzitutto che, pur non coincidendo semanticamente e non potendo dirsi perciò equivalenti semantici, tra i due vocaboli sussiste, anche qui (come nel caso precedente relativo al rapporto tra *Ding* e *Bild*, seppure in modo affatto dissimile), una certa continuità semantica, che s'instaura laddove *Erscheinung* si trovi ad avere un significato affine (ma non identico) a quello di *Schein*. Qualora indichi cioè un "fenomeno" comune, una "manifestazione" del reale o più semplicemente un'immagine reale, concreta, legata alla "parvenza" intesa però come mero "aspetto esteriore" (*äußere Erscheinung*)[93] di una cosa, piuttosto che come "apparenza" (apparenza che, secondo il pensiero comune, fa pensare a qualcosa di fallace o di falso).

In questo caso, comunque, vi sarà una certa vicinanza semantica tra questi vocaboli, sicché la sinonimia sarà parziale (*Bild* / *Schein* / *Erscheinung*).

Tuttavia, l'*Erscheinung* può intendersi, talvolta, come "manifestazione" o "apparizione" nel senso di una "visione" che travalica gli angusti limiti spaziotemporali della realtà quotidiana e della mera parvenza esteriore (*Bild* / *Schein* // *Erscheinung*), indicando qualcosa di irreale (questa l'*Erscheinung* comunemente intesa, nella sua seconda accezione), oppure ciò che ha i caratteri di una vera e propria "visione epifanica", di una "rivelazione" (*Offenbarung*)[94].

---

[93] L'espressione «äußere Erscheinung», che indica in maniera inequivocabile l'«aspetto esteriore», si registra nella monografia su Rodin del 1902 (*Auguste Rodin*, 1903), KA IV: 445.

[94] Lo vedremo meglio più avanti, quando ci occuperemo del caso più eclatante costituito dalla lirica *Der Berg*. Qui, infatti, l'«Erscheinung» che d'improvviso accade è descritta, sul finale, come una *Offenbarung* (o una *Manifestation*), per dirla in termini

E forse la maniera migliore e più esatta di tradurre il vocabolo tedesco *Erscheinung* inteso in quest'ultima accezione sarebbe quello di renderlo, in italiano, con il grecismo "epifania", considerando non solo il senso, ma anche l'affinità etimologica esistente tra le due parole.

Entrambe sono formate infatti da due elementi (prefisso più radice), simili tra loro per significato e classe morfologica. Si tratta innanzitutto di due prefissi e cioè, rispettivamente, della preposizione tedesca *er-*, che indica un conseguimento, un "pervenire a", nel caso della parola *Erscheinung*, e dell'avverbio o della preposizione *epi-* in "epifania", che esprime pure consequenzialità, ma anche moto a luogo (pertanto può avere sia valore temporale sia di luogo), ed è quindi traducibile con "in seguito", "dopo", oltre che con "verso", ecc. Inoltre, a livello radicale i due vocaboli derivano dai verbi *scheinen*, che significa "splendere" o "sembrare", e *phaino*, che con valore attivo significa "apparire", "manifestare", "mostrare", "far vedere" o "portare alla luce", mentre con valore mediopassivo può significare anche "essere visibile", "manifesto' o "palese", "mostrarsi" o "essere mostrato", "risplendere" o "venire alla luce", "essere al mondo" e quindi "nascere", "divenire", ecc.

Entrambi i verbi sono perciò connessi all'idea dell'apparire, dello splendere, del *venire alla luce* di ciascun ente che è sempre, al contempo, un *venire* (e un *essere*) *al mondo*.

Quello dell'*Erscheinung*-epifania sembra essere un tema ricorrente e di un certo rilievo all'interno della poesia rilkiana, benché nei versi dei *Neue Gedichte* il vocabolo non occorra quasi mai esplicitamente, ma sia invece ravvisabile a livello concettuale in perifrasi accompagnate da determinati elementi lessicali, alcuni dei quali ritornano sovente. Questi elementi possono essere ad esempio degli avverbi, su tutti il frequentissimo *plötzlich*[95], "improvvisamente" – che non esiterei a definire "epifa-

hegeliani o nei termini del post-kantismo in genere, come una «Spalt», una «fenditura», capace di strappare il velo della quotidianità (di schopenhaueriana memoria) che offusca la nuda verità (KA I: 583). Cfr. Cassin 2004: 372-77 (*Erscheinung/Schein*). Il vocabolo *Offenbarung* non è usato da Rilke nei *Neue Gedichte*, ma compare cinque volte nella monografia su Rodin.

95 *Plötzlich* compare complessivamente una trentina di volte (tot. 33: *NG* 16, *NG II* 17). Oltre che funzione avverbiale, può avere anche valore di aggettivo. Si attesta inoltre,

nico" per l'assiduità con cui introduce il motivo dell'*Erscheinung* –, piuttosto che verbi, come il suddetto *scheinen*[96], oppure ancora può trattarsi di parole riconducibili a immagini di luce, quali sono per esempio le stelle (*Sterne*), disseminate qua e là nel cosmo ordinato dei *Dinggedichte* rilkiani, con cui il poeta evoca lontananze (*Fernen*) sideree sconosciute, proiettando il lettore-osservatore oltre lo spazio del visibile.

A tal proposito mi pare che la sottaciuta *Erscheinung* non trapeli soltanto da figure associate alla luminosità o alla visibilità, ma che sia legata inoltre, per contrasto, all'idea della distanza (*Ferne*) e quindi a immagini capaci di trasmettere un senso di percorrenza di tutto lo spazio: dello spazio vicino-lontano, di ciò che è alla portata della vista e di ciò che invece è inaccessibile, del visibile e dell'invisibile, del *Raum* e dell'*Innenraum*[97], in un gioco tensivo che si risolve (solo provvisoriamente) nel momento in cui sopraggiunge l'apparizione epifanica – che può appunto prendere corpo nella figura della stella –, la quale azzera all'improvviso ogni spazio e ogni distanza.

A conferma di ciò, va menzionato innanzitutto il fatto che, nella prima silloge in particolare, *Stern* co-occorre diverse volte con *Ferne* e corradicali, spesso a formare una rima (tre di queste rime sono presenti infatti nella raccolta del 1907)[98]. E certo l'accostamento dei due sostan-

---

in due occasioni, un uso sostantivato di *plötzlich*: nella prima silloge troviamo il sost. «das Plötzliche» (*Das Kapitäl*, KA I: 466), in riferimento a un oggetto ('il capitello' protagonista della lirica), mentre nella seconda il sost. «der Plötzliche» (*Der Abenteurer* I, KA I: 560), stavolta riferito a persona (anche qui il protagonista del titolo, ossia 'l'avventuriero').

96 L'epifania è espressa «durch Lichtmetafern» («attraverso metafore della luce»), come scrive giustamente Müller 2013²: 304-5.

97 Lo spazio esterno o esteriore si contrappone all'*Innenraum*, cioè allo "spazio interno" o "interiore" delle cose (del mondo), concepito da Rilke come *Offene* (*das*), cioè come dimensione dell'"aperto", dell'assoluto non costretto dalle forme. Si veda l'ottava elegia duinese del 1913, KA II: 224-26. Qui *das Offene* compare due volte, al v. 2 come «das Offene» e al v. 8 nella forma «das Offne». Cfr. inoltre il saggio di Heidegger 1977: 269-320 (trad. it. Heidegger 1997: 247-297).

98 Nella silloge del 1907 si registra un uso del sost. sing. «Ferne» (v. 1) accanto al sost. plur. «Sterne» (v. 3) in *Buddha* del 1905 (dove compare anche il sing. «Stern» al v. 3), KA I: 462. L'agg. «fern» (v. 1) va ad affiancare il sost. sing. «Stern» (v. 4) nella terza e ultima parte di *Die Insel. Nordsee* III (*L'isola. Mare del Nord*), KA I: 498. Infine un «entferne» (v. 5: «ich mich e.», prima pers. sing. dell'ind. pres. *sich entfernen*, "allontanarsi") rima con «Sterne» (v. 7) in *Opfer* (*Sacrificio*), KA I: 453. Ricordiamo

tivi in tedesco risulta immediato e spontaneo, se non addirittura scontato, proprio per via della rima facile.

Ancora, che le immagini stellari siano connesse alla visione rivelatrice o epifanica si vede bene nel *Dinggedicht* che apre la seconda raccolta, dove «wie ein Stern» («come una stella», v. 13)[99] appare di colpo, all'osservatore anonimo, il busto plastico dell'Apollo protagonista di *Archaïscher Torso Apollos* (*Torso arcaico di Apollo*). Oppure nel *Dinggedicht* posto a chiusura della stessa raccolta del 1908, ossia in *Buddha in der Glorie* (*Budda in gloria*), dove *si* percorre l'intero spazio, dal microcosmo al macrocosmo, pur stando apparentemente fermi nella contemplazione di una statua (dal punto di vista dell'autore-osservatore) ovvero nella lettura di pochi versi (dal punto di vista del lettore), in una sorta di viaggio statico, sensuale ed estatico a un tempo, in cui il «Kern der Kerne» («nucleo dei nuclei», v. 1)[100] costituito dal Budda si configura come un tutto: più precisamente il suo «Fruchtfleisch» (la «polpa del frutto», v. 4) e cioè la sua essenza è un «Alles bis an alle Sterne» (un «tutto fino alle stelle», v. 3). Qui «Sterne» rima con «Kerne».

Nel cerchio dei *Neue Gedichte* lo spazio infinitesimale viene a coincidere dunque, in ultima analisi, con lo spazio interstellare (in entrambi i casi si tratta in fondo di spazio infinito-indefinito). Nella seconda silloge, in particolare, tutto ha inizio con una stella (quale è quella apollinea) e si conclude, analogamente, con immagini stellari (i soli e le stelle del Budda)[101].

Va ricordato, infine, il primo *Dinggedicht* dedicato al Budda, risalente al 1905 e contenuto nella prima raccolta: infatti «er ist Stern»

---

inoltre altre occorrenze dei vocaboli non più in rima. Sempre nella prima raccolta si trova una co-occorrenza dell'acc. plur. «Fernen» (v. 2) con il nom. sing. «Sterne» (v. 3), in *David singt vor Saul* I (*Davide canta davanti a Saul*), KA I: 455. L'agg. «ferne» (al plur., v. 51) si accompagna al nome composto «Sternennächte» (v. 52: il sost. è formato da *Stern* più il plur. di *Nacht*, "notte"), cioè «notti stellate», in *Hetären-Gräber* (*Tombe di etère*), KA I: 500. Nella seconda raccolta si riscontra una sola co-occorrenza dei due vocaboli, che si ritrovano nuovamente accostati tra loro: in *Der Fremde* (*Lo straniero*) a un dat. plur. «Sternen» (v. 7) segue un acc. plur. «Fernen» (v. 8), KA I: 572. Cfr. anche Miglio 2007: 230.

99 KA I: 513.

100 KA I: 586.

101 I «soli», nel testo «Sonnen» (plur. di *die Sonne*, "il sole"), compaiono ai vv. 9 e 12.

(«egli è stella», v. 3)[102] che compare attorniata da «andre große Sterne» («altre grandi stelle»), ed è ancor prima «eine Ferne» («una lontananza», v. 1) per l'uomo, rispetto all'uomo e alla dimensione del quotidiano in cui vive ancorato abitualmente.

Ma lasciamo le stelle ora. Procediamo oltre approfondendo il discorso sull'*Erscheinung*.

A differenza dell'immagine come mera apparenza, l'apparizione epifanica non sembra essere qualcosa che si possa ascrivere allo spazio-tempo e collocare cioè entro gli angusti margini del fenomenico, di conseguenza nulla ha a che vedere con il divenire. Per contro sembra essere piuttosto qualcosa di eterno e di universale.

L'apparizione accade (*geschieht*) tutt'a un tratto (*plötzlich*, *auf einmal*), in un istante (*Augenblick*). Così il profeta Samuele si manifestò d'improvviso innanzi al re Saul, come fantasma o simulacro, come visione onirica o inquietante «Erscheinung» (l'«apparizione» del titolo)[103]. E poi infine, altrettanto inaspettatamente, «es schwand» (il soggetto neutro *es* si riferisce a un fatto o a un evento generico o vago), «sparì» nel nulla tutto quanto si era di colpo materializzato. Scomparve così com'era sopraggiunto il profeta, ripiombando nella latenza da cui era venuto, e però lasciando vivo e presente nell'osservatore-ascoltatore qualcosa di concreto: un nuovo senso acquisito.

Abbiamo già visto come in Rilke l'immagine e anzi le immagini ordinarie (riferite anche a una stessa "identica" cosa) compaiano e scompaiano, lasciando posto a un senso di precarietà nell'osservatore, quasi che non dovessero tornare più (anche in caso di ricomparsa, infatti, è possibile e anzi assai probabile che determinate immagini si ripresentino – o si presentino – diverse, giammai identiche a com'erano o almeno a come *ci* erano apparse prima).

Le immagini in divenire scorrono in sequenza fino a estinguersi e a svanire, trasfigurate e senza più forma, nello spazio, da questo come assorbite. Le cose portatrici di quelle immagini si consumano insieme a loro in un lasso di tempo relativamente breve (si pensi all'essere

---

102 KA I: 462.

103 *Samuels Erscheinung vor Saul* (*L'apparizione di Samuel a Saul*, *NG II*), v. 11, KA I: 520. Si veda il rif. biblico di 1 Sam, 28. Cfr. *La Bibbia di Gerusalemme* 2016: 590-92. La poesia rilkiana, fedele all'episodio biblico, si chiude con un senso di inquietudine e di sgomento per l'annuncio del profeta sulla fine del regno di Saul.

umano, al suo corpo e alla sua parvenza, soggetti a declino precoce rispetto alle cose ascrivibili al regno inorganico) – fosse anche lungo secoli o millenni (come nel caso dei corpi inorganici, dei minerali, della pietra dei massicci montuosi o di quella artificiale della statua, ecc.) – rispetto al decadimento generale del mondo cadenzato dal procedere entropico del cosmo.

Comunemente, perciò, le immagini hanno una natura sfuggente: tendono a sfuggire, a non farsi agguantare, risultando tutt'altro che accessibili o afferrabili (benché percepibili con i sensi); quindi, in ultima istanza, non sono coglibili o comprensibili appieno.

Tuttavia, eccezionalmente (ed è proprio qui che ci s'imbatte in quella che sembra essere *prima facie* una contraddizione in termini) un *Bild* può rivelarsi ed essere, se non compreso con la ragione o con l'intelletto, almeno intuito, sentito o percepito davvero, all'istante, nelle rare occasioni dell'accadimento epifanico (ossia nell'istante epifanico che è per essenza intuibile, piuttosto che comprensibile con l'intelletto o afferrabile con i sensi), giammai nella quotidianità della vita ordinaria.

Ma questa più autentica e profonda comprensione del reale non può durare, non avvenendo nel tempo e nello spazio: è solo una questione di un attimo non quantificabile ed è già dimenticata nel subitaneo "ritorno" in sé, ai secondi, ai minuti, alle ore del giorno, alle lancette e a tutti i calcoli quotidiani che regolano il mondo e le cose immerse nello spazio-tempo.

Mentre il *Bild* di una cosa particolare si altera e si logora insieme a essa, l'*Erscheinung* è una visione che, partendo dal dato fenomenico, attinge all'assoluto e all'universale, e che può sempre potenzialmente verificarsi, ogni volta con la stessa intensità, giammai consunta, sempre identica a sé stessa, al di là della situazione contingente da cui prende le mosse.

Al *Bild* può subentrare dunque l'*Erscheinung*, qualora capiti che questa succeda a quell'immagine comune, all'immagine "reale", presentandosi come immagine "più reale": come una visione in grado di mostrare la realtà sotto una luce più vera, capace di far apparire le cose stesse per come sono *realmente*, solo ed esclusivamente per un istante (nell'istante epifanico).

Insomma, *Bild* riferito all'immagine ordinaria, limitata a una data forma (o esistenza) particolare, si contrappone al concetto di *Erscheinung* in quanto visione epifanica (*Erscheinung* // *Bild* / *Schein*).

Nondimeno in Rilke sembra essere possibile un'accezione di *Bild* inteso, al contrario, come immagine autentica: pur nella non totale sostituibilità dei due vocaboli, com'è ovvio, *Bild* ed *Erscheinung* possono trovarsi anche in un rapporto di tipo sinonimico (*Erscheinung* / *Bild* // *Schein*).

E se l'accadimento epifanico è un evento eccezionale (ma un "evento" in quanto tale costituisce già di per sé un'eccezione, non potendo che accadere in casi eccezionali), che di rado avviene o può avvenire sul piano esistenziale, nel gran salto dal piano ontico a quello ontologico, altrettanto sporadicamente (ossia in contesti sporadici) sul piano linguistico-lessicale il lemma *Bild* finirà per coincidere con la parola o con il concetto di *Erscheinung*.

A differenza dell'immagine volgare, la visione rivelatrice o «das gültige Bild»[104], cioè «la valida immagine», come Rilke più tardi la definirà, è qualcosa che, nel momento in cui si mostra, è ogni volta perfetta o altamente significativa, non più percepibile con i sensi (*Sinne*)[105], né tanto meno comprensibile con l'intelletto (*Verstand*)[106]: mezzi limitati non si addicono a cogliere un istante di eterno, non si confanno all'istante eterno, poiché certamente quegli strumenti non si pongono sullo stesso livello di quello, afferendo a un diverso ambito o dominio del reale. L'"istante eterno" è incorruttibile, si presenta sempre rinnovato, e quando capita che irrompa nel quotidiano interrompe il fluire del tempo ordinario, scompaginando le strutture abituali dello spazio-tempo.

Così dunque, in maniera differente (su un livello differente) rispetto al flusso delle immagini insignificanti, anche l'*Erscheinung* si manifesta

---

104 *Sonette an Orpheus* (*Sonetti a Orfeo*, 1922), I.6, KA II: 243. Si vedano in part. i vv. 12-14 dell'ultima terzina: «Nichts kann das gültige Bild ihm verschlimmern; / sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern, / rühme er Fingerring, Spange und Krug» («Niente gli intacca la valida immagine; / sia dalle tombe, sia dalle camere, / che egli lodi anello, spilla o brocca»).

105 Si considerino, sempre in riferimento all'uso rilkiano, almeno tre delle voci principali che in tedesco stanno per "senso". Innanzitutto il sost. *Sinn*, insieme ai corradicali, compare diverse volte, ma è bene fare una distinzione fondamentale: al plurale, *Sinne*, la parola indica infatti i "sensi" legati alla percezione sensoriale e si riferisce quindi agli organi percettivi (o sensoriali); mentre invece al sing., *Sinn*, vuol dire "significato" ed è perciò non quel che per così dire coglie, bensì il "senso" colto, il contenuto semantico che può essere afferrato e fatto oggetto gnoseologico della conoscenza. Diverse occorrenze di *Sinn* e di *Sinne* si registrano nella seconda raccolta (rispettivamente 6 e 5), mentre nella prima se ne trovano solo un paio.

106 *Verstand* e corradicali occorrono poche volte (tot. 6: *NG* 4, *NG II* 2).

(con una frequenza di gran lunga minore rispetto alle prime) e poi viene meno. Più che colta con la coscienza (*Bewusstsein*)[107], può essere avvertita tramite il sentire (*Gefühl*)[108], sempre e comunque a partire dall'esperienza del vissuto e da ciò che si percepisce con i sensi (e certo questo è inevitabile, perché non potrebbe essere altrimenti). Sensi che a loro volta si accendono e intendono (o intuiscono) quanto appena percepito, il *Bild*, "comprendendolo" davvero, quando accade l'istante epifanico.

L'*Erscheinung* sembra essere quel *quid* in più che si aggiunge al mero *Bild*, l'ingrediente aggiuntivo che dona alla mera percezione sensoriale (all'immagine percepita con i sensi che sono, per così dire, senzienti ma inconsapevoli) qualcosa in più: senso, intensità, realtà, o un senso della realtà e una specie di consapevolezza di essa più profondi.

Questo qualcosa in più che sopraggiunge "aggiungendosi" ai sensi e coadiuvandoli quasi, sostituendosi all'intelletto, è una sorta di intuizione (*Intuition*, *Gespür*, *Ahnung* e volendo *Eingebung*)[109], che sembra rendere più autentica la percezione sensoriale (per esempio l'immagine percepita attraverso la vista, la visione).

Nella prosa più tarda *Über den Dichter* (*Del poeta*)[110], risalente al 1912, si registrano due occorrenze di «Erscheinung» usato in quest'accezione: una nella parte iniziale, dove la visione o l'apparizione è definita «fremde verkleidete» («travestita ed estranea»), l'altra in quella finale. La descrizione del comportamento di uno dei rematori, distintosi

---

107 Il sost. *Bewusstsein*, in Rilke «Bewußtsein», compare una volta sola nella seconda raccolta, in *Der Alchimist* (*L'alchimista*), KA I: 530, insieme a due occorrenze dell'agg. «unbewußten» (*unbewusst* significa "inconsapevole") in entrambe le raccolte, e precisamente in *Die Insel. Nordsee* III, KA I: 498 e in *Kretische Artemis* (*Artemide cretese*), KA I: 513.

108 Diverse volte occorre *Gefühl* (tot. 14, inclusi i corradicali: *NG* 7, *NG II* 7), che ha più accezioni, potendo significare "sensazione" o "sensibilità", "sentimento" o "emozione", nonché "senso", ecc. In particolare, *Vorgefühl* (tre occorrenze in *NG II*) vuol dire "presentimento". Si consideri anche *fühlen* (da cui deriva il sost. neutro *das Gefühl*, conteggiato a parte), cioè "sentire" o "provare", ma anche "tastare" o "palpare", poiché ricorre nei testi in maniera cospicua (tot. 35, inclusi gli agg. deverbali: *NG* 16, *NG II* 18).

109 I sost. *Intuition* e *Gespür* non si trovano in Rilke. «Ahnung» non si registra nelle "poesie nuove", ma compare una volta nel primo scritto su Rodin (KA IV: 423). Nel secondo si trova un'occorrenza del sost. «Eingebung» (KA I: 467).

110 Le citazioni successive si trovano in SW VI: 1032, 1035.

dai compagni per il suo canto (*Gesang*)[111] e per lo sguardo "distratto" e rivolto come altrove, si offre come pretesto letterario per poter parlare della «Lage des Dichters» (la «condizione del poeta»), ravvisata proprio in quell'atteggiamento singolare, in un'atmosfera onirica sospesa tra stupore e straniamento.

L'*Erscheinung* è il punto di incontro tra corpo (sensi, *Sinne*)[112], spirito (*Geist*) e anima (*Seele*)[113], che si traduce in una specie di presa di coscienza fulminea, irriflessa e dimentica di sé (del sé collocato nel mondo), dove l'io risulta annichilito nell'istante del ricongiungimento con il reale o con il vivente tutto: nell'istante cioè della comprensione della realtà più profonda – la dimensione occulta, latente, sacrale, non connotata in senso religioso. Questa si può soltanto sentire (o presentire e intuire) eccezionalmente, non già percepire, né tantomeno intendere o concepire nei termini logici o epistemologici della conoscenza razionale (che è analisi, separazione e scomposizione del reale come dato fenomenico). Si tratta piuttosto di una comprensione assoluta capace di infrangere ogni limite (perciò non può esser*ci* né durare nel divenire): è l'incontro con l'angelo, che annienta l'*ego* per troppa grandezza e per troppo splendore, è un entrare in contatto con la dimensione insondabile della realtà invisibile (*unsichtbar*), con il divino (*göttlich*), con dio (*Gott*), partendo proprio dal fenomeno e dall'esperienza sensoriale, in un processo di intensificazione dell'esperienza sensuale che porta infine al "salto" qualitativo da un piano all'altro del reale.

L'*Erscheinung* è dunque annientamento dell'intercapedine che divide percezione e coscienza del reale, di sé e del mondo, sintesi inconsapevole e involontaria, co-incidenza o congiungimento inatteso degli spazi *Raum-Innenraum*, il punto d'incidenza della dimensione del visibile e dell'invisibile, del presente, del passato e del futuro, in cui il *Bild*

---

111 Il sost. compare due volte nei *Neue Gedichte* del 1907, nel titolo di *Gesang der Frauen an den Dichter* (*Canto delle donne al poeta*) e in un verso della già citata *Béguinage* I, una volta nel 1908, in *Die Insel der Sirenen* (*L'isola delle sirene*).

112 Cfr. *supra*, nota 53 su *Leib* e *Körper* e nota 105 su *Sinn/e*.

113 Il sost. *Geist* compare solo una volta in ciascuna raccolta dei *Neue Gedichte*, significativamente in due componimenti di ascendenza biblica: *David singt vor Saul* III (*Davide canta davanti a Saul*, *NG*, KA I: 455-56) e *Saul unter den Propheten* (*Saul tra i profeti*, *NG II*, KA I: 519-20). Il sost. *Seele* è abbastanza usato da Rilke (tot. 13: *NG* 8, *NG II* 5). Non vengono mai impiegati i rispettivi agg. corradicali.

non è più immagine sfuggente e "inconsapevole", percepita dai sensi distratti, ma diviene realmente presente e le cose rilucono nel bagliore di un momento, in una specie di subitanea e profondissima presa di coscienza. È illuminazione, unità, comunione col tutto, col mondo, con sé stessi e insieme annullamento del sé.

L'*Erscheinung* si può considerare allora come una sublimazione o una sorta di «Apotheose» («apoteosi»)[114] dell'immagine non più vista come avviene di norma e cioè di sfuggita. È il *gültiges Bild*[115], l'"immagine valida", significativa, dotata di senso proprio, che è tale da attingere direttamente alla fonte occulta del reale, trascendendo *questa* realtà (questa cosa, questa figura) particolare e traducendo alla dimensione *altra*. È il tramite che conduce alle strutture recondite dell'essere (dell'invisibile), verso l'*altro* lato del reale, vale a dire nella sua «parte interna» («die Innenseite»)[116], nel risvolto della realtà (che in questo senso può essere pensata in termini dicotomici) che si contrappone all'esistenza e cioè alla realtà sensibile delle cose transeunti o normalmente esperite.

Questa dimensione "altra" verrà definita da Rilke come «die andere Seite der Natur» («l'altra parte della natura»)[117]. Essa si pone al di là della dimensione spaziotemporale, oltre la realtà mondana di ciò che è visibile, tangibile o sensibile. È lo «spazio interno» («Innenraum»)[118] delle cose (del frutto, della maschera, ecc.), l'essenza che può cogliersi, eventualmente, per via di un «Einsehen» («guardar dentro», «comprendere»)[119], che si configura come «eines Innern Sehkraft» («vista di un interno»)[120] a fare da contraltare alla vista intesa come facoltà percettiva rivolta all'esterno.

Motivo prettamente rilkiano è quello dello sguardo "interiore", rivolto cioè *nach innen*, "verso dentro", e quindi *hinter*, "dietro" la realtà

---

114 *Adam* (*NG II*), v. 2, KA I: 536.

115 Cfr. *supra*, nota 104 su *Sonette an Orpheus*, I.6, KA II: 243.

116 Der Tod des Dichters (La morte del poeta, NG), ultima strofa, v. 13, KA I: 462.

117 Cfr. lo scritto (suddiviso in due parti) del 1913 Erlebnis (Esperienza), in KA IV: 666-70. In particolare la citazione è tratta da KA IV: 667.

118 Das Rosen-Innere (L'interno delle rose, NG II), v. 14, KA I: 569.

119 Cfr. Erlebnis, KA IV: 667.

120 Die Rosenschale (La coppa di rose, NG), v. 27, KA I: 509. Per l'Innenraum che fa da contraltare al Raum, cfr. supra, nota 97.

delle cose manifeste, *jenseits*, ossia "oltre" il mondo, le forme sensibili e le cose che abitano il piano dell'esistenza in cui viviamo. Si tratta di uno sguardo che punta non più al *Raum* delle cose visibili, bensì all'*Inneneraum* e alla dimensione "altra": «das Offene» [121]. Tale è lo "sguardo" dell'Apollo[122] che non abbisogna di occhi fisici per accedere alla dimensione dell'invisibile e attingere da quella verità, così da ardere della sua luce.

Crocevia di continuità e discontinuità, di sensi e coscienza, l'istante epifanico legato all'*Erscheinung* è simultaneità tra percezione estetica ed esperienza (*Erfahrung*, *Erlebnis*)[123] conoscitiva, la sede di un sentire autentico e amplificato che eccede sensi e coscienza. È l'evento istantaneo ed extra-ordinario che squarcia la dimensione spaziotemporale della quotidianità e cioè del normale svolgersi dei fatti storici, per cui il flusso indistinto del divenire e le sequenze delle immagini caduche o insignificanti vengono come interrotti e sospesi.

La fenditura (*Riß*, *Spalt*) aperta conduce direttamente alla dimensione dell'eterno. In essa risplende, detratto e separato dal quotidiano magma di insensatezza, un determinato *Bild* "occasionale", che viene in essa come fissato e immortalato in un istante eterno, denso di senso. L'immagine può caricarsi adesso di un significato più profondo, che non è tale però da rinviare a qualcosa di particolare, e farsi finalmente presente mostrando, seppur per un attimo solo, il suo vero volto, mostrando il vero volto della cosa, per farsi tramite tra i due "mondi".

Percepite con i sensi, per mezzo della vista – sempre viste come di sfuggita – le immagini possono farsi perciò d'un tratto conoscibili ed

---

121 Nella stessa nota 97 si accenna brevemente all'ottava elegia duinese e al concetto rilkiano di "Aperto".

122 Mi riferisco al celebre torso dell'Apollo. Cfr. Archaïscher Torso Apollos (Torso arcaico di Apollo, NG II), KA I: 513 (cfr. in part. prima strofa).

123 È interessante notare come Rilke abbia incominciato a usare *Erlebnis* in una fase successiva della sua produzione. Un'occorrenza del vocabolo è già presente, per es., nella lettera indirizzata a Clara del 9 ottobre 1907 (KA IV: 624), scritta da un Rilke entusiasta della nuova "esperienza" Cézanne. Precedentemente si trova invece, sempre con il significato di "esperienza", *Erfahrung*, che compare un paio di volte anche nei *Neue Gedichte* (soprattutto compare il verbo *erfahren*). Più frequenti sono le occorrenze del sost. e del verbo corradicale nei due scritti su Rodin (1903 e 1907). Un *Erlebnis* si registra però nella seconda parte, ossia nel testo della conferenza su Rodin che risale anch'esso al 1907, anno delle lettere su Cézanne.

essere così afferrate (*greift* o *ergreift*) e comprese (*begreift*) nell'istante dell'*Erscheinung*. Istante che però non può durare né esistere.

In accordo con il proprio tempo e non solo, Rilke giunge a intuizioni simili a quelle di altri scrittori, poeti e pensatori, coevi e no. Basti pensare alle *epiphanies* joyciane o ai woolfiani *moments of being*, vale a dire agli esempi più celebri del modernismo letterario ormai alle porte, che egli sembra anticipare, come pure in certa misura quella che sarà la ricerca fenomenologica da Husserl in poi e quindi le riflessioni di quei filosofi contemporanei che avrebbero meditato (argomentando com'è ovvio in maniera ben più ampia e sistematica) intorno all'evento epifanico e al suo improvviso irrompere nel *continuum* storico del presente inteso come tempo volgare, ordinario, omogeneo, vacuo o insignificante (si pensi soprattutto alla *Jetztzeit* benjaminiana)[124].

Rivelatrice ed emblematica è la lirica *Der Berg*, ultimata a Parigi il 31 luglio del 1907 (i primi due versi risalgono al luglio dell'anno precedente), che tra tutte le "poesie nuove" può meglio illustrare quanto esposto sin qui.

Nei suoi versi mi pare che sia sintetizzata, infatti, la contrapposizione tra immagine illusoria (o immagini illusorie) e immagine reale. Il tutto è trasposto nei termini di una drammatica resa poetica in cui viene ritratto lo sforzo e il tentativo disperato dell'artista che vuol afferrare la realtà (o una realtà particolare) attraverso le sue forme, che vuol comprendere le cose e pervenire all'esito felice della «réalisation» artistica[125], così da salvare le cose da quella che altrimenti sarebbe una perdita certa, sottraendole, in qualche modo, all'ineluttabile destino di morte, per mezzo dell'opera d'arte (*Kunstwerk* oppure, in Rilke, «Kunst-Ding»[126], lett. "cosa d'arte"). Ma quelle forme, quelle immagini e quelle figure a cui si appella, poiché sono il suo unico appiglio, stanno già mutando come la realtà dinamica di cui fanno parte.

---

124 Cfr. Müller 2013²: 304 e segg. Relativamente a quanto esposto sin qui, nell'ultimo paragrafo, su immagine, tempo, "tempo estetico", "sospeso" o "di raccolta", si veda lo studio di Tavani 2006. Cfr. inoltre Miglio 2007: 224-25.

125 Cfr. Lettera di Rilke a Clara Rilke-Westhoff del 9 ottobre 1907, KA IV: 608.

126 *Auguste Rodin*, prima parte (1902), KA IV: 418.

Riporto qui di seguito l'intera lirica:

Sechsunddreißig Mal und hundert Mal
hat der Maler jenen Berg geschrieben,
weggerissen, wieder hingetrieben
(sechsunddreißig Mal und hundert Mal)

zu dem unbegreiflichen Vulkane,
selig, voll Versuchung, ohne Rat, –
während der mit Umriß Angetane
seiner Herrlichkeit nicht Einhalt tat:

tausendmal aus allen Tagen tauchend,
Nächte ohne gleichen von sich ab
fallen lassend, alle wie zu knapp;
jedes *Bild* im Augenblick verbrauchend,
von Gestalt gesteigert zu Gestalt,
teilnahmslos und weit und ohne Meinung –,
um auf einmal wissend, wie *Erscheinung*,
sich zu heben hinter jedem Spalt[127].

Il motivo della poesia è identico a quello della pittura o delle incisioni di Katsushika Hokusai (1760-1849) a cui Rilke fa riferimento[128]. Si tratta del monte sacro Fuji, a cui il pittore giapponese dedicò due cicli

---

127 *Der Berg* (*NG II*), KA I: 583. «Trentasei volte e cento volte ancora / il pittore ha già scritto quel monte, / poi strappato e sospinto alla fonte / (trentasei volte e cento volte ancora) // – al vulcano incompreso –, indeciso, / di tentazione pieno e pure beato / – mentre quello nei bordi preciso / freni non pone al suo splendore innato: // mille volte dai giorni emergendo, / gettando via le notti impareggiate, / come se fossero troppo attillate; / all'istante ogni *aspetto* [*Bild*] esaurendo, / all'aumentar di figura in figura, / è distante e non ha opinione –, / ma di colpo, come *apparizione* [*Erscheinung*], / sa sollevarsi dietro ogni apertura». Trad. it. e corsivi miei. Si noti la corrispondenza tra «im Augenblick» (v. 12) e «auf einmal» (v. 15), espressioni sinonimiche di quel *plötzlich* epifanico di cui si è detto sopra, rispettivamente tradotte con «all'istante» e «di colpo».

128 Il pittore e incisore Hokusai era noto a Rilke già dal 1903. Cfr. A. Lavagetto, in Rilke 1994: 1011-13. Cfr. inoltre "Kommentar zu *Der Neuen Gedichten anderer Teil*", in Rilke 1996, KA I: 1002.

di xilografie, il primo contenente trentasei vedute del monte, il secondo addirittura cento. Perciò nel testo si legge di come egli abbia tentato di raffigurare «sechsunddreißig Mal» («trentasei volte») e «hundert Mal» («cento volte») l'«unbegreiflichen Vulkane», il «vulcano incompreso» o "incomprensibile", incommensurabile, che non si può mai davvero rappresentare (almeno dal punto di vista rilkiano) per via del suo sembiante mutevole e della sua essenza sfuggente.

Questa vicenda si lega a quella del maestro scultore Rodin, ma ricorda ancor di più, e anzi sembra anticipare in maniera alquanto sorprendente, quella cézanniana connessa al *motif* della Sainte-Victoire, la montagna cara al pittore di Aix, anch'essa soggetto di un centinaio di opere pittoriche e insieme oggetto di un accanimento ostinato, incurante di ogni avversità, da parte di Cézanne (la cui opera, val la pena ricordarlo, avrebbe folgorato di lì a poco Rilke).

Sul piano formale e strutturale, come si può notare, il testo rilkiano procede su un duplice binario riferendosi, in maniera alterna, all'immagine del monte ritratto, o che si tenta di ritrarre, e a quella del monte reale, la cui descrizione è compresa tra due lineette e incastonata, come fosse un interludio o una breve pausa, nel bel mezzo del testo riguardante la vicenda travagliata del pittore e il ritratto del monte.

Dal punto di vista contenutistico, si vede come la montagna, oggetto e anzi soggetto attivo e dominante della lirica, sembri essere qualcosa di saldo, mentre invece la sua apparenza vacilla incerta e precaria (*Bild* // *Ding*).

Continuo è infatti il mutar d'abito del monte, che non pone freni né limiti di sorta alla sua maestosità (lett.: «seiner Herrlichkeit», v. 8) e alla sua grandezza. Per questo motivo Rilke scrive che il vulcano si immerge ogni volta nei giorni (o emerge dai giorni), come se li indossasse, lasciando cadere (lett.: «fallen lassend», v.11) le notti, che dismette e si scrolla di dosso come se fossero vesti troppo strette (lett.: «zu knapp»).

Transitorie e molteplici sono quindi le manifestazioni del monte, cioè i suoi modi di essere (e di apparire), che trovano espressione nei suoi mille volti: nelle immagini che esso consuma (inf.: *verbrauchen*) «im Augenblick» (v. 12), poiché in fretta o a vista d'occhio sembra crescere (*steigern*) «von Gestalt… zu Gestalt» (v. 13).

Immagini che sono dunque innumerevoli quante sono le pene dell'artista impotente, che si trova di fronte a un oggetto impassibile, impossibile: la montagna impossibile da comprendere e da ritrarre, e

che, oltre a non essere rappresentabile, risulta essere pure impassibile nei confronti degli affanni e delle sorti degli esseri umani, mostrandosi indifferente, distante e senza opinione (lett.: «teilnahmslos und weit und ohne Meinung», v. 14).

Ma l'artista che persevera nel suo lavoro, nella sua azione insistita, indefessa e precisa, nello spazio circoscritta, l'artista che crede sempre e ancora, nonostante ogni ostacolo, nonostante l'enorme sconforto, il senso di inadeguatezza, l'indicibile stato di angoscia, non può non trovare una giusta (la tanto agognata) ricompensa nella fase conclusiva della creazione (*Erschaffen*, *das Schaffen*)[129] o della realizzazione (*Verwirklichung*) artistica: nel momento cioè della riuscita finale, il lieto evento che solo può ripagarlo di tanta dedizione e abnegazione di sé, di tanto amore e sacrificio, coronando e sublimando ogni suo sforzo.

A questo esito perviene quando sopraggiunge «auf einmal» (v. 15) l'istante dell'intuizione pura e assoluta, e quindi l'*Erscheinung*, sicché il *Bild* da immagine vacua o illusoria, da *eidolon* immerso nel marasma di immagini transeunti ed effimere, può essere infine trasformato in *gültiges Bild*[130], così da poter essere tradotto in *eikôn*[131].

Nel testo poetico la tensione raggiunge il climax nel passaggio conclusivo dal vocabolo «Bild» (v. 12) al vocabolo «Erscheinung» (v. 15), che assume qui il significato di «Epiphanie»[132], per poi aumentare (lett.: «sich zu heben», v. 16) e culminare nello «Spalt» dell'ultimo verso, indicante l'"apertura" eccezionale, la fenditura che si viene a creare nell'istante in cui si è lacerato il velo illusorio di quello che chiamiamo "reale".

---

[129] Il sost. *Erschaffung* (o semplicemente *Schaffung*) non è usato da Rilke, che preferisce usare piuttosto *das Schaffen*, "il creare", come si può vedere nel testo su Rodin del 1902 (KA IV: 446). Nella poesia *David singt vor Saul* (*NG*), si trova una occorrenza, che ha però significato più generico di "fare", al v. 14, KA I: 455. Per *Verwirklichung* cfr. *supra*, nota su *Wirklichkeit*.

[130] L'immagine "valida" (cfr. *Sonette an Orpheus*, I.6, KA II: 243), è quella che rimane, che non si consuma né si scompone. A questa immagine allude l'audace monito rilkiano: «Mag auch die Spiegelung im Teich / oft uns verschwimmen: / *Wisse das Bild*» («E pur se il riflesso nello stagno / ci offusca spesso: / *Sappi l'immagine*»), *Sonette an Orpheus*, I.9, vv. 9-11, KA II: 245.

[131] Cfr. Cassin 2004: 191-99 (*eidolon/eikôn*).

[132] KA I: 1002.

Bild attraversa quindi vari stadi che lo vedono evolversi da *eidolon* a *gültiges Bild*, fino alla "realizzazione" come *eikôn*, come immagine o rappresentazione artistica: come "cosa d'arte" (*Bild / Ding*).

E proprio con questo epilogo tanto felice quanto inaspettato si conclude la poesia. Il tentativo iniziale che l'artista si era prefissato può dirsi riuscito. L'immagine è finalmente impressa. La cosa ora è salva, resa immortale nella forma del *Kunst-Ding*.

Se è vero dunque che eccezionalmente l'epifania può accadere, a partire da un'immagine reale (dalla percezione di un'immagine particolare di cui si fa esperienza nello spazio e nel tempo), è altrettanto vero che il *Bild* può farsi reale, o *più* reale, come visione epifanica, balenando e apparendo oltre lo *Spalt*.

Bibliografia

Opere di Rainer Maria Rilke

RILKE, RAINER MARIA (1965-1966) *Sämtliche Werke*, 6 voll., edizione del Rilke-Archiv, in accordo con Ruth Sieber-Rilke, a cura di Ernst Zinn, Frankfurt am Main, Insel.

RILKE, RAINER MARIA (1996) *Werke. Kommentierte Ausgabe*, 4 voll., a cura di Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski e August Stahl, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel.

RILKE, RAINER MARIA (1994) *Poesie*, 2 voll., a cura di Giuliano Baioni, con commento di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi-Gallimard.

RILKE, RAINER MARIA (2010[15]) *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di Furio Jesi, Milano, Garzanti.

RILKE, RAINER MARIA (2008) *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Elena Polledri, Milano, Bompiani.

Edizione digitale incompleta delle opere di Rainer Maria Rilke del Project Gutenberg: http://www.gutenberg.org/ebooks/author/846 (consultata nel giugno 2017)

Bibliografia critica e opere di altri autori

BENN, GOTTFRIED, "Probleme der Lyrik", in Id. (2002[11]) *Essays, Reden, Vorträge. Gesammelte Werke*, Band I, a cura di Dieter Wellershoff, Stuttgart, Klett-Cotta.

BUSCH, WALTER (2003) *Bild-Gebärde Zeugenschaft. Studien zur Poetik von Rainer Maria Rilke*, Innsbruck, Sturzflüge.

ENGEL, MANFRED (a cura di) (2013) *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Metzler.

HEIDEGGER, MARTIN, "Wozu Dichter?", in Id. (1977) *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Band 5 *Holzwege*, Frankfurt/M., Vittorio Klostermann. Trad. it.: "Perché i poeti?", in Heidegger, Martin (1997) *Sentieri interrotti*, a cura di Pietro Chiodi, Firenze, La nuova Italia.

JESI, FURIO (2002, ed. riveduta, I ed. Messina-Firenze, D'Anna, 1976) *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Macerata, Quodlibet.

La Bibbia di Gerusalemme (2016) testo biblico di *La sacra Bibbia* della CEI "editio princeps" 2008, Bologna, EDB.

LAVAGETTO, ANDREINA, "Introduzione e commento", in Rilke, Rainer Maria, *Poesie* (1994) pp. 850-1021.

MERLEAU-PONTY, MAURICE, "Il dubbio di Cézanne", in Id. (2009) *Senso e non senso*, intr. di Enzo Paci, trad. it. Paolo Caruso, Milano, il Saggiatore, 27-44.

MIGLIO, CAMILLA, "Figura e ritmo. Le oscillazioni dei *Buddha* di Rainer Maria Rilke", in d'Amelia, Antonella (a cura di), *Scritture dell'immagine* (2007) Napoli, Liguori Editore, pp. 215-42.

MÜLLER, WOLFGANG, "Neue Gedichte / Der Neuen Gedichte anderer Teil", in Engel, Manfred (a cura di) (2013[2]).

TAVANI, ELENA, "L'immagine e il suo momento", in Di Monte, Maria Giuseppina (a cura di), *Rilke-Handbuch* (2006) *Immagine e Scrittura*, Roma, Meltemi, pp. 121-155.

Dizionari e strumenti critici

BECCARIA, GIANLUIGI (a cura di) (1994-1996) *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi.

CASSIN, BARBARA (a cura di) (2004) *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert.

Duden Online-Wörterbuch, Bibliographisches Institut GmbH – Duden: http://www.duden.de/woerterbuch (ed. digitale consultata nel giugno 2017)

GÖTZ, DIETER – HAENSCH, GÜNTHER – WELLMANN, HANS (a cura di) (2003[3], 1993) *Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*, Berlin-München, Langenscheidt.

GRIMM, JACOB – GRIMM, WILHELM (1854-1961) *Deutsches Wörterbuch von J. und W. Grimm* (DWB), 16 voll. in 32 sottovoll., Leipzig: http://woerterbuchnetz.de/DWB/ (ed. digitale consultata nel gennaio 2017)

Blume – Paul Celan

Francesca Zimarri

Incidenza radicale 101 Frühwerk 24, Mohn und Gedächtnis 19, Gedichte aus dem Nachlaß 13, Die Niemandsrose 12, Lichtzwang 5, Atemwende 4, Gegenlicht 4, Von Schwelle zu Schwelle 4, Prosa/Reden 3, Sprachgitter 3, Verstreute Gedichte 3, Der Sand aus den Urnen 2, Fadensonnen 2, Mikrolithen 2, Schneepart 1 – **Blume tot. 38** Mohn und Gedächtnis 11, Frühwerk 7, Gedichte aus dem Nachlaß 5, Sprachgitter 3, Lichtzwang 2, Mikrolithen 2, Prosa/Reden 2, Von Schwelle zu Schwelle 2, Atemwende 1, Gegenlicht 1, Der Sand aus den Urnen 1, Die Niemandsrose 1 – **Blüte tot. 11** Frühwerk 3, Lichtzwang 2, Der Sand aus den Urnen 1, Gedichte aus dem Nachlaß 1, Prosa/Reden 1, Schneepart 1, Verstreute Gedichte 1, Von Schwelle zu Schwelle 1 – **blühen tot. 52** Frühwerk 14, Die Niemandsrose 11, Mohn und Gedächtnis 8, Gedichte aus dem Nachlaß 7, Atemwende 3, Gegenlicht 3, Fadensonnen 2, Verstreute Gedichte 2, Lichtzwang 1, Von Schwelle zu Schwelle 1.

I sostantivi *Blume* e *Blüte*, e il verbo *blühen* sono presenti nell'intero *corpus* celaniano [1]. Sono utilizzati in modo più frequente nella prima fase della produzione del poeta, mentre nei componimenti successivi, in analogia con quanto accade più in generale per i riferimenti alla biosfera, la loro presenza si dirada lasciando spazio a un paesaggio dominato dalla materia inorganica, da rocce e macerie, come se fosse in atto un progressivo inaridimento del paesaggio

[1] Si è fatto riferimento all'opera pubblicata in Celan 1990; Celan 2000; Celan 2005 (dove non altrimenti specificato, la traduzione è di chi scrive).

poetico in cui nulla può fiorire. I sostantivi femminili *Blume* e *Blüte* traducono entrambi l'italiano "fiore". Mentre *Blume* indica la pianta che produce il fiore o il fiore con il suo stelo, inteso nella sua interezza, *Blüte* indica esclusivamente la formazione che emerge dalla pianta con forme e colori cangianti. Come riportato dal Grimm, *Blume*, in senso traslato, può designare «ciò che è più bello, più raffinato, più delicato, la parte migliore» («ihr blumen des vaterlands»[2], «voi fiori della patria»), o riferirsi in senso più astratto alle diverse fasi della vita (*die frischeste blume der jugend*[3], il fiore della giovinezza), così come *Blüte* può indicare il momento di massimo sviluppo (ad esempio di una civiltà). In modo analogo il verbo *blühen*, oltre a designare il "fiorire" di una pianta nell'accezione botanica, assume diversi significati legati al tempo e alle stagioni, di cui può indicare l'avanzare, un particolare stadio o il momento culminante (*der winter blühte*[4], fioriva l'inverno, l'inverno era nella sua pienezza). Le accezioni di *blühen* sfiorano anche il campo semantico della malattia (*der aussatz blühet in der haut*, la lebbra fiorisce nella pelle), o quello di alcuni fenomeni naturali, chimici e fisici, designando la formazione di chiazze di fango verde sulle acque stagnanti in estate (nella locuzione *das Wasser blüht*, l'acqua fiorisce), l'ardere dei carboni che diventano incandescenti (nella locuzione *die Kohlen blühen*, i carboni fioriscono) o la formazione di piccole sacche sul rame durante alcune fasi di lavorazione (nella locuzione *das Kupfer blüht*, il rame fiorisce)[5]. Queste accezioni sono riscontrabili nei versi di Paul Celan, che ai lessemi della fioritura affida l'espressione di alcune fondamentali istanze della sua poesia. Paul Celan costruisce la sua poesia intessendo una fitta rete di iterazioni, citazioni, corrispondenze, risonanze e richiami intertestuali, che permettono di volta in volta di chiarire e riconfigurare il senso dei lessemi del fiorire, nel loro continuo ripetersi[6]. Nel *corpus* celaniano, i due sostantivi *Blume* e *Blüte* presentano una scarsa aggettivazione, relativa per lo più al colore, tra cui primeggiano il *blau* (blu) e lo *schwarz* (nero), mentre in un solo caso co-occorre il *rot* (rosso). I due sostantivi vengono associati di frequente ai vocaboli *Wort* (parola), *Herz* (cuore), *Hand* (mano), *Stein* (pietra), *Zeit* (tempo), *Stern* (stella). Essi compaiono inoltre nei composti *Blumengott* (dio dei fiori), *Osterblume* (narciso giallo)[7], *Blumenmädchen* (fioraia), *Aschenblume* (cineraria), *Mutter-Blume* (fiore madre),

---

2 Klopstock, F. G., in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, II: 159, *s.v. Blume,* versione online consultabile sul sito http://dwb.uni-trier.de/de/. Da qui in avanti DWB.

3 Wieland, C. M., DWB, II: 159 *s.v. Blume*.

4 Jean Paul, cfr. DWB II: 155, *s.v. blühen*.

5 DWB II: 155-178, *s.v. Blume, Blüte, blühen*.

6 Tra i numerosi studi sulla ciclicità nell'opera di Celan: Allemann 1975: 419 segg.; Seng 1998; Perels 1988.

7 Il composto è formato da *Oster-* (Pasqua), e *-blume* (fiore).

Kirschblüte (il fiore del ciliegio), *Lippenblütler* (labiata), *Blütengewalten* (le violenze dei fiori[8]), *Sternblume* (aster)[9], *Bregenblüte* (cervellaria[10]), *Selbstzündblumen* (fiori ad accensione automatica). Si registrano anche il composto: *blühselig* (lieto in fiore[11]) composto dalla radice tematica *blüh-* (relativa al fiorire) e *selig* (felice, beato). Sono numerosi gli iponimi, i nomi propri di fiori come *Tausendschön* (pratolina), *Tulpe* (tulipano), *Krokus* (croco), *Nelke* (garofano), *Narzisse* (narciso), i *Buschwindrösche* (anemone dei boschi), *Kresse* (nasturzio), la *Rose* (rosa) e le sue varietà, come le *Heckenrosen* (rose di macchia). Compare anche il fiore scomposto nelle sue parti: *Halm* (gambo, stelo), *Dornen* (spine), *Stempel* (pistillo), *Kelch* (calice) o *Krone* (corona). Nei versi di Paul Celan, a fiorire sono spesso, e in particolar modo nella prima produzione, proprio i fiori assieme ad altri elementi naturali, quali gli alberi (*Bäume*), i rami (*Zweige*), le radici (*Wurzeln*), l'erba (*Kraut*), ma anche il ghiaccio (*Eis*), i cuori (*Herzen*) e la pietra (*Stein*). In *Die Schwelle des Traumes*[12] a fiorire è ad esempio la camomilla (*Kamille*), mentre in *Eine Gauner- und Ganovenweise*, fiorisce l'albero di mandorlo: «Denn es blühte der Mandelbaum. Mandelbaum, Bandelmaum»[13], altrove il castagno (*Kastanie*). Tuttavia i soggetti del fiorire possono essere indicati anche da lessemi di significato astratto o comunque estranei al campo semantico della natura e dei fiori: *Fäuste* (pugni), *Schimmer* (bagliore), *Nacht* (notte), *Leben* (vita), *Gehirn* (cervello), *Geräusche* (rumori), *Docht* (stoppino), *Weltmeer* (oceano), *das Nein* (il no) e il pronome *Du* (tu), a evidenziare un utilizzo di *blühen* in senso traslato. *Blühen* occorre nelle forme prefissate *vorausblühen* (fiorire prima, in anticipo), *aufblühen* e *erblühen* (fiorire) [14], *abblühen* e *verblühen* (sfiorire) [15]. Si segnala l'occorrenza assai frequente dei sinonimi *knospen* (germogliare) e *Knospe* (germoglio, gemma) in modo isolato o assieme ai lessemi del fiorire.

---

8 *Der durchschnittene Taubenkordon* (*Il cordone delle colombe*): «die gesprengten Blütengewalten», Celan 2000, II: 306; «le esplose violenze / dei fiori» (Celan 1998: 1053).

9 Il composto *Sternblume* è formato da *Stern-* (stella) e *-blume* (fiore).

10 Celan 1998: 1001.

11 Celan 2010b: 21.

12 *La soglia del sogno,* Celan 2000, VI: 146.

13 *Eine Gauner- und Ganovenweise* (*Una canzone di ribaldi e ladri*), Celan 2000, I: 229; «Poiché il mandorlo era in fiore. / Mandelbaum, Bandelmaum» (Celan 1998: 389).

14 Entrambi sinonimi di *blühen*, possiedono sfumature di significato. In *aufblühen* primeggia il senso di sbocciare, schiudersi; in *erblühen* quello di giungere a fioritura, cfr. *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, *s.v erblühen*.

15 Il verbo *verblühen* esprime anche il senso di "appassire", "avvizzire".

1. La costante e frequente co-occorrenza di indicatori temporali accosta il lessico delle fioriture alla sfera concettuale del tempo. Nei versi di *Umsonst* si esplicita questo legame: «"O Halm", vermeint er zu hören, "o Blume der Zeit"»[16]. Gli avverbi *jetzt* (adesso), *wieder* (di nuovo), *nie* (mai), *nicht mehr* (non più), *baldig* (prossimo, imminente), *zum zweitenmal* (la seconda volta), si alternano ai sostantivi *Zeit* (tempo), *Stunde* (ora), *Abend* (sera), *Nacht* (notte), *Rückkunf* (ritorno), come ai nomi delle stagioni. La frequente compresenza di avverbi come *wieder* (di nuovo), *immer* (sempre) e *nie* (mai), e verbi come *bleiben* (rimanere) connota le fioriture di un senso di ritorno, attesa e sospensione che ben corrisponde all'idea celaniana di uno spazio poetico inteso come luogo sospeso tra il mai e il sempre, in cui nella tensione tra morte e vita, assenza e presenza, si apre la possibilità per la parola poetica di lasciar schiudere il suo messaggio, di liberare i significati e i sensi che possiede. Queste qualità della fioritura sono accentuate dalla scarsità di indicatori spaziali, i quali risultano per lo più indeterminati o di significato astratto, e solo raramente designano un luogo concreto. Tra i luoghi di fioritura esplicitamente indicati incontriamo *hier* (qui), *dort* (là) e *das Hand* (la mano) (*v.* Hand). *Bei den zusammengetretenen* è uno dei pochi esempi in cui lo spazio di fioritura viene circoscritto, ed è messo in relazione al dolore e alla morte: si tratta della *Pestkreuz* (la croce della peste) simbolo di sofferenza, malattia e morte a cui è inchiodato un *Du* che fiorisce alla fine del tempo: «du, […] ans / Pestkreuz genagelte, jetzt / blühst du-»[17]. In questi versi la co-occorrenza dell'avverbio *jetzt* (adesso) colloca la fioritura nel presente della poesia. In *Ich bin allein*, la singola occorrenza del composto *abgeblühten* (sfiorito), associato a *Stunden* (ore), fa invece confluire i motivi del fiore e del tempo passato, trascorso: «Ich steh im Flor der abgeblühten Stunden[18]». Tuttavia nella maggior parte dei casi il tempo del fiorire è indefinito o proiettato nel futuro dalla presenza di avverbi, aggettivi e locuzioni, come accade in *Aus der Zeit* in cui sono evocati i

---

16 *Umsonst* (*Invano*), Celan 2000, III: 33; «"O stelo", gli sembra di udire, "o fiore del tempo"» (Celan 1998: 11).

17 *Bei den zusammengetretenen* (*Presso i calpestati*), Celan 2000, III: 69; «tu, […], inchiodata alla Croce della Peste, ora / tu fiorirai» (Celan 1998: 619).

18 *Ich bin allein* (*Sono solo*), Celan 2000, I: 55; «Io porto il lutto dell'ora appassita» (Celan 1998: 89).

fiori di una "prossima primavera": «Die Blumen, die Blumen / des nächsten Frühlings / finden uns nicht»[19]. In molti casi *Blume* e *blühn* sono usati essi stessi come indicatori temporali e diventano metonimia di anno. In *Zwanzig für immer*, i «venti fiori di Schlüsselburg»[20] designano esattamente i venti anni di prigionia trascorsi dalla rivoluzionaria Vera Finger, coinvolta nell'assassinio di Alessandro II[21]. Lo stesso avviene in *Kristall* in cui sette rose corrispondono a sette anni, quelli trascorsi a partire dal 1945, quando Celan abbandona per sempre Czernowitz e la Bucovina, per approdare infine a Parigi, dove tenta di costruirsi una seconda patria[22]: «Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot, / sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tore, / sieben Rosen später rauscht der Brunnen»[23]. Nel tempo reale come nella poesia il passare del tempo è scandito dal passare delle stagioni, a cui sono collegate proprio le fioriture. I nomi delle stagioni che occorrono assieme ai lessemi dei fiori sono principalmente *Sommer* (estate) e *Herbst* (autunno). Molti fiori nominati dal poeta fioriscono proprio in autunno, spesso associato alla morte dei genitori[24]. È il caso dell'aster (*Sternblume*), o della cineraria il cui nome tedesco è *Aschenblume*, (formato da *Aschen-* cenere e *blume* fiore), così detto perché ricoperto di una sottile peluria chiara che ricorda la cenere[25], un fiore "celaniano" che porta su di sé il segno della morte degli ebrei. Anche l'ippocastano (*Kastanie*) fiorisce in autunno. La sua fioritura sembra essere segno di "speranza" nel ritorno di Orione, costellazione che dal nostro emisfero torna a essere visibile, dopo l'inverno, in primavera: «Zum zweitenmal blüht die Kastanie: / ein Zeichen der ärmlich entbrannten / Hoffnung auf Orions baldige Rückkunft[26]». Le co-occorrenze dei nomi

---

19 *Fuori dal tempo*, Celan, 2000 VI: 44; «I fiori della prossima primavera non ci troveranno».

20 *Per sempre dissolti*, Celan 2000 II: 38 (Celan 1998: 561).

21 Lo scrive Giuseppe Bevilacqua nelle sue *Note* in Celan 1998: 1374.

22 Bevilacqua 1998: XXVII.

23 *Kristall* (*Cristallo*), Celan 2000, I: 52; «Sette notti più su migra rosso al rosso, / sette cuori più giù bussa la mano alla porta, / sette rose più tardi mormora la fontana» (Celan 1998: 83).

24 In autunno morì il padre di Celan, che ne fu informato tramite una lettera. Felstiner 1997: 85.

25 Cfr. Musmarra 1996: *s.v. cineraria*.

26 *Dunkles Aug im September* (*Occhio scuro a settembre*), Celan 2000, VI: 183; «Per la seconda volta fiorisce l'ippocastano: / un segno, miseramente divampato, / della

delle stagioni, dell'avverbio *zum zweitenmal* e la presenza nel verso successivo dell'aggettivo *baldig*, prossimo imminente, assieme al sostantivo *Rückkunft*, sottolineano nel fiorire il tratto della ciclicità, in un contesto semantico che rinvia all'attesa e al ritorno. Lo stesso accade in *Huhediblu* una poesia di *Niemandsrose* (1963), il cui titolo è un *nonsense* derivato dal gioco di parole che muove proprio dal verbo *blühen.* Questo è affiancato dall'interrogativo *wann*, che lascia indefinito il tempo della fioritura, e dal composto *September-rosen*, le rose di settembre, che hanno invece la loro fioritura a settembre: «Wann, / wann blühen, wann, / wann blühen die, hühendiblüh, / huhediblu, ja sie, die September- / rosen? […] Wann / blüht es, das Wann, / das Woher, das Wohin und was»[27]. Le *September-rosen* sembrano indicare un preciso accadimento, che si ripeterà, anche se non si può prevedere quando. Gli ultimi versi perpetuano la domanda accostando a *blühen* interrogativi che rimandano alle coordinate fondamentali di un evento: cosa accade, dove, quando. Il lessico delle fioriture è dunque strettamente funzionale all'espressione del tempo. *Blühen* esprime il realizzarsi di un evento, il compiersi di un destino che non necessariamente è liberatorio o salvifico. Il ritorno delle fioriture può infatti rappresentare la violenza che viene di nuovo perpetrata, il ripetersi delle brutture della storia, ma anche un tempo utopico a venire in cui possa realizzarsi l'istanza rifondatrice della poesia di Celan, che risiede nella sua capacità di rinominare il mondo e la realtà, rendendoli così di nuovo esperibili dopo l'orrore dello sterminio. *Blume*, il fiore, è il prodotto di questo accadere, qualcosa che è portato dal tempo, che germoglia nel tempo[28].

2. Nella poesia di Celan, la presenza creaturale si rivela spesso nel mondo vegetale e in particolar modo in quello floreale, tradizional-

---

speranza in un pronto ritorno / di Orione» (Celan 1998: 37).

27 *Huhediblu*, Celan 2000, I: 275-276; «Quando, / quando fioriscono, quando, / quando fioriscono quelle hühendiblüh, / huhediblu, sì, loro, le rose / di settembre? […] Quando / fiorisce, il Quando, / il Donde, il Dove e il che» (Celan 1998: 473-475).

28 Il verbo *blühen* esprime anche l'abbattersi di qualcosa di negativo, cfr. *Duden: Deutsches Universalwörterbuch, s.v. blühen*. Secondo le accezioni riportate dal Grimm, può indicare il realizzarsi di una condizione come la pace o la guerra «*wenn friede im lande blüht*», Klinger 2, 93; «*der krieg blühet schön, bringet aber böse früchte*», Butschky cfr. DWB II: 155, *s.v. blühen*.

mente legati alla rappresentazione della vita che sboccia nella sua bellezza, ma anche al motivo della sua brevità e caducità[29]. Anche in Celan la biosfera è richiamo all'essere vivente, alla vita. Essa si fa però portatrice allo stesso tempo di un discorso di morte, disgregazione e disfacimento[30]. Non si tratta mai infatti di celebrazione gioiosa di vita, poiché l'ombra del passato di morte è sempre presente, e si estende sull'esistenza fragile di fiori, piante e esseri umani. In *Nächtlich geschürzt*, compaiono le labbra dei fiori, quando di notte sono «arricciati», quando sono chiusi, già appassiti, in uno stadio che in ogni caso è contrario a quello vitale del fiore aperto che di giorno guarda verso il cielo. Questa immagine è immersa in un contesto di morte, in cui si invoca una sepoltura per i morti senza pace[31]: «Nächtlich geschürzt / die Lippen der Blumen, / gekreuzt und verschränkt / die Schäfte der Fichten»[32]. *Blume* viene spesso situato da Celan in contesti semantici che richiamano la morte e la persecuzione, e che sembrano contaminarlo anche solo in virtù di vicinanze sintattiche.

3. Il lessico delle fioriture risulta strettamente interrelato al campo semantico della morte e della violenza, come suggeriscono le co-occorrenze di *Sarg* (bara), *Kranz* (corona di fiori), *Wurm* (verme), *Gift* (veleno), *Trauer* (lutto), *schwarz* (nero), *wehtun* (fare male) o il composto *Blütengewalten* (violenze dei fiori). In *Die Silbe Schmerz* viene nominato invece il *Mutter-Blume* (fiore-madre), una sorta di fiore originario che in un contesto di navigazione uccide («mordete») gli alberi e le vele dell'imbarcazione. «Kolumbus, / die Zeit- / lose im Aug, die Mutter- / Blume, / mordete Masten und Segel»[33]. In questa poesia, la *Windrose* (rosa dei venti) sfiorisce (*abblühen*) e perde i suoi petali (*abblättern*) per

---

29 Cirlot 1996: 222.

30 Interessante a questo proposito è l'analisi di Federico Italiano sui legami tra l'immagine della ginestra di Celan e la tradizione letteraria, nelle figure di Leopardi e Rimbaud: cfr. Italiano 2009: 135.

31 Werner 1998: 9.

32 *Nächtlich geschürzt* (*Arricciati come a notte*), Celan 2000, I: 125; «Arricciati come a notte / i labbri dei fiori / incrociati e incastrati / i fusti d'abete» (Celan 1998: 211).

33 *Die Silbe Schmerz* (*La sillaba «Schmerz»*), Celan 2000, I: 280; «Colombo, / con il colchico / nell'occhio, il fiore- / madre, / uccise alberatura e vele» (Celan 1998: 229).

rifiorire subito dopo[34] in uno *Schwarzlicht* (luce nera). La relazione semantica tra il fiore e la morte diventa esplicita in *Der Tod*, in cui i due lessemi si sovrappongono: «Tod ist eine Blume, die blüht ein einzig Mal / Doch so blüht, blüht nichts als er. / Er blühet, sobald er will, er blüht nicht in der Zeit»[35]. *Blume* compare poi nella poesia *Kenotaph* (cenotafio), i cui versi invitano a spargere fiori con fiducia «Streu deine Blumen, Fremdling, streu sie getrost: du reichst sie den Tiefen hinunter, / den Gärten»[36]. La relazione con la morte si configura principalmente come relazione con i morti (*die Toten*), che in Celan sono sempre

---

34 *Die Silbe Schmerz* fa emergere un ulteriore senso di *blühen* legato all'aria e al respiro proprio in relazione alla *Windrose* (rosa dei venti), il cui sfiorire sembra evocare un'immagine di sospensione del fluire dell'aria e dunque di interruzione del respiro, che nella poesia di Celan è legata all'ammutolire della parola di fronte a una realtà indicibile e dilaniante, in cui non ci si può più muovere: «blühte die Windrose ab, blätterte / ab, ein Weltmeer / blühte zuauf und zutag»; «la rosa dei venti cessò di fiorire, / si sfogliò, un oceano / fiorì a mucchio e a giorno». Nel momento in cui il respiro si trattiene nel suo massimo di contrazione, esso scompare, e al suo posto rimane una sillaba (nominata negli ultimi versi della poesia), un suono, un rantolo. Il rantolo è un'immagine della lingua che torna al suo stadio primordiale: nel suo bocciolo. Il momento di massima contrazione cui segue l'inversione del respiro, il suo fluire dopo la pausa: il suo fiorire. La rosa dei venti che sfiorisce in *Die Silbe Schmerz* sembra dunque indicare un momento di attesa, in vista di un utopico rigenerarsi, del rivelarsi della lingua, del momento in cui la parola tornerà a brillare, a fiorire. Una conferma di questa accezione può trovarsi in *Hohles Lebensgehöft* (*Dimora concava di vita*): «die leer- / geblasene Lunge / bluht», (Celan 2000, II: 42); «Nella manica d'aria il mantice, / svuotato, fiorisce» (Celan 1998: 569), dove *Lunge* nel suo significato non traslato vuol dire "polmone", termine che lega il fiorire al fluire dell'aria dal corpo umano, alla respirazione. Del resto nella sua etimologia *blühen* è in fondo legato a *blasen* (soffiare). Questa accezione è riportata dal Grimm che specifica come «die blume bricht und geht aus der knospe wie die luft aus der munde»; lat florere steht für flosere (wie flos, floris für flosis) [il fiore rompe e fuoriesce dal bocciolo come l'aria dalla bocca»; lat *florere* sta per *flosere* (come *flos*, *floris* per *flosis*)]», cfr. DWB II: 155, *s.v. blühen*). Per un approfondimento sull'immagine del rantolo, del sillabare e l'inversione del respiro cfr. Miglio 2005: 210 segg.

35 *Der Tod* (*La morte*), Celan 2000, VII: 14; «La morte è un fiore che solo una volta fiorisce. / Ma fiorisce come nient'altro fiorisce. / Fiorisce, appena lo vuole, non fiorisce nel tempo» (Celan 1996: 7).

36 *Kenotaph* (Cenotafio), Celan 2000, I: 134; *Kenotaph* è tradotto dall'italiano cenotafio, monumento funebre per una persona sepolta altrove o le cui spoglie non sono state ritrovate: «Spargi pure i tuoi fiori, o straniero, spargili: / tu li dai, giù, alle profondità, / ai giardini» (Celan 1998: 229).

gli ebrei assassinati. In *Psalm*[37] avviene infatti una fioritura, attribuita a un *wir* (noi) subito messo in relazione al *Nichts*, a un "Nulla": il noi che fiorisce è un Nulla, o meglio qualcosa o qualcuno che è diventato Nulla. In esso sono rappresentati i morti cancellati, negati all'esistenza, privati anche della sopravvivenza nella memoria, nel pensiero di chi è sopravvissuto, che tuttavia si fanno presenza nella poesia, dove fioriscono come una rosa[38]. Questo fiore è detto però "di nessuno" (*Niemandsrose*, rosa di nessuno): da una parte infatti essa protende i suoi petali verso un Creatore che non risponde, è lontano, assente, dall'altra è prodotto del Nulla, dei morti, degli ebrei cancellati e annichilati in cenere. Nel *Niemand* (nessuno) si può anche scorgere un "tu" a venire, un interlocutore capace di occupare quel vuoto e raccogliere il fiore, il messaggio della poesia. Così dal sangue e dalla cenere dei morti fiorisce la poesia. In modo ancora più esplicito «i morti gemmano e fioriscono» («Es wird warm in der Welt, / und die Toten / knospen und blühen», in *Auge der Zeit*)[39]. Il fiorire dei morti è il loro ritorno, è il riecheggiare della loro voce che prende forma nel verso. *Blume* e *blühen* si connotano infatti di un carattere sonoro, segnalato dall'accostamento dell'aggettivo *leise* (silenzioso, sommesso), dei sostantivi

---

37 *Psalm* (*Salmo*): «Gelobt seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühn. / Dir / entgegen. // Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden /wir bleiben, blühend: / die Nichts-, die / Niemandsrose», Celan 2000, I: 225; «Che tu sia lodato, Nessuno. / È per amor tuo / che vogliamo fiorire. / Incontro a / te. // Noi un Nulla / fummo, siamo, reste-/ remo, fiorendo: / la rosa del Nulla, / la rosa di Nessuno» (Celan 1998: 379).

38 Attorno al vocabolo "rosa" confluiscono una vastità di richiami iconografici, riferimenti a contesti mitologici, religiosi, storici. Rappresentazione della vita, della pienezza, della bellezza. Nella poesia di Celan costituisce spesso un riferimento alla tradizione ebraica. Rosa è il nome di una militante comunista attiva tra Bucarest e Czernowitz amica di gioventù di Celan, la quale dovette affrontare numerose difficoltà e sofferenze per le sue convinzioni politiche; è il nome della rivoluzionaria spartachista di origine ebraica Rosa Luxemburg, fondatrice insieme a Karl Liebknecht del Partito Comunista tedesco, oltre a quello del personaggio del racconto di Franz Kafka *Ein Landarzt* (in Kafka 1988: 126; trad it. Kafka 1991: 85 segg.). Nell'ambito letterario, in cui la rosa ha una lunga tradizione come simbolo di lingua e poesia, è significativa la presenza del motivo della rosa nella produzione rilkiana, importante termine di confronto per il poeta Celan. La rosa rimanda anche al poeta Mandel'štam, un'importante figura di identificazione, il quale utilizzò la parola rosa in relazione all'idea di nuova letteratura.

39 *Auge der Zeit* (*Occhio del tempo*), Celan 2000, I: 127; «si fa caldo il mondo, / i morti / gemmano e fioriscono» (Celan 1998: 215).

Geräusche (rumori), *Mund* (bocca) e *Lippen* (labbra). La connotazione sonora di *Blume* si rivela anche tramite le co-occorrenze *Schrei* (grido)[40] e *Ohrgerät* (auricolare)[41]. Infine in *Nach dem Lichtverzicht* l'aggettivo *blühselig* (lieto in fiore)[42], tradotto in francese da Celan come *béat-florissant* (che fiorisce beato), è attribuito proprio a *Botschaft*, il messaggio in fiore che raggiunge un orecchio: «Die blühselige Botschaft, / schriller und schriller, / findet zum blütenden Ohr[43]». In questo contesto, *Blüte* e *Blume* si configurano come bocca che pronuncia il messaggio, poiché sono dotati di labbra («Lippen der Blume»[44], le labbra dei fiori). Celan nomina anche il *Lippenblütler,* labiata, il cui nome, sia quello tedesco che quello italiano, deriva dalla particolare forma della corolla, che ricorda quella delle labbra[45]. L'immagine della labiata, in virtù di questa somiglianza tra petalo e bocca, stabilisce una connessione tra fiore, bocca e parola.

4. Attorno ai lessemi del fiorire gravita un particolare sistema di co-occorrenze, una sorta di costellazione lessicale in cui brillano alcune parole rappresentative dell'universo poetico celaniano. In questo senso è assai significativa la poesia *Blume*, che Felstiner definisce un mosaico di parole chiave celaniane: «Blume… Stein… Stein… Luft… Aug… blind… Stein… Hände… Finsternis…Wort… Blume… Blume… blind… Aug… Herz… Herz…Wort… frei»[46]. Fin dal primo verso, *Blume* viene accostato a *Stein* e definito nei versi seguenti come una parola cieca, *ein Blindenwort*.

---

40 *Im Kreis* (*Nel cerchio*): «Der Schrei einer Blume / langt nach einem Dasein», Celan 2000, VII: 121; «Il grido di un fiore / cerca di giungere a esistenza» (Celan 2010b: 15).

41 *Das Im-Ohrgerät* (*Dall'auricolare*): «Das Im-Ohrgerät treibt eine Blüte», Celan 2000 II: 383; «Dall'auricolare sboccia un fiore» (Celan 1998: 1187).

42 Traduzione di Dario Borso in Celan 2010b: 61.

43 *Nach dem Lichtverzicht* (*Dopo la rinuncia alla luce*), Celan 2000, III: 142; «Dopo la rinuncia alla luce: / il giorno chiaro, risonante / del passo di un nunzio. // L'annuncio lieto in fiore, / via via più acuto, / trova l'orecchio sanguinante» (Celan 2010b: 21).

44 *Nächtlich geschürzt* (*Arricciati come a notte*), Celan 2000, I: 125. Nella traduzione di Bevilacqua «i labbri dei fiori» (Celan 1998: 211).

45 Cfr. Musmarra 1996, *s.v. Lippenblütler*.

46 Felstiner 1997: 125. «Fiore… pietra… pietra… aria… occhio… cieco… pietra… mani… tenebra…parola… fiore… fiore… cieco… occhio… cuore… cuore…parola… libero».

«Der Stein. / Der Stein in der Luft, dem ich folgte. / Dein Aug, so blind wie der Stein. // Wir waren / Hände,/ wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden / das Wort, das den Sommer heraufkam: / Blume. // Blume – ein Blindenwort. / Dein Aug und mein Aug: / sie sorgen / für Wasser. // Wachstum. / Herzwand um Herzwand / blättert hinzu. // Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer / schwingen im Freien»[47].

Nella dinamica di questi versi, la "parola-Fiore" risale l'estate e viene portata in superficie da mani che si sono tuffate nelle tenebre per raccoglierla. Nella strofa successiva viene descritto qualcosa che cresce, o meglio si accresce membrana dopo membrana, strato dopo strato attorno a un *Herz* (cuore)[48]. Questo vocabolo accompagna quasi regolarmente *Blume* e *blühen*. Si tratta di un vocabolo centrale nella poesia di Paul Celan, attorno a cui si condensano svariati sensi e rimandi legati a diverse sfere semantiche e concettuali, tra cui quelle della parola e dell'espressione verbale (*v.* HERZ). La presenza dell'espressione *blättern* (sfogliare, sfogliarsi, togliere le foglie), in questi versi mette questa crescita in relazione col complesso figurativo e sensoriale del fiore[49]. Si può dunque dire che la *Blume* celaniana cresce come un organo vitale

---

47 *Blume* (*Fiore*), Celan 2000, I: 64; «La pietra. / La pietra nell'aria, cui tenni dietro. / Il tuo occhio, come pietra cieco. // Noi fummo / mani, / tuffate a vuotar le tenebre, e trovammo / la parola che risaliva l'estate. / Fiore. // Fiore – parola di cieco. Il tuo occhio, il mio: / provvedono / acqua. // Crescimento. / S'aggiunge, attorno al cuore, / foglia a foglia. // Una parola ancora, come questa, / e i martelli si librano sciolti» (Celan 1998: 275).

48 Secondo le accezioni riportate dal Grimm, *blühen* può designare il manifestarsi dell'anima e dei sentimenti, «wo brüder eins sind und sich brüderlich und freundlich mit einander vertragen, da grünen und blühen die herzen in güte und liebe», Schuppius 153; «o jugend, süsze trunkenheit, / o blüte des gefühls!», Gotter 1, 437; cfr. DWB II: 176, *s.v. Blüte.* Questa accezione sembra risaltare in alcuni componimenti in cui, in un contesto erotico, a *blühen* e *Blume* co-occorre la parola *Herz*. Ne è esempio la poesia *Erinnerung an Frankreich*, in cui i fiori appena acquistati da un "noi", in cui si possono scorgere due amanti, sbocciano nell'acqua. «Du denk mit mir: der Himmel von Paris, die große Herbstzeitlose… / Wir kauften Herzen bei den Blumenmädchen: / sie waren blau und blühten auf im Wasser. Es fing zu regnen an in unserer Stube», Celan 2000, III: 53; «Rammenta con me: il cielo di Parigi, colchico immenso… / Comprammo dei cuori dalle piccole fioraie: / erano azzurri e nell'acqua si aprirono. / Iniziò a piovere nella nostra stanza» (Celan 1998: 41). In questo e in altri componimenti, il significato di *blühen* si lega all'idea del realizzarsi di una relazione o di un evento amoroso.

49 Felstiner 1997: 125.

del corpo umano, un cuore nutrito dall'acqua provvista dagli occhi, da lacrime dispensatrici di vita. Le membrane che si sovrappongono attorno al cuore, richiamano l'immagine dei petali del fiore, chiusi l'uno sull'altro nel bocciolo. Considerando il fiore come rappresentazione della parola possiamo allora pensare ai petali come equivalenti delle stratificazioni di significato attorno a essa. In quest'ottica l'eventuale fioritura, lo sbocciare del fiore, può assumere il senso di "liberazione" di quei significati, dei sensi che la parola possiede. Usando le parole di Menninghaus, fiore è «metafora della lingua trovata», di una conquista che viene proiettata ancora una volta dal poeta in un tempo utopico[50]. *Blume* designa dunque la nuova parola poetica che fiorisce dalla notte e dal silenzio, dalle lacrime versate, dal dolore, e che si configura essa stessa come silenzio[51]. La relazione tra il verbo *blühen* e lo scrivere poetico è confermata dalla costante co-occorrenza del sostantivo *Hand* (mano) (*v.* HAND), sia come soggetto del fiorire che come elemento che partecipa all'azione, aiuta una pianta come il castagno a fiorire, o porge il fiore perché venga colto: «Aus meiner Hand nimmst du die große Blume: / sie ist nicht weiß, nicht rot, nicht blau – doch nimmst du sie»[52]. In *Ein Lied in der Wüste*, a fiorire nell'indistinto sono proprio le mani dagli anelli arrugginiti, in modo simile alle spine, «so blühn, die den Dornen es gleichtun, die Hände mit rostigen Ringen»[53]: se le *Dornen* (spine) rimandano alle rose, *Hand* mette in relazione la fioritura con la stessa poesia. Nei versi di Celan infatti questo vocabolo include tra i suoi correlativi semantici anche quello la scrittura e della poesia, che si

---

50 Menninghaus 1980: 125.

51 Un fatto biografico conferisce spessore a questa interpretazione: *fleur*, il corrispondente francese di fiore, è infatti la prima parola pronunciata dal figlio di Paul Celan all'età di due mesi, nel 1957. Una parola che viene dal caos linguistico, non ancora maturo di un bambino che balbettando inizia a formulare le parole. La parola pronunciata dal bambino in francese viene però riportata nei versi in tedesco, a significare che la nuova parola nasce dunque nella lingua madre del poeta, la lingua tedesca, che porta con sé i segni della tragedia della storia. Cfr. Felstiner 1997: 49, 145.

52 *Der Tauben*, Celan 2000, I: 61; «Dalla mia mano tu cogli il grande fiore: / esso non è bianco, non rosso, non blu – eppure lo cogli» (Celan 1998: 101).

53 *Ein Lied in der Wüste*, Celan 2000, I: 11; «così, somigliando le spine, fioriscono le mani dagli anelli arrugginiti» (Celan 1998: 7).

offrono come luogo di incontro tra un passato che rischia di essere dimenticato e un "tu" pronto a conoscerlo, a scoprirlo, un "tu" in cui si può intravedere in alcuni casi un lettore a venire. È sua la mano che si avvicina, al cui contatto la poesia schiude il suo messaggio. La continua co-occorrenza del pronome *Du* (tu), come soggetto dell'azione del fiorire, come suo destinatario o partecipante all'azione, estende il significato di *blühen*, connotandolo di ulteriori sensi quali quello del protendersi verso qualcuno, del porgere, dell'offrire. Fiorire vuol dire anche schiudersi, che in relazione alla parola poetica assume il senso di rivelare, una rivelazione che avviene nel momento utopico dell'incontro tra due sguardi, tra la poesia e un "tu" a venire, a cui essa porta in dono il suo messaggio come un fiore. Queste connotazioni del fiorire sono espresse anche dai sinonimi di *blühen aufgehen*, che significa "salire", ma anche "aprirsi, schiudersi", oltre a indicare il "sorgere" del giorno, e *auftun*, (aprirsi, schiudersi), un destino che riguarda i fiori ma anche le stelle e la pietra.

5. I fiori sono connotati dal tratto della luminosità. In *Herzschallfibeln* la luce viene esplicitamente attribuita al fiore «das Licht deiner Blume»[54]. Altrove può essere un bagliore a fiorire tra l'edera[55], oppure stelle invisibili[56]. *Blume* e *Stern* (stella) si legano l'un l'altro anche nel composto *Sternblume*, l'aster italiano, il fiore che attraversa la memoria. «Stumme Herbstgerüche. Die / Sternblume, ungeknickt, ging / zwischen Heimat und Abgrund durch / dein Gedächtnis»[57]. Il fiore che sboccia, parallelamente alla stella che brilla, si fa espressione della nuova realtà linguistica che nasce proprio dall'oscurità e dal silenzio seguiti allo sterminio. In questa prospettiva è significativa la relazione

---

54 *Herzschall-fibeln*, (*Abbecedari del tono cardiaco*), Celan 2000, II: 284; «la luce del tuo fiore» (Celan 1998: 1011).

55 *Wald* (*Bosco*): «Im Efeu, Im Immergrün / will wieder dein Schimmer blühn», Celan 2000, VI: 71; «nell'edera, nel sempreverde, / fiorirà di nuovo il tuo bagliore».

56 *Sternenlied* (*Il canto delle stelle*): «[…] daß die unsichtbaren Gestirne aufblühen, wenn er strahlend naht, und staunen», Celan 2000, VI: 131; «che le stelle invisibili fioriscono, quando si avvicina splendente».

57 *Stumme Herbstgerüche* (*Sentori muti dell'autunno*), Celan 2000, VI: 223; «Sentori muti dell'autunno. Non / spezzato l'alster attraversò, / fra abisso e patria, / la tua memoria» (Celan 1998: 375).

tra i lessemi delle fioriture e *Stein* (pietra). Nei *Mikrolithen* il fiore è definito esplicitamente come pietra: «Auch Steine sind Blumen, nur ist ihr Duft stärker»[58]. Proprio come un fiore la pietra fiorisce nei versi già citati di *Corona*: «Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt, / daß der Unrast ein Herz schlägt. / Es ist Zeit, daß es Zeit wird»[59]. Nella poetica celaniana, sono numerosi i significati che si "sedimentano" attorno alla parola "pietra", legata principalmente al mondo sommerso degli ebrei e al destino di morte che è stato loro inflitto, al lutto silenzioso che ne è seguito. L'opposizione che tormenta Celan negli anni del dopoguerra è proprio quella tra l'"oblio" del *Mohn* (papavero), nominato in *Die Ewigkeit* come «Mohn des Vergessens»[60], capace di anestetizzare il dolore che toglie il respiro e impedisce di parlare e vivere, e la volontà, sentita come necessità vitale, di tenere viva la memoria di quanto accaduto, perché mantenga la sua funzione di monito perpetuo. La fioritura della pietra, ciò che è "apparentemente impossibile", sembra rappresentare proprio la possibilità che quel passato torni a vivere nel presente attuale della poesia. Lontano dall'essere una vuota e artificiosa metafora, questa fioritura trova fondamento di realtà in processi naturali, biologici, fisici e chimici il cui richiamo sembra mettere in luce il processo concreto, reale di creazione poetica, la sua origine, le sue modalità, la sua tensione. Il verbo *blühen* recupera, in molti casi, tratti semantici legati alla solidificazione e alla formazione di materia solida superficiale, richiamando alla mente alcuni fenomeni naturali che possono manifestarsi creando effetti simili alla fioritura. Tra

---

58 «Anche le pietre sono fiori, solo che è più forte il loro profumo», Celan 2005: 20.

59 *Corona*, Celan 2000, I: 37; «È tempo che si sappia! / È tempo che la pietra accetti di fiorire, / che l'affanno abbia un cuore che batte. / È tempo che sia tempo. // È tempo» (Celan 1998: 59).

60 Celan 2000, I: 68; «papavero dell'oblio» (Celan 1998: 111). Sulla traduzione di *Mohn* cfr. Bevilacqua 1998: XXXV.

questi la formazione di concrezioni calcaree[61] e di efflorescenze[62], l'essudazione di una ferita e la sua cicatrizzazione[63]. In questa prospettiva, *blühen* può designare anche il fenomeno della cristallizzazione, configurandosi come formazione di ghiaccio sulla superficie, solidificazione dell'elemento fluido dell'acqua in cristalli di ghiaccio. In *Auch heute Abend* infatti un "tu" porta ceste piene di ghiaccio che fiorisce al contatto con la neve, «la gelida coltre che copre l'ignota tomba delle persone care deportate e uccise nell'inverno ucraino»[64]: «Voller, / da Schnee auch auf dieses / sonnendurchschwommene Meer fiel, / blüht das Eis in den Körben, / die du zur Stadt trägst»[65]. Il cristallo e la cristallizzazione costituiscono un motivo fondamentale della produzione di Paul Celan, legato alla rappresentazione della parola poetica e della sua genesi. Quest'ultima, nell'universo celaniano, può essere visualizzata come emersione di materia da una profondità, dal mare, dall'abisso della memoria, dalle viscere della terra come dall'interno di un corpo malato. Come fiore che sboccia o pietra che risale le acque

---

61 Vengono così definiti alcuni aggregati di sostanze minerali che si formano da soluzioni acquose per successive sedimentazioni delle sostanze disciolte. Anche sulla roccia si possono formare concrezioni, normalmente di natura calcarea, dall'aspetto variopinto e multiforme. A questo fenomeno è riconducibile anche la formazione di geodi e druse, che Celan nomina in alcuni componimenti. Concrezioni calcaree, principalmente composte da carbonato di calcio, si formano di frequente nelle cave di pietra ma soprattutto nelle grotte sotterranee, dove possono assumere forme e strutture assai complesse in cui è possibile riconoscere oggetti, animali, figure umane, volti, alberi o addirittura paesaggi. Esse possono sembrare in alcuni casi veri e propri fiori che sbucano dalla roccia.

62 Si tratta di formazioni di cristalli salini su rocce o terreni vegetali, risultato dell'azione dell'umidità o dell'evaporazione dell'acqua presente in materiali porosi, contenente sali solubili come cloruri e nitrati alcalini. In particolare negli ambienti desertici le acque ricche di sali si infiltrano nel suolo e evaporano nella fase di risalita, dando vita appunto alle efflorescenze. Esse possono presentarsi anche su mura e oggetti di terracotta, e presentano un aspetto policromo e multiforme, spesso lanuginoso e filamentoso.

63 *Blume* può designare la formazione superficiale di schiuma sulla birra. *Blüte* nel linguaggio colloquiale può designare un foruncolo o un brufolo, cfr. *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*, *s.v Blüte*. Per approfondimenti sulla relazione tra *blühen* e alcuni fenomeni chimici e naturali cfr. Zimarri 2013: 147-161.

64 Bevilacqua 1998: XLVII.

65 *Auch heute Abend* (*Anche stasera*), Celan 2000, I: 109; «Più pienamente, / giacché neve cadde anche su questo / mare percorso a nuoto dal sole, / fiorisce il ghiaccio nelle ceste / che tu porti in città» (Celan 1998: 183).

e le oscurità, come secrezione e materia marcescente che trasuda da una ferita, come concrezione cristallina o efflorescenza che proviene dalle rocce, la poesia scaturisce da un dolore profondo mai spento nell'animo del poeta, si rapprende nel verso, prende forma, fiorisce come parola. Di tutti questi sensi si arricchiscono dunque i lessemi delle fioriture. In conclusione, il lessico delle fioriture riconfigura in modo diverso il suo significato nei vari componimenti, assumendo il senso di epifania e accadimento, di passaggio dal germoglio al fiore, dal buio alla luce, di apertura e rivelazione, come anche di solidificazione e concrezione: attraverso queste immagini, *blühen* e i lessemi delle fioriture esprimono la tensione utopica verso una nuova lingua, nella speranza che sia possibile progettare una nuova realtà, attraverso una nuova parola poetica, sillaba dopo sillaba, petalo dopo petalo, fiore dopo fiore.

Bibliografia

Opere di Celan

CELAN, PAUL (1990) *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, fondato da B. Allemann, a cura della Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Rolf Bücher, Axel Gellhaus, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CELAN, PAUL (1996) *Conseguito silenzio*, a cura di Michele Ranchetti, Torino, Einaudi.

CELAN, PAUL (1998) *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori.

CELAN, PAUL (2000) *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di B. Allemann e S. Reichert, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CELAN, PAUL (2005) *«Mikrolithen sinds, Steinchen» – Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe*, a cura e con commento di Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CELAN, PAUL (2010a) *Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai.

CELAN, PAUL (2010b) *Oscurato*, a cura di Dario Borso, con un saggio di Giorgio Orelli, Torino, Einaudi.

Opere di altri autori

KAFKA, FRANZ (1988) *Sämtliche Erzählungen*, a cura di Paul Raabe, Frankfurt am Main, Fischer.

KAFKA, FRANZ (1991) *La metamorfosi e altri racconti*, traduzione di Ervino Pocar e Rodolfo Paoli, Milano, Feltrinelli.

Bibliografia critica

BEVILACQUA, GIUSEPPE (1998) *Eros – Nostos – Thanatos: la parabola di Paul Celan*, in Paul Celan, *Poesie*, a cura e con un saggio di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano, pp. IX-CXXIX.

CIRLOT, JEAN-EDUARDO (1996) *Dizionario dei simboli*, Milano, ECO.

FELSTINER, JOHN (1997) *Paul Celan. Eine Biographie*, Deutsch von Holger Fliessbach, München, Verlag C.H. Beck.

ITALIANO, FEDERICO (2009) *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.

MENNINGHAUS, WINFRIED, *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1980.

Miglio, Camilla (2005) *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet.

Musmarra, Alfio (a cura di) (1996) *Dizionario di botanica*, Bologna, Edizioni Agricole Calderini.

Werner, Uta (1998) *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, München, Wilhelm Fink Verlag.

Zimarri, Francesca (2013) *La pietra che fiorisce la lingua che pietrifica. Il percorso dell'ultimo Celan nel ciclo Eingedunkelt*, Tesi di laurea magistrale, Sapienza – Università di Roma.

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (consultato il 15 marzo 2017)
http://dwb.uni-trier.de/de/

Frucht – Rainer Maria Rilke

Miriam Miscoli

Incidenza radicale 53 Das Stunden-Buch 16, Die Sonette an Orpheus 8, Duineser Elegien 10, Neue Gedichte I 6, Requiem für eine Freundin 5, Buch der Bilder 3, Neue Gedichte II 5 – **Frucht tot. 40** Das Stunden-Buch 13, Die Sonette an Orpheus 7, Duineser Elegien 5, Neue Gedichte I 5, Requiem für eine Freundin 5, Buch der Bilder 3, Neue Gedichte II 2 – **Fruchtfleisch tot. 2** Die Sonette an Orpheus 1, Neue Gedichte II, 1 – **Fruchtbarkeit tot. 1** Das Stunden-Buch – **Fruchtgehänge tot. 1** Das Stunden-Buch – **Fruchtgewinden tot. 1** Neue Gedichte I – **Fruchtkranz tot. 1** Duineser Elegien – **Fruchtrot tot. 1** Neue Gedichte II – **Scheinfrucht tot. 1** Duineser Elegien – **befruchtet tot. 1** Duineser Elegien – **fruchtbar** (agg.) **tot. 4** Neue Gedichte II 1, Duineser Elegien 3 – **unfruchtbar** (agg.) **tot. 1** Das Stunden-Buch.

Frucht (frutto) in Rilke[1], è un concetto, uno status, un termine di paragone. Il suo spettro semantico si estende e si delinea in relazione a quello di *Tod* (morte)[2]. I

---

1 La mappatura del lemma *Frucht* è stata condotta all'interno del *corpus* poetico rilkiano. Le occorrenze negli scritti in prosa, così come nelle lettere, sono da considerarsi esterne al conteggio qui proposto, ma fondamentali alla comprensione dell'intero sistema semantico gravitante attorno all'immaginario del "frutto". Esse verranno pertanto citate all'interno del loro contesti di appartenenza e serviranno a chiarificare i contenuti delle controparti poetiche. Per indicare l'edizione delle *Gesammelte Werke* del 1930 si utilizzerà l'abbreviazione GW mentre per le *Sämtliche Werke* del 1955 a cura di Ernst Zinn ci si servirà della notazione SW. Dove non diversamente indicato la traduzione è di chi scrive.

2 Tanto da sembrare opportuna un'analisi congiunta: **TOD tot. 99 Tod** tot. 54; Das

contesti in cui i suddetti lemmi appaiono – in misura significativa, contemporaneamente – sembrano presentare, se osservati anche in diacronia, una panoramica del lento e complesso procedimento di appropriazione e riconoscimento da parte dell'uomo e dell'uomo-Rilke dell'istanza, come si vedrà in seguito, identificatoria nel pensiero del poeta, di vita e morte.
Frucht e *Tod* condividono in maniera parziale lo stesso sistema di aggettivazione comprendente *reif* (maturo), *reifend* (in maturazione), *gereift* (maturato), *unreif* (immaturo), *grün* (acerbo), *jung* (giovane), *klein* (piccolo), *groß* (grande), *süß* (dolce), *voll* (pieno), *gefüllt* (ripieno), *überfüllt* (strapieno); e occorrono in relazione esplicita in similitudini quali «der kleine Tod […] hängt grün und ohne Süße / wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift»[3], o in metafore come «der große Tod, den jeder in sich hat, / das ist die Frucht, um die sich alles dreht»[4], in cui *Frucht*, elemento concreto, è sempre secondoa un primo, astratto, che di esso si serve per definirsi all'interno del tropo e tramite esso.
Iponimi di *Frucht* sono *Apfel* (mela), *Beere* (bacca), *Birne* (pera), *Banane* (banana), *Orange* (arancia), *Feige* (fico), *Pflaume* (prugna), *Melone* (melone), *Mandel* (mandorla), *Limone*.
Essi si condensano nella produzione tarda dell'autore, sostituendosi all'iperonimo *Frucht*, o al sovraordinato *Obst* – *hápax* nel composto *Obstbaum* – lasciando intravedere in questa scelta una precisa manovra poetica, caratteristica di opere come le *Duineser Elegien* o *Sonette an Orpheus*.
A questo imponente impianto metaforico si legano sporadiche presenze idiosincratiche, soprattutto nella prima produzione, in cui *Frucht* appare in costrutti di evidente derivazione biblica come *Früchte bringen* (portare frutti, in senso di "fruttare"), *Früchte tragen* (portare frutti), *Frucht des Leibs* (frutto del ventre, del seno), già in gran parte lessicalizzati all'inizio del ventesimo secolo[5], oppure in metafore associate al corpo femminile: «Da ward auch die zur Frucht Erweckte, […], (sie) war so versenkt in ihren Schoß / und so erfüllt von jenem

---

Stunden-Buch 18, Buch der Bilder 15, Neue Gedichte I, II 8, Duineser Elegien 7, Die Sonette an Orpheus 6; **Tote** tot. 30; Das Stunden-Buch 1, Buch der Bilder 12, Neue Gedichte 1, Duineser Elegien 8, Die Sonette an Orpheus 8; **sterben** tot. 4; Das Stunden-Buch 2, Buch der Bilder 1, Duineser Elegien 1; **Kindertod** tot.1, Duineser Elegien; **todlos** tot.1, Duineser Elegien; **Frühtod** tot. 1, Duineser Elegien; **tödlichst** tot.1, Das Stunden-Buch, **tödlich** tot. 1, Duineser Elegien; **tot** tot. 2, Duineser Elegien; **Gestorbensein** tot. 1, Neue Gedichte; **Totsein** tot.1, Duineser Elegien; **Totengehör** tot.1, Duineser Elegien; **töten** tot.1, Die Sonette an Orpheus.

3 GW II: 273. «La piccola morte […] gli pende dentro / come un frutto che non matura.» (Rilke 1994: 242-43).

4 *Ibidem*. «La grande morte che ognuno ha in sé / è il frutto attorno a cui ruota ogni cosa» (*ibidem*).

5 Cfr. DWB *s.v. Frucht*.

Einen […] (dass sie) wie ein Weinberg war und trug»[6].
Significativo, il concetto di *Fruchtbarkeit* (fertilità) ricorre in tutte le fasi della carriera poetica rilkiana. Anch'esso è, come si vedrà, caratterizzato da un'ambivalenza semantica che da una parte mira a designare, in concreto, la facoltà riproduttiva dell'uomo e della natura e dall'altra suggerisce, in senso traslato, la potenziale abilità dell'artista di produrre la propria opera. In tali contesti – in prevalenza nella produzione intermedia – occorrono lessemi semanticamente imparentati a *Frucht* come *Same* (seme), *Kern* (nocciolo), *Körner* (chicchi) che in rapporto a esso si fanno indicatori dello stato di imperfetta ma perfettibile interiorità[7] del nocciolo in un frutto, dell'embrione in un grembo e, in ultimo, della morte – o più precisamente, della consapevolezza della compresenza di vita e morte – in un individuo.
Nell'idioletto rilkiano, *Frucht* è sempre connotato positivamente, mentre si distinguono, all'occorrenza, per *Tod* diverse gradazioni semantiche del lemma, determinate dal raggiungimento più o meno completo da parte dell'individuo di tale consapevolezza. Da notare è, inoltre, il copioso utilizzo del verbo *reifen* (maturare), che descrive il suddetto processo di graduale acquisizione e che trova la sua principale realizzazione nelle forme aggettivali *reif, reifend, gereift*. Esse appaiono alternativamente accostate a *Tod* e *Frucht* e si pongono in rapporto sinonimico con *süß, groß, voll* e antonimico con *unreif, klein, jung, grün*, a loro volta sinonimi tra loro.
È stato altresì importante osservare la ricorrenza frequente di *Tod* con aggettivi possessivi: *sein, ihr, unser, eigen*, che ha permesso un'analisi più approfondita del motivo della "propria morte" e della relazione che intrattiene con *Same*, *Kern* e *Frucht*.
Il lemma raccoglie e comprende, dunque, lungo l'incedere della creatività rilkiana, molteplici accezioni; sfiora nuclei semantici affini appropriandosi di caratteristiche simili o massimamente diverse e si permea, in ultimo e in maniera sorprendente e personalissima, dell'annosa questione dell'apparente inconciliabilità di vita e morte.

---

6 Rilke 1930, II: 195. «Amarono anche la fanciulla eletta a figliare, […] (lei) tant'era sprofondata nel suo grembo, / tanto gravida di quell'uno […] era come una vigna ed era carica» (Rilke 1994: 135).

7 Numerosissime, infatti, le occorrenze della preposizione di luogo "in" seguita dal dativo, che in tedesco introduce il complemento di stato in luogo. Il rapporto tra interno ed esterno tra i vari componenti che di volta in volta appaiono in riferimento al campo semantico del "frutto" si lega, inoltre, al discorso sulla percezione sensoriale dell'uomo e più specificamente dell'artista e alla concezione di spazialità presso i pittori Cézanne e Modersohn-Becker, molto influenti nella fase intermedia della maturazione estetica rilkiana.

1. «Der Tod ist groß. / Wir sind die Seinen/ Lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten im Leben meinen, / wagt er zu weinen/ mitten in uns»[8]. La morte è grande e osa palesarsi, piangendo. Un attributo e un predicato sembrano racchiudere il senso del manifestarsi di questo macro-tema all'interno dell'intero *corpus* rilkiano.

Già nella prima produzione, in opere come *Die weiße Fürstin*, *Larenopfer* e *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, la tematica della morte trova ampio spazio espressivo e tradisce una concezione naturalistica della stessa. La principessa bianca esprime come una "cattiva" morte sia una vita non profondamente devota alla vita, e una morte che non ha ricevuto l'assenso incondizionato dei viventi[9].

Il mistero del «Tod im Leben» («morte nella vita»), pur essendo parte della sorte universale dell'uomo, inizia lentamente a profilarsi come tratto distintivo del singolo, il quale dovrà condensare la totalità del proprio essere per riuscire a morire la propria, unica, morte.

Nello *Stunden-Buch*, il grande tema della non-opposizione di vita e morte si presenta non tanto come tensione tra immanente e trascendente, ma piuttosto come filosofia monistica della vita, e il motivo dell'*eigener Tod* (propria morte), vero catalizzatore e nucleo dell'intero *opus*, trova la sua prima felice formulazione nell'immaginario organico del frutto: «Dort ist der Tod. Nicht jener, dessen Grüße / Sie in der Kindheit wundersam gestreift, – / Der kleine Tod, wie man ihn dort begreift; Ihr eigener hängt grün und ohne Süße / Wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift. / O Herr, gieb jedem seinen eignen Tod. / Das Sterben, das aus jenem Leben geht, / darin er Liebe hatte, Sinn und Not. / Denn wir sind nur die Schale und das Blatt. / Der Tod, den jeder

---

8 GW II: 169. «La morte è grande. Noi i siamo i suoi dalla bocca ridente. Quando più addentro alla vita ci crediamo, la morte osa piangere dentro di noi» (Rilke 1994, I: 448).

9 *Die weiße Fürstin*: «Sieh, so ist Tod im Leben. Beides läuft / So durcheinander, wie in einem Teppich / Die Fäden laufen; und daraus entsteht / Für einen, der vorübergeht, ein Bild. / Wenn jemand stirbt, das nicht allein ist Tod. / Tod ist, wenn einer lebt und es nicht weiß. / Tod ist, wenn einer gar nicht sterben kann. / Vieles ist Tod; man kann es nicht begraben», Rilke 1955 I: 22. «Vedi, così è la morte nella vita. Entrambe corrono, intersecandosi come in un tappeto. I fili scorrono; e da ciò nasce, per chi passa oltre, un'immagine. Quando qualcuno muore, ciò soltanto non è morte. Morte è quando uno vive e non lo sa. Morte è quando uno non riesce a morire. Morte è molto; non lo si può seppellire».

in sich hat, / das ist die Frucht, um die sich alles dreht»[10].

La preghiera del monaco dello *Stunden-Buch* è, in effetti, un'invocazione di fertilità: esso prega affinché l'uomo, in un amplesso vero, possa partorire la sua morte, possa conoscere la maternità, possa diventare, parafrasando Rilke, "Tod-Gebärer"[11], colui che genera la morte, ché essa è «il frutto attorno a cui ruota ogni cosa»[12].

Senza questa morte, si copula vergognosamente col facile inganno dell'eternità e si partorisce l'embrione deforme – *Fehlgeburt* – di una falsa esistenza e di una falsa morte.

La metafora della morte-come-frutto si estende alle strofe successive e riappare, in seguito, nei versi finali di *Herbsttag*, della raccolta *Das Buch der Bilder*. Qui l'io lirico si fa voce implorante di un Dio delle stagioni a cui si chiede di portare a maturazione il frutto di una vita colma della propria morte: «Befiehl den letzten Früchten voll zu sein; / gieb ihnen noch zwei südlichere Tage, / dränge sie zur Vollendung hin und jage / die letzte Süße in den schweren Wein»[13].

Maturare la *propria* morte, portarla in grembo e infine morirne, altro non significa in Rilke che vivere profondamente la vita in intima e devota armonia con il compito al quale ogni singolo, secondo i propri mezzi e le proprie inclinazioni, ha il dovere di dedicarsi. Vita e morte sono dunque la stessa entità: equivalendosi sul piano ontologico, entrambe si configurano come sublime sfida dell'individuo, obiettivo supremo per cui vale sacrificare la totalità della propria esistenza, in antitesi solo a ciò che da questo compito diverge, che renderebbe il morire *fremd* (estraneo) e *schwer* (grave).

In questo senso, come si legge nei *Briefe an einen jungen Dichter*,

---

10 GW II: 273. «Là è la morte, non quella il cui saluto / essi sfiorarono misteriosamente nell'infanzia – / La piccola morte, quale si comprendeva allora; la loro pende verde e aspra / come un frutto in essi che non matura. / Signore, dà a ciascuno la sua propria morte, / il morire che esce da quella vita / in cui aveva amore, senso e necessità. / Perché noi siamo solo la foglia e la buccia. / La morte, che ognuno ha in sé, è il frutto attorno a cui ruota ogni cosa» (Rilke 1994, I: 242).

11 Cfr. GW, II: 275: «So gebären wir unsres Todes tote Fehlbegurt». «per partorire al momento delle doglie i defunti aborti della nostra morte» (Rilke 1994, I: 245).

12 Cfr. nota n. 535.

13 GW II: 51. «Fa che gli ultimi frutti siano colmi, / da' loro ancora un giorno di tepore, / conducili a maturità e infondi / nel denso vino l'ultimo sapore» (Rilke 1994, I: 339).

«und auch im Mann ist Mutterschaft, [leibliche und geistige; sein Zeugen ist auch eine Art Gebären, und Gebären ist es, wenn er schafft aus innerster Fülle»[14].

In un passo del romanzo *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* il nesso frutto-nòcciolo torna a significare il consustanziale rapporto di vita e morte, di morte nella vita:

> Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod in sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen. Die Frauen hatten ihn im Schooß und die Männer in der Brust. Den hatte man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz. […] Und was gab das den Frauen für eine wehmütige Schönheit, wenn sie schwanger waren und standen, und in ihrem großen Leib, auf welchem die schmalen Hände unwillkürlich liegen blieben, waren zwei Früchte: ein Kind und ein Tod. Kam das dichte, beinah nahrhafte Lächeln in ihrem ganz ausgeräumten Gesicht nicht davon her, daß sie manchmal meinten, es wüchsen beide?[15]

Questo rapporto, problematico perché non immediatamente presente alla coscienza dell'uomo moderno, inizia a profilarsi in maniera atipica e di gran lunga più complessa nel momento in cui prende in considerazione il legame tra l'*eigener Tod* e l'essere-artista.

Unica verità dell'esistenza artistica è infatti la creazione: soltanto nel tempio dell'Arte può realizzarsi interamente la vita di chi all'Arte è votato e fuggire, così, l'angoscia del dissolversi in una morte non "propria".

---

14 SW I: 141. «Anche nell'uomo v'è maternità, […] del corpo e dello spirito; anche il suo generare è quasi un parto, e parto è quando egli crea da un'intima pienezza».

15 GW V: 14. «Una volta si sapeva (o si sospettava forse), di avere in sé la morte come il frutto ha il nocciolo. I bambini ne avevano una piccola in sé e gli adulti una grossa. Le donne l'avevano in grembo e gli uomini nel petto. La si aveva, e questo dava a ciascuno una speciale dignità e un silenzioso orgoglio […] E che malinconica bellezza dava questa alle donne, quando, gravide, stavano in piedi, e nel loro grande ventre, sul posavano senza badarci, le delicate mani, c'erano due frutti: un bambino e una morte. E il loro sorriso intenso, quasi nutriente nel loro viso sgombro, non veniva forse dal fatto che a volte supponevano crescessero entrambi?» (Rilke 1974: 6).

Nell'orrore dell'annientamento, il Rilke della crisi parigina cerca una via di fuga nella scrittura, nella creazione di «wirkliche, stille, Dinge» [16] («cose reali, ferme») che, come si legge in una lettera dell'epoca a Lou Salomé, fossero il diretto risultato di quel blocco e quella paura: «Dinge machen aus Angst»[17].

2. Centrale nei due *Requiem* del 1908 e parzialmente presente nei *Neue Gedichte*, è, come nel *Malte*, il legame tra vita e morte e l'esperienza artistica; tematica che apparentemente si presta più di ogni altra all'accostamento col tipo di metafora studiata in questa sede.

Il *Requiem für eine Freundin* è stato scritto in memoria della pittrice Paula Modersohn-Becker, amica del poeta, morta di parto nel novembre 1908. Di essa si legge in una lettera del 3 novembre a Sidonie Nádherný, che:

> aus den Anfängen eigener künstlerischer Arbeit zurückglitt in die Familie zunächst und von da ins Verhängnis und in den unpersönlichen, nicht selbst vorbereiteten Tod, den man im gemeinsamen Leben stirbt, unausgelöst, schmerzhaft und trübe verflochten.[18]

Ciò che Rilke le rimprovera è l'essersi data totalmente alla famiglia attraverso la gravidanza, mentre il suo potenziale artistico richiedeva che fosse interamente Arte, vita e morte puramente auto-composte.

Scopo del *Requiem* è ridonare all'amica defunta, all'Artista, quell'*eigentümliche Würde* della propria morte in sé recata e non tradita.

Attraverso il mezzo poetico, Rilke tenta di riconciliare allo stesso tempo l'amica con la sua propria morte e sé stesso con la morte dell'amica, che a distanza di un anno è ancora un fantasma che lo tormenta e di riappacificarsi, ultimamente, col fenomeno stesso della morte.

---

16 Lettera a Lou Andreas Salomé, 18 luglio 1904, in: Rilke 1975: 74-75.

17 *Ibidem*. «fare cose dalla paura».

18 Lettera del 3 novembre 1908, in: Rilke 1973: 89. «Dai grandi inizi di una propria carriera artistica si lasciò scivolare innanzitutto nella famiglia, e da qui nella fatalità e nella morte personale, non da sé preparata, che mette fine a una vita comune, non riscattata, dolorosa e torbidamente intricata».

Il *Requiem für eine Freundin* è sostanzialmente connesso alla sua funzione di opera scritta, ché nella creazione del poema sono contemporaneamente create la morte della Becker e del poeta in quanto scrittore.

Rilke immagina una collaborazione ultraterrena e invoca l'aiuto della pittrice per trovare quell'ispirazione che lo conduca a formare la sua esistenza autentica, secondo l'imperativo della trasformazione artistica annunciato dall'*Archaïscher Torso Apollos* («Du mußt dein Leben ändern»[19]) e riverberantesi in tutto il *Requiem*.

Egli pretende per l'amica quello stesso rigore che esigeva da sé stesso: l'estrema, completa e solitaria metamorfosi del sé nell'Arte.

Metamorfosi che la Becker mise in atto nella sua pittura che, proprio per questo, diviene essa stessa materia poetica: «Und Früchte will ich kaufen, Früchte, drin / das Land noch einmal ist, bis an den Himmel. / Denn Das verstandest du: die vollen Früchte»[20].

L'urgenza di comprare frutti è connessa alla necessità dell'artista di procurarsi il materiale per le sue nature morte, ma qui, come altrove in Rilke, essi sono il luogo immediatamente percepibile dell'esperienza infinita dell'Essere totale.

Cielo e terra partecipano alla sostanza del frutto, ma non la definiscono in modo esclusivo.

Il frutto è una trasformazione di entrambi, un mondo concentrato che esprime l'universo in un solo istante (il quale verrà celebrato nei *Sonette an Orpheus*).

Il medesimo statuto è riservato all'Arte in quanto ri-creazione estetica del mondo, in cui il paesaggio *noch einmal ist* (di nuovo è) e la pienezza dei frutti è ottimamente compresa:

> Denn Das verstandest du: die vollen Früchte. / Die legtest du auf Schalen vor dich hin / und wogst mit Farben ihre Schwere auf. / Und so wie Früchte sahst du auch die Fraun / und sahst die Kinder so, von innen her / getrieben in die Formen ihres Daseins. / Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht, / nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst / dich vor den Spiegel, ließest dich hinein / bis auf dein Schauen; das

---

19 GW III: 117. «Devi cambiare la tua vita» (Rilke 1994, I: 567).

20 GW II: 325. «E frutti comprerò, che hanno in sé quella terra / una seconda volta, fino al cielo. / Perché tu li capivi, i frutti colmi» (Rilke 1994, II: 7).

> blieb groß davor/ und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist. / So ohne Neugier war zuletzt dein Schaun / und so besitzlos, von so wahrer Armut, / daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.[21]

Rilke compara le nature morte beckeriane ai suoi migliori ritratti e autoritratti, basandosi sull'assunto che il *Ganze* ivi contenuto – la resa oggettiva di visibile e invisibile – rappresentato per mezzo del colore, sia realmente effettivo in quanto comprende, senza interpretarla tutta, l'ambivalenza della realtà esterna e delle entità che la compongono, siano esse mele, paesaggi, bambini, donne, o il corpo stesso della pittrice.

Profondamente influenzato dall'approccio cézanniano, Rilke intende riprodurre la realtà degli oggetti che si mostrano al suo sguardo nelle «forme del loro esserci»[22]), proprio come il Maestro seppe fare con le mele delle sue *Stillleben*:

> […] Chardin ist da überhaupt der Vermittler gewesen; schon seine Früchte denken nicht mehr an die Tafel, liegen auf Küchentischen herum und geben nichts darauf, schön gegessen zu sein. Bei Cézanne hört ihre Eßbarkeit ueberhaupt auf, so sehr dinghaft wirklich werden sie, so einfach unvertilgbar in ihrer eigensinnigen Vorhandenheit.[23]

La rappresentazione del frutto nelle opere di Modersohn-Becker e in Cézanne esclude l'oggetto da ogni precedente associazione dell'os-

---

21 GW II: 326. «Perché tu li capivi i frutti colmi. / In coppe li posavi accanto a te / e in colori ne traducevi il peso. / E come frutti anche le donne e i bimbi / vedevi, spinti da un'interna forza nelle forme / della loro esistenza. E finalmente / vedesti anche te stessa come un frutto; dalle vesti / ti traevi e affondavi nello specchio / tutta, tranne il tuo sguardo che restava, / grande, davanti; e non diceva: questa / sono io; ma diceva: questo è. / Così incuriosito era il tuo sguardo in ultimo, / così estraneo al possesso e genuinamente povero, / che neanche più te stessa desiderava: sacro». (Rilke 1994, II: 7).

22 «In die Formen ihres Daseins». *Ibidem*.

23 Rilke 1930: 361. «Chardin fece da mediatore; già le sue frutta non pensano più alla tavola, si trovano a caso su tavoli da cucina e non attribuiscono importanza all'essere mangiate belle. Con Cézanne la loro commestibilità cessa del tutto, tanto diventano veramente cose, così semplicemente indistruttibili nella loro caparbia esistenza» (Rilke 2001: 46).

servatore e da ogni suo possibile desiderio di consumarlo. Esso conserva la propria indipendenza e auto-definitezza in quanto guardato da uno "sguardo puro."

Modersohn-Becker coltiva il frutto della sua morte nei suoi quadri, ma nel *Requiem* l'immaginario a esso legato non si arresta al dato pittorico-oggettivo, bensì si sviluppa e culmina, come nelle liriche analizzate in precedenza, nella metafora del seme embrionico: «Da / trugst du dich ab und grubst aus deines Herzens / nachtwarmen Erdreich die noch grünen Samen, / daraus dein Tod aufkeimen sollte: deiner, / dein eigner Tod zu deinem eignen Leben. / Und aßest sie, die Körner deines Todes, / wie alle andern, aßest seine Körner, / und hattest Nachgeschmack in dir von Süße, / die du nicht meintest, hatten süße Lippen, / du: die schon innen in den Sinner süß war»[24].

La pittrice dissotterra prematuramente i semi della propria morte e in un atto quasi cannibalistico divora quell'embrione metaforico che già le addolciva i sensi, per rimpiazzarlo con il seme reale che le arrotonda il ventre.

La dolcezza che si sprigiona all'assaggio è artificiale, avvertita solo superficialmente sulle labbra – «hattest süße Lippen» – a cui l'artista non ambiva – «die du nicht meintest» – perché non conteneva nulla della morte autentica, maturata nell'opera d'arte.

La gravidanza viene assimilata per le sue caratteristiche d'interiorità e profonda simbiosi sia al rapporto del frutto col proprio nòcciolo, sia alla relazione del singolo con l'*eigener Tod*, in perfetta armonia col passo del *Malte* precedentemente proposto.

Modersohn-Becker abbandona la sua arte nell'impulso carnale di divorare il frutto, macchiandosi così, novella Eva, del peccato più grave, che le costerà la cacciata da quella condizione edenica che è il Creare, il Trasformare artistico.

La perfezione di tale condizione, può essere paragonata allo stato di morte euridiciano secondo quanto appare nel componimento

---

[24] GW, II: 328. Allora, / scavando il caldo regno notturno del tuo cuore, / ne estraesti i semi ancora verdi dai quali / doveva germogliare la tua morte, la tua / propria morte nutrita dalla tua propria vita. / E li mangiasti, come gli altri, i grani / della tua morte, ne mangiasti i grani / e avesti in te un residuo di dolcezza / non cercata, ne avesti dolci labbra, / tu, che in tutti i tuoi sensi eri già dolce» (Rilke 1994, I: 9).

Orpheus, Eurydike, Hermes dei *Neue Gedichte*: «ihr Gestorbensein / erfüllte sie wie Fülle»[25] («il suo essere morta / la riempiva come una pienezza»[26]). «La Tanto-amata»[27] è completamente e perfettamente assorta nella sua morte, dimentica della vita e dell'amore per l'uomo che precede il suo passo: «Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel, / so war sie voll von ihrem großen Tode, /der also neu war, dass sie nichts begriff. / […] Sie war schon Wurze»[28].

Dolcezza e oscurità sembrano voler suggerire l'indeterminatezza e l'intraducibilità della morte e, allo stesso tempo, convogliarne la squisitezza, la maturità che qui si contrappone all'esperienza che di essa se ne fece nello *Stunden-Buch*. La sua pienezza è ora la stessa che colma i "frutti pieni" del *Requiem* o che emana dalle mele cézanniane: «Le sue nature morte sono così meravigliosamente occupate di se stesse»[29]

Essa supera la manchevolezza dell'amore di Orfeo che ha ceduto alla tentazione di possederla di nuovo e fallendo egli nella sua personale impresa, fallisce anche nel capire la vera natura della morte, e della vita, e diventa simbolo dell'incapacità tutta umana di comprendere tale mistero.

Con lui fallisce ovviamente anche la sua arte, inceppatasi nel suo conflitto interiore e non più capace come un tempo di creare una «Welt […], in der / alles noch einmal da war»[30].

A Orfeo sarà tuttavia possibile comprendere e accettare la verità di vita e morte, ma soltanto nei *Sonette*, quando però non sarà più uomo, ma dio.

L'interiorità della morte nell'uomo è, come si è visto, spesso associata in Rilke alla dolcezza di un frutto. Anche in *Herr: wir sind ärmer denn die armen Tiere*, l'*eigener Tod* albergante nell'organismo è permeato da una matura dolcezza: «Wir stehen in deinem Garten Jahr und Jahr / und sind die Bäume, süßen Tod zu tragen»[31].

---

25 GW, III: 101.

26 Rilke 1994, I: 549.

27 *Ibidem*.

28 GW, III: 101. «Come d'oscurità e dolcezza un frutto, / era colma della sua grande morte, / così nuova che tutto le era incomprensibile. / […] Ormai era radice». (Rilke 1994, I: 549-551).

29 Rilke 2001: 79.

30 GW, III: 101. «un mondo […], ove ancora una volta tutto c'era» (Rilke 1994, I: 549).

31 GW, II: 274. «Cresciamo nel tuo giardino per anni, / alberi ai cui rami pende la dolce

Questo motivo ricompare a più riprese anche nei *Neue Gedichte*: in *Der Tod des Dichters*[32], ad esempio, la tenera *Innenseite* (parte interna) del frutto che si corrompe è esposta all'esterno proprio come i soggetti dipinti dalla Modersohn-Becker, «von innen her»[33] («da dentro a fuori»): «und seine Maske, die nun bang verstirbt, / ist zart und offen wie die Innenseite / von einer Frucht, die an der Luft verdirbt»[34]. Lo stretto legame tra interno ed esterno, tra visibile e invisibile, tra soggetto e mondo esterno, è assai frequentemente figurato mediante l'immaginario della *Frucht*; così anche in *Buddha in der Glorie*, poesia conclusiva dell'intero ciclo: «Mitte aller Mitten, Kern der Kerne, / Mandel, die sich einschließt und versüßt, – / dieses Alles bis alle Sterne/ ist dein Fruchtfleisch: Sei gegrüßt»[35].

Questo Buddha rilkiano è il nucleo dei nuclei, la mandorla che si chiude e si addolcisce, che conduce l'esistenza del nocciolo dentro il frutto, «l'utopia del poeta che, senza uscire da se medesimo, produce senza fine la dolcezza di quel frutto che è la bellezza della sua opera, il corpo e al tempo stesso l'immagine di questo corpo»[36].

Materializzandosi in forme sempre nuove, esso è energia e pienezza, comunicazione tra interno ed esterno, riposante al centro di sé stesso e allo stesso tempo in continuo scambio con la materia dell'universo. In un'estasi di onnipotenza creativa e insieme di sensualità, egli scrive a Clara: «La parola deve incarnarsi nell'uomo. È questo il segreto del mondo»[37], e ancora a Julie von Nordeck:

> Immer mehr (und zu meinem Glück) lebe ich das Dasein des Kernes in der Frucht, der alles, was er hat, um sich herum anordnet und aus sich heraus in der Dunkelheit seines Arbeitens. Und immer mehr sehe ich,

---

morte» (Rilke 1994, I: 244).

32 Rilke 1994, I: 474-476.

33 GW, II: 326. Letteralmente: «da dentro a fuori».

34 GW, III: 30. «E la sua maschera che l'agonia dissolve / è aperta e tenera come l'interno / di un frutto che all'aria si corrompe» (Rilke 1994, I: 477).

35 GW, III: 255 «Centro dei centri, nucleo dei nuclei, / mandorla che si chiude e si addolcisce – / questo Tutto fino a tutte le stelle / è la tua polpa: ti saluto» (Rilke 1994, I: 696).

36 Baioni 1994: XLI.

37 Lettera del 24 luglio 1904 citato in Baioni 1994: XL.

> es ist mein einziger Ausweg so zu leben; anders kann ich Sauere um mich herum nicht in die Süßigkeit verwandeln, die ich dem lieben Gott von ewig her schuld bin. – Mit einem Wort: ich stehe an meinem Stehpult und sonst nichts…[38]

Kern, *Fruchtfleisch*, *Mitte*, *Oberfläche*: questi lemmi e le relazioni che tra loro intercorrono sembrano ricorrere nei momenti decisivi del percorso poetico dell'autore, facendosi cifre delle numerose metamorfosi del suo processo creativo.

Tuttavia, nel dittico del 1913 sulla figura di Narciso, il protagonista della seconda lirica ha perso ogni felicità e ogni candore: «Und selbst im Schlaf. Nichts bindet uns genug. / Nachgiebig Mitte in mir, Kern voll Schwäche, / der nicht sein Fruchtfleisch anhält. Flucht, o Flug / von allen Stellen meiner Oberfläche»[39].

Egli lamenta il disperdersi impietoso di ciò che da lui esala, il frantumarsi dei suoi confini e la debolezza del suo centro, un nocciolo molle che non riesce a trattenere la polpa.

3. Gli anni immediatamente successivi al primo conflitto mondiale vedono sorgere le liriche più mature della produzione rilkiana.

Il campo lessicale di *Frucht* si intensifica fino a diventare struttura portante del ciclo dei cosiddetti *Fruchtgedichte*, all'interno dei *Sonette an Orpheus*, e ricorre, sebbene in misura minore, nelle *Duineser Elegien* e nei componimenti più tardi.

Il più alto proponimento per Rilke è anche in questi anni «rendere la morte, che mai è stata un'estranea, nuovamente conoscibile e tangibile nella sua qualità di tacita complice di ogni cosa viva»[40].

---

38 Lettera del 10 agosto 1907, Rilke 1930: 305. «Sempre di più (e per mia fortuna) vivo l'esistenza del nocciolo dentro il frutto che, nell'oscurità del suo lavoro, produce e ordina intorno a sé ciò che ha. E sempre di più mi accorgo che vivere così è la mia unica salvezza. Altrimenti non potrei trasformare tutta l'asprezza che mi circonda in quella dolcezza di cui, da sempre, sono a Dio debitore. Per farla breve: sto alla mia scrivania e non faccio altro che questo» (citato in: Baioni 1994: XL).

39 GW, III: 415. «Nulla vale a legarci. Neanche in sonno. / Centro che cede in me. Nocciolo debole, / Che non trattiene la sua polpa. O fuga, / o volo da ogni punto della mia superficie» (Rilke 1994, II: 21

40 Lettera a Caroline Schenk von Stauffenberg, 23 gennaio 1919, citato in: Lavagetto 1994: 686.

Queste parole possono aiutare a comprendere come l'opera più gioiosa che Rilke abbia scritto – *Die Sonette an Orpheus* – una serie prodigiosa di poesie perfette che cantano la felicità delle cose e dei sensi, l'immanenza festosa del conoscere e dell'esperire, sia stata concepita come "monumento funebre" a una ragazza morta di leucemia a diciannove anni.

Wera Ouckama Knoop è una creatura orfica per la sua giovinezza e bellezza, per l'incondizionato assenso alla vita, per la sua morte precoce, crudele e insensata, ma soprattutto per la sua danza che trasforma la caducità del mondo in movimento, forma anch'essa caduca che svanisce dopo aver tracciato una linea di grazia e bellezza.

Questo il grande tema della raccolta, poema della conoscenza umana che sa di non poter attingere al vero e all'immortale, dell'uomo destinato alla morte e al congedo, che pure vive e dice, nel godimento elementare dell'espressione, l'esultanza e l'euforia dei sensi toccati dagli oggetti, in una relazione con le cose che contamina l'orecchio, il palato, la vista e il movimento del corpo.

Il senso che qui predomina è il gusto: i frutti dei *Sonette an Orpheus* non sono più entità oggettive in semplice rapporto analogico con la morte o con la realtà esterna bensì si fanno protagonisti di un'esperienza che è «reine Übersteigung»[41] (pura trascendenza); viatici di una condizione di superiore unità di sensoriale e spirituale raggiunta proprio in virtù del suo carattere tellurico. All'assaggio di un frutto si manifesta, improvviso, lo *Hiesige* (ciò che è qui) che è anche il *Vertraute* dell'uomo (ciò che è intimo, confidenziale) e ne scaturisce un momento di epifanica intensità:

> […] schmeckte ich dann und wann eine Frucht, ging sie mir auf auf der Zunge, so wars auch schon wie ein Wort des Geistes, das zergeht; die Erfahrung dessen, was in ihr unzerstörbar gelungen war, ihr purer Genuss, stieg gleich hoch in allen sichtbaren und unsichtbaren Gefäßen meines Wesens.[42]

---

41 GW, III: 313.

42 Dalla lettera a Lou Andreas Salomé del 26 giugno 1914 (Rilke 1975: 74-75). «[…] assaggiai di tanto in tanto un frutto: al suo dischiudersi fu come una parola dello spirito che scioglie in bocca; l'esperienza di ciò che in esso è inamovibile e sereno, il suo sapore puro che salì subitaneo in tutti gli anfratti visibili e invisibili del mio

Il sensoriale si configura come «Wort des Geistes», non come suo opposto. Lo spirituale, di conseguenza, non è concepito in modo trascendentale, ma si lega espressamente all'esperienza, come sua soluzione e scioglimento («das zergeht»).

E ancora, alla Principessa von Thurn und Taxis, alla notizia dell'arrivo di una grande cesta di mele dalla Boemia: «Ich habe zu verschiedenen Zeiten, die Erfahrung gemacht, dass sich Äpfel, mehr als sonst etwas, kaum verzehrt, oft noch während des Essens, in Geist umsetzen. Daher wohl auch der Sündenfall. (Wenn es einer war)»[43].

Come nota ancora Pasewalck[44], l'immagine del frutto che all'assaporamento si converte in spiritualità è spesso connessa in Rilke alla connotazione simbolica che la mela ha assunto nell'Occidente cristiano. Il poeta, tuttavia, non condividendo questa concezione di tentazione e peccato, riabilita la mela in quanto portatrice di un'esperienza al contempo sensuale e mistica e la evoca al principio del ciclo dei *Fruchtgedichte,* che dei *Sonette an Orpheus* costituiscono il momento di più alta celebrazione del "frutto".

Riallacciandosi alle ultime parole del sonetto precedente, *Die Erde schenkt*, il sonetto I, 13 si apre con l'elenco dei doni della terra: «Voller Apfel, Birne und Banane, / Stachelbeere» e riprende il motivo della pienezza, della compresenza di vita e morte e il topos della *Namenlosigkeit* (l'esser senza nome, indicibile), centrale d'ora in avanti come nuova sfida e fatica della parola poetica.

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere… Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund… Ich ahne…
Lest es einem Kind vom Angesicht,

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
Wird euch langsam namenlos im Munde?

---

essere».

43 Rilke 1951, I: 96. «Ho, a volte, fatto l'esperienza di come le mele, più di ogni altra cosa, appena macerate, spesso ancora nell'atto del mangiarle, si convertono in spirito. Da qui probabilmente il peccato originale (se mai ce ne fu uno)».

44 Pasewalck 2002: 210.

Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.
Diese Süße, die sich erst verdichtet,
um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig –:
O Erfahrung, Fühlung, Freude –, riesig![45]

Come la rosa, «reiner Widerspruch»[46], anche il frutto concentra in sé i poli opposti di *Tod* e *Leben*. La sua essenza viene taciuta per lasciar spazio all'esperienza spirituale, che è anche *Todeserfahrung* (esperienza della morte) del suo disprigionarsi all'assaggio che, in un allegro gioco di opposizioni, si origina nella specificità di certi frutti per poi trasporsi nel generico «alles dieses».

Questo contrasto rende evidente che insieme ai frutti, ripresi da vari deittici al plurale, è inteso qualcos'altro, un «es» (v. 4) che vi si sovrappone come un sapore lontano («Dies kommt von weit») che non si lascia dare un nome e che, proprio perché radicato nello Specifico e nel Sensoriale, diventa al suo sciogliersi metafora del trascendere e del dire orfico.

Tale dire è tuttavia un azzardo: «wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt», dove il *Nennen* (chiamare, dare un nome), connotato negativamente, incarna una forma ridotta della lingua a cui è opposto il *Sagen*, la lingua vera, che è la Poesia.

Con l'attributo *doppeldeutig* (duplice, ambivalente), il sonetto richiama direttamente l'idea di *Doppelbereich* (doppio campo, terreno)[47],

---

45 GW, III: 325. «Mela rotonda, pera e banana, / uva spina… Tutto questo parla / vita e morte nella bocca… Io lo sento… / Leggetelo nel viso di un bambino // che le assaggia. È un sapore che viene da lontano. / Non vi si sfanno, lentamente, i nomi nella bocca? / Dov'erano parole, ora scoperte scorrono, / sorprese, liberate a un tratto dalla polpa. // Provate a esprimere ciò che chiamate mela. / Questa dolcezza che prima s'addensa, / per poi al gusto, adagio, alleggerendosi, // farsi limpida, desta e trasparente, / di sole e terra, duplice, una cosa di quaggiù –: / Oh esperienza, contatto, gioia, immensa!». (Rilke 1994, II: 123).

46 GW, IV: 401. «Rosa, contraddizione pura» (Rilke 1994, II: 317).

47 GW, III: 321.

che nel sonetto successivo[48] si sviluppa ulteriormente cristallizzandosi nell'immagine del frutto come *Zwischending* (cosa a metà) tra vita e morte: «Sind sie die Herren, di bei den Wurzeln schlafen, / und gönnen uns aus ihren Überflüssen (dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?»[49].

Contrariamente a uomini e animali, esseri viventi in superficie, il mondo vegetale si presenta in forme variopinte (*buntes Offenbares*) sulla Terra, soltanto dopo aver affondato le proprie radici in un altro mondo, il Sotterraneo, dal cui buio risale («aus Dunkel steigt»). L' Aldilà, seppur dipinto come assolutamente privo di vita in *Orpheus, Eurydike, Hermes*, è tuttavia strettamente connesso, mediante una singolare circolazione, al mondo dei vivi: «Zwischen Wurzeln / entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen»[50], a rappresentazione della basilare concezione rilkiana secondo cui la morte costituisca in realtà il fondamento e le radici della vita.

Se la Terra è rafforzata, concimata dai morti («[die Toten], die die Erde stärken»[51]), allora questo «bunte Offenbares» che emerge proprio dalle tenebre dell'aldilà, non può che aver partecipato del segreto dei morti e, quindi, una volta sbocciato, altro non può essere che la *Offenbarung* (rivelazione) di quel segreto.

---

48 «Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht. / Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres. / Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares / und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht / der Toten an sich, die die Erde stärken. / Was wissen wir von ihrem Teil an dem? / Es ist seit langem ihre Art, den Lehm / mit ihrem freiem Marke zu durchmärken. / Nun fragt sich nur: tun sie es gern?… / Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven, / geballt zu uns empor, zu ihren Herrn? / Sind sie die Herren, die bei den Wurzel non „bei den Wurzeln"? schlafen, / und gönnen uns aus ihren Überflüssen / dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?» GW, III: 326. (Rilke 1994, II: 124). «Noi viviamo fra tralci, frutti, fiori. / Non parlano soltanto il linguaggio dell'anno. / Dal buio emergono, forme variopinte, /e splende forse in loro la gelosia dei morti // che danno nuovo vigore alla terra. / E chi sa quanta parte ci hanno i morti? / Da gran tempo hanno l'arte di impregnare, / sciogliendovi il loro midollo, il suolo. // Eppure, ci chiediamo, amano farlo?… / Dal basso, gravosa opera di schiavi, / verso noi suoi padroni preme compatto il frutto? // O sono essi i Padroni che alle radici dormono / e dal loro superfluo ci concedono / questa ambigua sostanza di muta forza e baci?» (Rilke 1994, II: 125).

49 *Ibidem*.

50 GW, III: 99. «Tra radici / sgorgava il sangue che affluisce agli uomini» (Rilke 1994, I: 547).

51 GW, III: 326. «[i morti] che danno nuovo vigore alla terra» (Rilke 1994, II: 125).

Secondo Eom[52], il segreto dei morti è, nella concezione rilkiana, quell'esperienza della morte in quanto radice della vita, che fu d'altronde anche quella di Orfeo nel venir fuori dall'Ade. Le piante risalgono come Orfeo nelle loro belle forme colorate dal basso verso l'alto, come se con ciò volessero rappresentare il loro essere arricchito dalla morte.

Di questa peculiarità del regno vegetale, scrive Lou Salomé nei suoi *Drei Briefe an einen Knaben*[53], di cui Rilke ricevette il manoscritto. In essi si legge di come il frutto, il bimbo delle piante («Kind der Pflanze»[54]), si dimostra, compimento della natura («Erfüllung der Natur»[55]) quando, col maturare di quei suoi semi ancora verdi («die noch grünen Samen»[56]) diventa forma della sua compiuta essenza androgina che in sé, nel suo nucleo di dolcezza e oscurità («Süßigkeit und Dunkel»[57]) concentra le forze del sole e della terra e il segreto del «Tod im Leben».

Le radici, presso cui dormono gli abitanti dell'Altro mondo, si configurano come il punto d'intersezione dei due stadi, elemento neutro

---

52 Eom 1988: 168-69.

53 «Den stärksten Ausdruck, meinem Gefühl nach, erhält diese Besonderheit des Pflanzlichen in dem Umstande, dass die Pflanzenfrucht, das schon geschaffene Kind der Pflanze, erst nochmals in die Erde zurück muss, um sich in der Oberwelt entfalten zu können. Nicht wie Menschenkind und Tierbrut wird sie einmalig geboren, sondern zweimal, in zwei Reichen; fertig gezeugt erst in jener unterirdischen Tiefe, darin sie nochmal getötet, in ihre Urgestalt zersprengt wird, um alsdann in unsere Welt hineinzureichen, unser Dasein an der Sonne zu teilen, – so dass, was uns Tod heißt, für sie noch mitumfasst ist in dem, was uns Leben heißt» Citato in: Mörchen 1958: 140. Corsivo mio. «Questa particolarità delle piante acquisisce, secondo una mia impressione, una fortissima espressività nella condizione per cui il frutto della pianta, il già formato bimbo della pianta, deve, per potersi dispiegare in superficie, anzitutto tornare indietro nella terra. Non come il figlio dell'uomo o il cucciolo dell'animale, partoriti una volta sola, bensì due volte, in due regni; per prima cosa generato nelle profondità sotterranee, ivi di nuovo ucciso e disperso nella sua forma originaria per poi raggiungere in ultimo il nostro mondo, per condividere il nostro Essere al sole, cosicché, ciò che per noi ha il nome della morte, per lui ha il nome della vita».

54 *Ibidem*.

55 Mörchen 1958: 140.

56 GW, II: 328.

57 GW, III: 101.

in sé recante le caratteristiche di positivo e negativo in perfetto bilanciamento, esattamente come l'Euridice dei *Neue Gedichte* che, nella sua atarassia, «war schon Wurzel».

Ridisciolti nel *Ganze*, al di fuori della determinatezza e delle relazioni delle singole esistenze (come Euridice ricongiunti alla *Allgemeinheit* e alla *Allbezogenheit*), i morti sono operanti nelle forze della natura («Tote sind beschäftigt»[58]) e concedono a noi uomini i doni della loro abbondanza (la *Fülle* del loro *Gestorben-Sein*): i frutti.

Il sonetto I, 15 riprende il tema della delizia esperita attraverso sensazioni gustative che svanisce subitaneamente nell'attimo esatto in cui si palesa:

Wartet…, das schmeckt… Schon ists auf der Flucht.
… Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen –:
Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,
tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.
Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,
werft sie aus euch, daß die reife erstrahle
in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte. Schafft die Verwandtschaft
mit der reinen, sich weigernden Schale,
mit dem Saft, der die glückliche füllt![59]

---

58 GW, II: 333. «Hanno da fare, i morti» (Rilke 1994, II: 15).

59 GW, III: 327. «Aspettate…, è buono il suo sapore…Ed è già in fuga. / Poca musica solo, un canto a bocca chiusa, un trepestio –: / Fanciulle calde, voi fanciulle mute, / danzate il gusto del frutto assaggiato! // Danzatela, l'arancia. Chi può dimenticare / come, in sé annegandosi, resiste / alla propria dolcezza. Voi l'avete posseduta. / E con delizia a voi si è convertita. // Danzatela, l'arancia. E la campagna calda / irradiatela voi perché il frutto maturo / brilli all'aria natia. Fatte roventi sprigionate // profumi su profumi. E a voi fraterne / siano la pura buccia che si nega, / il succo che la riempie felice!» (Rilke 1994, II: 125).

La mela che non si osava «dire» nel sonetto I,13, è ora l'arancia che, oltrepassato il confine della parola, diventa danza, si trasforma in movimenti primitivi ed estatici di fanciulle «calde» e «mute» (v. 3) che manifestano, ballando, il giubilo del segreto orfico.

L'esperienza del sapore si affretta a svanire e, sprigionando da sé l'ardore, la luce, la maturità del paesaggio, emana odori e profumi che si rifugiano nella musica oppure, al contrario, è la musica stessa a fuggire, vibrando, nei frutti, come nella tarda poesia *Musik*[60].

Anche il sonetto II, 17 appare costruito secondo un simile principio di dinamicità.

Secondo Mörchen[61], il fascino del componimento è costituito dal ritmo scandito dall'incalzare di interrogativi (nella prima, nella terza e nella quarta strofa) che si pongono in apparente contrasto col contenuto di ciò che viene chiesto.

Wo, in welchen immer selig bewässerten Gärten, an welchen
Bäumen, aus welchen zärtlich entblätterten Blüten-Kelchen
reifen die fremdartigen Früchte der Tröstung? Diese
köstlichen, deren du eine vielleicht in der zertretenen Wiese

deiner Armut findest. Von einem zum anderen Male
wunderst du dich über die Größe der Frucht,
über ihr Heilsein, über die Sanftheit der Schale
und daß sie der Leichtsinn des Vogels dir nicht vorwegnahm und nicht
[die Eifersucht

unten des Wurms. Gibt es denn Bäume, von Engeln beflogen,
und von verborgenen langsamen Gärtnern so seltsam gezogen,
daß sie uns tragen ohne uns zu gehören?

Haben wir niemals vermocht, wir Schatten und Schemen,

---

60 «[…] Und zwischen dem und jenem Schwingen / schwingt namenlos der Überfluss… Was floh / in Früchte? Gibt im Kreis des Schmeckens / uns seinen Wert? / Was teilt ein Duft mit uns?» SW II: 320. «E tra l'una e l'altra vibrazione / vibra quell'eccedenza senza nome… Quale essenza / affluì nei frutti? O che virtù nel gusto? / Che cosa ci comunica un profumo?» (Rilke 1994, II: 323).

61 Mörchen 1958: 325.

durch unser voreilig reifes und wieder welkes Benehmen
jener gelassenen Sommer Gleichmut zu stören?[62]

Probabilmente il "domandato" non è domandabile, perché è impossibile trovare una risposta diversa da quella lasciata intendere in chiusura: «No, mai»; ma nel porre *queste* domande si pone al contempo il loro motivo d'essere, la loro verità, e la si canta.

Il primo interrogativo impossibile introduce, sullo scenario di un giardino edenico, il tema della consolazione. L'essenza del frutto, la sua *Köstlichkeit*, il suo sorgere da un fiore ormai spoglio e lo stupore che si origina al constatare ciò è per l'uomo consolazione.

Il concetto di *Tröstung* è ambivalente in Rilke, perché, pur rifiutando l'abituale significato religioso del termine, questo è tuttavia piuttosto frequente e connotato positivamente.

Lavagetto suggerisce che essa sia da intendersi come sollievo dalla crudeltà dell'esistere, che può derivare soltanto dalla presenza semplice delle cose[63]: «Wind ist Trost, und Tröstung ist das Feuer»[64] («Conforto è il vento e conforto è il fuoco»[65]).

In una lettera del 1915, Rilke scrive a Marie von Thurn und Taxis

occorrerebbero consolazioni, le grandi inesauribili consolazioni […] È certo che il conforto più divino è contenuto nell'umano; non sapremmo bene cosa farne del conforto di un Dio. Basterebbe invece che il nostro occhio sapesse vedere un poco di più, il nostro orecchio accogliere un poco di più, che il sapore di un frutto ci penetrasse e

---

62 GW, III: 360. «Dove, in quali giardini sempre irrigui, a quali alberi / o tenere corolle che si sfogliano, matura il frutto strano / della consolazione? Uno di essi, delizioso, / trovi forse nel calpestato prato // della tua povertà. Di volta in volta ti stupisce / la grandezza del frutto, la rotondità intatta, / la sua tenera buccia e che l'uccello / spensierato non l'abbia già rapito o, di sotterra, // la gelosia del verme. Ci sono alberi a cui volano angeli / e occulti giardinieri lentamente li coltivano così / che stranamente a noi portano tutto senza appartenerci? // E potremmo noi mai, ombre e fantasmi, / maturando e avvizzendo innanzi tempo, turbare / l'equilibrio impassibile di quelle estati calme?» (Rilke 1994, II: 157).

63 Cfr. Lavagetto 1994: 825.

64 SW, III: 324.

65 Rilke 1994, II: 265.

> pervadesse di più; che sapessimo sopportare più odore; che nel toccare e nell'essere toccati avessimo maggior presenza di spirito e non dimenticassimo […][66].

Una maggiore capacità sensoriale, dunque, servirebbe all'uomo perché non arretri, intimidito, di fronte alla grandezza del frutto, alla sua rotondità intatta («ihr Heilsein»[67]) e alla tenera buccia («Sanftheit der Schale»[68]).

I frutti sono qui, come nei sonetti precedenti, regali della Terra, mandati «stranamente» agli umani da angeli e occulti giardinieri («verborgene Gärtner»[69]), i morti, i veri abitanti di quel giardino.

In questo sonetto si ritrovano i temi della produzione precedente, amalgamati dallo spirito orfico dell'intero ciclo e sospinti con un ulteriore aggancio intertestuale (di cui, come si vedrà, fanno parte l'angelo e il giardino) verso la sesta delle *Duineser Elegien*.

I *Sonette an Orpheus* mostrano, nel complesso, non solo il più alto grado di accettazione dell'esperienza della morte e della vita, ma anche la più completa forma di glorificazione delle stesse attraverso il canto.

In Orfeo Rilke vede la figura ideale, la personificazione del legame tra vita e morte e tra morte e poesia che, in un perfetto atto metamorfico, osa nominare la dolcezza sprigionata all'assaggio di un frutto, il concentrarsi e l'improvviso svanire del mistero del «Tod und Leben in den Mund»[70], l'infinita consolazione dell'esperienza della trasformazione del sensoriale nello spirituale che accade nel gusto.

Questo il motivo per cui nei *Sonette*, più che in ogni altra opera, si registra la maggior concentrazione di nomi proprio di frutto. Essi sono protagonisti e testimoni del canto, la causa scatenante e il fine ultimo della Poesia che tende, pur consapevole dell'impossibilità di dire l'essenza, a nominare quelle entità attorno a cui gira ogni cosa («um die sich alles dreht»[71]).

---

66 Lettera a Marie Taxis del 6 settembre 1915: citato da Lavagetto in Rilke 1994, II: 825.

67 GW, III: 361.

68 *Ibidem*.

69 GW, III: 360.

70 GW, III: 325. «vita e morte nella bocca» (Rilke 1994, II: 123).

71 GW, II: 273.

Celebrare il sapore del frutto, sia attraverso il linguaggio (I, 13), sia attraverso la danza (I, 15), altro non è che la festosa accettazione dell'esistenza tellurica dell'uomo e di tutte le cose che, così caduche, sono tuttavia così piene del loro infinito conforto da consentire a chi è "maturo" di percepire i loro segnali e divenire finalmente cosciente del senso dell'"esser-qui".

Il mezzo artistico del poeta si dimostra assolutamente all'altezza di tale compito e d'ora in avanti procederà verso una sempre maggiore rarefazione del linguaggio che nei componimenti più tardi giungerà, quasi come sul finire di una traiettoria centripeta, a uno stato di ermetica e imperturbabile chiusura nel suo nucleo.

4. La ricorrenza di un certo tipo d'immaginario – della circolazione del sangue e del succo, della linfa attraverso il tronco, dei due regni interrelati, del giardino, del buio di uno spazio interno, dello *Hiesigen* e del gusto – porta a intravedere anche nelle *Duineser Elegien* un legame col motivo del "frutto".

Come *Zwischending* tra vita e morte e sunto evidente, seppure in sé richiuso, del segreto del loro coesistere, esso è richiamato esplicitamente nella *Sesta Elegia*:

Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend,
wie du die Blüte beinah ganz überschlägst
und hinein in die zeitig entschlossene Frucht,
ungerühmt, drängst dein reines Geheimnis.
Wie der Fontäne Rohr treibt dein gebognes Gezweig
abwärts den Saft und hinan: und er springt aus den Schlaf,
fast nicht erwachend, ins Glück seiner süßesten Leistung.
Sie: wie ein Gott in den Schwan.
…Wir aber verweilen,
ach, uns rühmt es zu blühn, und ins verspätete Innere
unserer endlichen Frucht gehen wir verraten hinein.
Wenigen steigt so stark den Andrang des Handelns,
dass sie schon anstehn und glühn in der Fülle des Herzens,
wenn die Verführung zum Blühn wie gelinderte Nachtluft
ihnen die Jugend des Munds, ihnen die Lider berührt:
Helden vielleicht und den frühe Hinüberbestimmten,

denen der gärtnernde Tod anders die Adern verbiegt.[72]

La strofa, qui riportata in prosa, è dedicata alla figura dell'eroe che, come si legge nella *Prima Elegia*, rappresenta una modalità dell'essere che, pur umana e transitoria, è tuttavia vicina alle forze vitali elementari, senza lo straniamento operato dalla coscienza. L'eroe muore la propria morte perché è interamente compreso nella pienezza delle sue imprese, con le quali si identifica. Egli è colui che, come la linfa nel frutto, si getta impetuosamente nell'azione saltando ogni umano sostare, ignorando la dolce seduzione dell'indugiare. Ancora nel grembo della madre, egli si afferma sui rivali organici del sangue, sceglie di essere e chi essere, ed è subito potente.

Il motivo del succo che sale nel tronco, insieme al motivo del giardino («der gärtnernde Tod»), ritorna in più luoghi nell'opera di Rilke, a partire dal Sonetto I, 15, fino alla raccolta *Vergers*[73].

Nella *Sesta Elegia* il tronco in questione appartiene all'albero di fico, lodato da Rilke per la sua peculiare abilità di conservare l'energia che negli altri alberi normalmente si disperde nell'appariscenza del fiore, per permetterle di riversarsi segreta, felice e intatta nella sostanza del frutto.

Caratteristica di questa pianta è, inoltre, la tendenza dei suoi rami («gebognes Gezweig») a piegarsi verso il basso («abwärts») rispetto al punto in cui si dipartono dal tronco. Questa particolare conformazione, come la canna di una fontana, fa sì che la linfa compia un movimento circolare, partendo dal basso e tornando in basso, consentendo al frutto un legame diretto con l'oscurità e la segretezza delle radici.

---

72 GW, III: 284. «Albero di fico, da quanto intendo gravido di senso / che tu la fioritura quasi al tutto scansi / e nel frutto, ratto a suo tempo deciso, premi, / di fama schivo, il tuo puro segreto. / Come di fontana le canne i tuoi rami inclini / calan la linfa e l'addentrano: e dal sonno essa d'un tratto, quasi senza destarsi, / nella felicità trapassa della sua opera più dolce. / Vedi: come nel cigno il dio. / …Noi invece indugiamo, / ah, ci dà vanto il fiore, e nell'interno tardivo / del frutto nostro finale c'inoltriamo traditi. / Sale a pochi sì forte l'impeto d'agire / che già stanno in attesa e ardono nel cuore che dilaga / quando la seduzione del fiorire, soffio che si fa mite della notte, / sfiora la giovinezza della bocca, sfiora le palpebre: / agli eroi forse, e a / chi il vivere presto al trapasso destina / e, giardiniera, la morte altrimenti flette delle vene il corso.» (Rilke 1994, II: 81-83).

73 SW VI: 620-43.

Lodevole è dunque, nel meccanismo immaginato dal poeta, l'autonomia di un organismo volto alla produzione anziché all'apparenza.

L'ultimo Rilke, che si nega ogni consolazione e ogni dolcezza, presenta il suo ultimo frutto, maturo di tutta un'estate, interamente raccolto attorno al suo nocciolo.

Come spiega Baioni[74], l'assenza, il vuoto, il silenzio sono gli ultimi temi della poesia rilkiana, per questo in *Die Frucht*[75] la forza che pur sale, muta, su per i rami a nutrire la pienezza del frutto, sembra poi avere il solo desiderio di ripiombare nel centro buio del seme, invece di esaltarsi nell'attimo del suo splendore.

Eppure qui il simbolo del frutto è forse compreso nel modo più compiuto; gli attributi di cui esso è andato via via arricchendosi sono tutti presenti: lo stretto legame con la terra, con la stagione della maturazione che segue il prodigarsi dell'albero per trasformare il fiore in «fiamma», la pienezza di un «tondeggiante ovale» che trionfa nella sua «vollgewordnen Ruhe»[76] e che poi, seguendo il disegno della propria necessità, precipita nuovamente fino al punto in cui è giusto risieda.

Rilke sembra aver ormai acquisito quel «linguaggio senza desinenze» di cui scriveva nel 1920 a Wunderly-Volkart, un linguaggio «fatto possibilmente di noccioli di parole», «che non si raccoglie sopra, sul fusto della pianta, ma si afferra nel seme»[77].

---

74 Baioni 1994: 72.

75 «Das stieg zu ihr aus Erde, stieg und stieg, / und war verschwiegen in dem stillen Stamme / und wurde in der klaren Blüte Flamme, / bis es sich wiederum verschwieg. / Und fruchtete durch eines Sommers Länge / in dem bei Nacht und Tag bemühten Baum, / und kannte sich als kommendes Gedränge / wider den teilnahmsvollen Raum. / Und wenn es jetzt im rundenden Ovale / mit seiner vollgewordnen Ruhe prunkt, / stürzt es, verzichtend, innen in der Schale / zurück in seinen Mittelpunkt» GW, III: 452. «Salì a lui dalla tera, salì a lungo, / nel tronco tacito fu taciturno, / nel fiore chiaro si tramutò in fiamma, / finché tornò a tacere. // E preparò tutta un'estate il frutto / nell'albero in travaglio notte e giorno, / e si conobbe linfa che urge contro / lo spazio partecipe. // E ora mentre nel tondeggiante ovale / trionfa con la sua compiuta calma, / rinunziando, all'interno della buccia / nel suo centro ricade» (Rilke 1994, II: 283).

76 *Ibidem*.

77 «So geht es einem oft, dass man mit dem äußerlichen Benehmen der Sprache uneins ist und ihr innerstes meint, oder eine innerste Sprache, ohne Endungen, womöglich, eine Sprache aus Wort-Kernen, eine Sprache, die nicht gepflückt ist, oben, auf Stängeln, sondern im Sprach-Samen erfasst-… ist das reine Schweigen der Liebe

Osservando le occorrenze di un determinato gruppo di lemmi facente capo al campo semantico della *Frucht* e analizzandole alla luce dei contesti particolari, dei significati delle singole opere nell'economia della produzione rilkiana e in un più generico contesto estetico-letterario, è stato possibile intravedere in ogni punto non soltanto la singolare concezione della vita e dell'esperienza artistica in Rilke, ma anche i segni di una mutazione caparbiamente costruita nel tempo.

La principale sfida dell'essere umano è, come si è visto, l'assenso incondizionato alla vita e alla morte, a un'esistenza terrena che affonda le proprie radici nella morte, che nutre e rafforza la vita mediante le forze in essa operanti, i morti che si adoperano per mandare doni linfatici all'aldiqua, i frutti che compiono e testimoniano l'intero ciclo.

Se nella prima produzione le immagini che prevalgono denotano un'incertezza di fondo, la constatazione del fallimento dell'uomo, che è «nur die Schale und das Blatt»[78] di fronte a quel «reines Geheimnis»[79] che non riesce a scrutare, ma attorno a cui tutto gira; si verifica nella produzione intermedia un leggero cambiamento nello statuto del frutto.

Accrescendo la sua polpa e intensificando il suo profumo, esso acquisisce, oltre alla ricchezza di un nuovo linguaggio privo di convenzionalità e di metafore morte, una potenzialità diversa, una pienezza riscontrata in figure specifiche che progressivamente accettano la morte, cessano di temerla, riescono a portarla a maturazione in loro fino a percepirne la dolcezza e a goderne puramente; oppure incarnano uno status ontologico fortunato per cui vita e morte sono in loro già immediatamente presenti e consustanziati.

Nella produzione tarda sfumano i confini sensoriali tra vedere e assaggiare; il frutto ha una buccia permeabilissima che, come una linea di contorno cézanniana, non separa dentro e fuori, aldiqua da aldilà,

---

nicht wie das Herz-Erdreich um solche Sprach-Kerne?», lettera del 4 febbraio 1920, in Rilke 1977, I: 143. «Così succede spesso di esser discorde dal comportamento esteriore della lingua, intendendo qualcosa di più interno, oppure una lingua più interna, senza terminazioni, possibilmente, una lingua fatta di noccioli di parole, una lingua non còlta, lassù, sullo stelo, ma afferrata nel seme linguistico… il puro tacere dell'amore non è come il suolo di cuore attorno a tali noccioli linguistici?».

78 GW, II: 273. «solo la buccia e la foglia» (Rilke 1994, I: 243).

79 GW, III: 284. «puro segreto» (Rilke 1994, II: 81).

ma unisce ed esalta entrambe le masse di colore che vi si incontrano e che, come vita e morte, guadagnano in intensità proprio grazie al loro mutuale esistere.

Tra l'una e l'altra scorre il dolce succo della consapevolezza, il quale, presenza invisibile e segreta, seppure essenziale nelle *Duineser Elegien* e in *Die Frucht*, viene gioiosamente cantato nei *Sonette an Orpheus*, dove da esso scaturisce quell'esperienza estatica, al contempo improvvisa e profonda, sensuale e spirituale, di comunione orfica tra uomo e mondo.

Per un confronto con il Lessico Leopardiano: CONSOLAZIONE/CONFORTO; ESPERIENZA

Bibliografia

Opere di Rilke

RILKE, RAINER MARIA (1930) *Gesammelte Werke*, 6. Voll., Leipzig, Insel.

RILKE, RAINER MARIA (1930) *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907,* a cura di R. Sieber-Rilke e C. Sieber, Leipzig, Insel.

RILKE, RAINER MARIA (1951) *Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis*, 2 voll., a cura di E. Zinn, Zürich.

RILKE, RAINER MARIA (1955) *Sämtliche Werke*, edizione del Rilke-Archiv, a cura di E. Zinn e con la collaborazione di R. Sieber-Rilke, 6 voll., Frankfurt am Main, Insel.

RILKE, RAINER MARIA (1973) *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*, a cura di B. Blume, Frankfurt am Main, Insel.

RILKE, RAINER MARIA (1974) *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di F. Jesi, Milano, Garzanti.

RILKE, RAINER MARIA (1975) *Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel*, a cura di E. Pfeiffer, Frankfurt am Main, Insel.

RILKE, RAINER MARIA (1977) *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, vol. I, edizione per conto della Schweizerische Landesbibliothek a cura di R. Luck, con la collaborazione di N. Bigler, Frankfurt am Main, Insel.

RILKE, RAINER MARIA (1983) *Briefe Über Cézanne*, a cura di C. Rilke, Frankfurt am Main, Insel.

RILKE, RAINER MARIA (1994) *Poesie*, 2 voll., ed. con testo a fronte a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, Torino, Einaudi-Gallimard.

RILKE, RAINER MARIA (2001) *Lettere su Cézanne*, a cura di M. Specchio, Firenze, Passigli.

Bibliografia critica

EOM, SEON-AE (1988) *Todesvertrautheit. Deutungen der Orpheus-Gestalt in Rilkes Dichtung*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

MÖRCHEN, HERMANN (1958) *Rilkes Sonette an Orpheus*, Stuttgart, Kohlhammer.

PASEWALCK, SILKE (2002) *Die fünffingrige Hand: die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin, de Gruyter.

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (consultato il 22 aprile 2016)
http://dwb.uni-trier.de/de/

Hand – Paul Celan

Giulia Puzzo

Hand tot. 155 Frühwerk 27, Die Niemandsrose 20, Sprachgitter 17, Mohn und Gedächtnis 16, Verstreute Publikationen und nicht aufgenommene Gedichte 15, Atemwende 12, Lichtzwang 10, Von Schwelle zu Schwelle 7, Fadensonnen 6, Zeitgehöft 6, Späte Gedichtsammlung 5, Schneepart 4, Schwer zu datierende Gedichte 4, Der Sand aus den Urnen 3, Eingedunkelt 3.

Il lemma *Hand* (mano) appartiene al lessico celaniano del corpo, insieme ai termini *Auge* (occhio), *Haar* (capelli), *Herz* (cuore), *Mund* (bocca), *Stirn* (fronte), con i quali co-occorre di frequente. Per la poesia di Paul Celan sarebbe difficile parlare di rapporti sinonimici, antonimici o metonimici tra i diversi lemmi, poiché essi si presentano spesso sovrapposti o fusi nei loro significanti: valgano qui, a titolo di esempio, le neoformazioni «Blindenhand [mano di cieco]», «handfern [staccato dalla mano]», «Hände-Revier [selva di mani]», «Handwurzeln [radici della mano]», «Handgesagt [a chi è detto: mano]»[1]. Seguendo le indicazioni dello stesso Celan, per il quale i vocaboli della propria poesia costituivano nomi e non parole[2], è invece possibile parlare di una "identità" dei lemmi, il cui significato si basa sulle relazioni costruite di volta in volta nel singolo testo o nella singola raccolta poetica. A formare l'identità della Hand celaniana convergono vocaboli afferenti da campi semantici assai distanti. Le due relazioni più importanti del lemma *Hand* vengono instaurate con la *Erde*

---

1 I testi e le traduzioni celaniani vengono citati da Celan 2012 (qui: 554-55, 762-63, 1110-11, 1174-75, 1314-15).

2 «Worte werden Namen» («Le parole diventano nomi», Alleman 1973: 440, dove non altrimenti indicato, la traduzione è di chi scrive).

(terra) e lo *schreiben* (scrivere). La *Hand* viene considerata la forma umana per eccellenza della *Erde*, e, come tale, si inserisce appieno nel paesaggio naturale, ricollegandosi a molteplici vocaboli: *Baum* (albero), *Blume* (fiore), *Furche* (solco), *Gelände* (terreno), *Kelch* (calice), *Lehm* (argilla), *Wurzel* (radice). La sua specificità, tuttavia, consiste appunto nell'essere forma umana e agente, in grado perciò di offrire una testimonianza duratura della propria esistenza, scrivendo e inscrivendosi nel panorama della natura. La *Hand* è il luogo dell'incontro tra *Erde* e *Schrift*, tra spazio geografico e storico: per questa ragione, il lemma co-occorre sia con *Wetter* (tempo meteorologico), sia con *Zeit* (tempo), di cui prevede o conserva lo scorrere. Proprio a causa della configurazione di *Hand* come un luogo del paesaggio, è del tutto consueta, e di gran lunga maggioritaria rispetto ad altre, la locuzione «aus der Hand» (dalla mano), che indica provenienza oppure l'offerta di un dono o libagione. Nella poesia di Celan, la *Hand* rappresenta anche un fondamento della sacralità, la possibilità di contatto con l'ultraterreno: di qui le azioni del *beten* (pregare), *heilen* (sanare), *falten* (congiungere), alle quali il lemma viene accostato, sino alla fusione nel termine «Gebetshand [mano orante]»[3]; in quest'ambito, la *Hand* viene messa in relazione anche con il *Licht* (luce) e il *leuchten* (illuminare), assumendo spesso le fattezze di una mano-*menorah*. Iponimi di *Hand*, nell'uso celaniano, sono i termini *Faust* (pugno), *Finger* (dito) e il suffisso *-fingrig* (munito di dita), *Nagel* (unghia): l'utilizzo di tutti questi lemmi da parte di Celan comporta spesso l'idea di un'avvenuta distruzione della *Hand*, di cui restano solo frammenti.

1. Nella lirica di Paul Celan (1920-1970), la *Hand* possiede un valore costitutivo. Rispetto ad altre parole-chiave della poesia celaniana, essa ha una peculiarità ulteriore, dovuta alla sua funzione metapoetica: il discorso sulla *Hand* è sempre anche una riflessione sul compito della poesia, tanto più preziosa per comprendere un autore che non era solito commentare i propri testi[4]. In un appunto preparatorio a *Der Meridian*, leggiamo: «Ich schreibe Gedichte – ich schreibe mit der Hand»[5]. La nota è di grande importanza per comprendere lo stretto rapporto semantico che Celan stabilisce tra la *Hand* e il ruolo della poesia. La

---

3 Celan 2012: 992-93.

4 Si ricordi che gli unici due scritti in cui Paul Celan si apre a una spiegazione della propria poetica sono l'Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958) e Der Meridian (1961), discorsi composti in seguito al conferimento di due tra i più prestigiosi premi letterari tedeschi, il Bremer-Preis e il Georg-Büchner-Preis.

5 «Scrivo poesie – scrivo con la mano» (Celan 1999: 161).

Hand è non soltanto lo strumento scrittorio per eccellenza, ma anche il segno più evidente, a livello fisico e simbolico, che la scrittura è un'attività dell'uomo, e aspirare a una dimensione "assoluta" traviserebbe il suo senso autentico. Il vocabolo incarna perciò uno dei principi più importanti della lirica celaniana, ossia l'ingresso della realtà umana all'interno della poesia, l'abbandono di simboliche o metaforiche tradizionali: «[…] die Poesie ist ein irdisches, terrestrisches Phänomen, das Hieratische beginnt dem Demotischen zu weichen»[6]. Alle aspirazioni tardo-romantiche e simboliste dell'autore-vate, succede ora un diverso tipo di poeta, il quale non mira a raggiungere l'universalità attraverso l'esplorazione del soggetto individuale, ma intende ritrovarla nella comunicazione con i suoi interlocutori. In seguito agli orrori della *Shoah*, la possibilità di comunicazione e la stessa natura umana appaiono, tuttavia, definitivamente compromesse. Le mani sono state ridotte a «Tafeln toter Schwüre»[7], sono tavole di patti distrutti e resti di un discorso interrotto, sia con la società umana, sia nel rapporto col divino. È perciò necessario ricostruire i vincoli spezzati tramite un patto nuovo di alleanza, che, nell'intento celaniano, si realizza innanzi tutto tramite la scrittura poetica. Celebre, in proposito, la definizione di poesia che egli formulò nella lettera ad Hans Bender: «Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht [Io non vedo nessuna differenza di principio tra una stretta di mano e un poema]»[8].

La poesia di Paul Celan e, a livello figurativo, le sue *Hände*, si propongono perciò come luogo di un recupero, dando vita a immagini di mani intrecciate, per formare una rete di raccolta (*Aschenkraut*; *Aus dem Meer*; *Blume*). Ciò che viene rinvenuto è, insieme a un tempo ormai distrutto, un *Du* (tu) costantemente chiamato e ricercato:

Jetzt, wo
du dich häufst, wieder,
in meinen Händen,

---

6 «[…] la poesia è un fenomeno terreno, terrestre, lo ieratico inizia a cedere il passo al demotico» (Celan 1999: 70).

7 «tavole di morti giuramenti» (Celan 2001: 10-11).

8 Celan 1983, III: 178 (la traduzione in Celan 2008: 58).

abwärts im Jahr
(*Kew Gardens*, vv. 1-4)[9]

La ricerca dell'altro è sempre anche ricerca di *Wörter* (parole), che permettono l'affratellamento, nel nome della comprensione reciproca. Nell'immaginario celaniano, l'*inventio* delle parole equivale al riportarle in vita, riscattandole dalla distruzione alla quale sono andate incontro. Il dialogo auspicato dal poeta presuppone il «farsi presente della lingua come persona»[10] e viene raffigurato come permuta delle mani, delle dita e di linee (che rimandano alle linee della mano, ma anche alle righe della scrittura) tra l'io e il suo interlocutore:

der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,
was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,
du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,
du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit Linien
(*Es ist alles anders*, vv. 12-15)

Di conseguenza, all'interno della lirica celaniana, spesso non c'è separazione tra l'io lirico, il tu e le *Hände*: «Wir waren / Hände [Noi fummo / mani]»[11]. Assai significativo è l'incipit di *Die Silbe Schmerz*, dove l'incontro tra il *Du* e l'*Ich* avviene all'interno della mano:

«Es gab sich Dir in die Hand:
ein Du, todlos,

---

9 «Ora, che / tu ti accumuli / di nuovo, / nelle mie mani, / in giù nell'anno» (Celan 2001: 430-31).

10 Miglio 2005: 181.

11 *Blume*, vv. 4-5 (Celan 2012: 274-75). Si noti che, in lingua tedesca, l'identificazione *Hand-Mensch* (uomo) è ammessa, quando si vuole rappresentare l'unione tra la percezione interna e la cognizione oggettiva del mondo esterno. La mano viene allora caratterizzata da un'aggettivazione che si riferisce, in realtà, alle percezioni del soggetto. Come si legge nel *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (d'ora in avanti DWB): «wenn die hand […] innere empfindungen für die kenntnis der auszenwelt vermittelt, so wird sie nicht blosz als einfaches, eigenen selbständigen lebens baares werkzeug menschlichen willens aufgefaszt, sondern die sprache legt ihr attribute bei, die eigentlich nur dem menschen, dem besitzer der hand zukommen» (DWB III: 335).

an dem alles Ich zu sich kam».
(vv. 1-3)[12]

I versi sono quasi un calco di un appunto redatto da Celan per la preparazione del *Meridian*, nel quale si legge: «Es gibt sich, kunstlos, in die Hand»[13]. Immaginando di sovrapporre i due testi appena citati, il *Du* e il *Gedicht* (testo poetico) vengono a coincidere. Ciò fa emergere come, ancora una volta, la meta della poesia celaniana voglia essere l'incontro con l'altro, il quale è inevitabilmente un incontro con sé stessi («an dem alles Ich zu sich kam»). Come giustamente notato da Martine Broda, nella prospettiva celaniana si intersecano l'idea di poesia come *Geschenk* (dono), ma anche come *Schicksal* (destino): i due vocaboli rimandano alla *Geschicklichkeit*, alla ***Finger****fertigkeit*, all'abilità e destrezza manuale[14]. In questo contesto multiforme, la mano diviene l'emblema dell'abilità del poeta, dei suoi interlocutori e del suo destino, luogo dal quale nasce e al quale è indirizzato il dono della poesia: «Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde» (*Corona*, v. 1)[15]. La *Hand* – il compimento di una comunicazione – con la sua possibilità di vivificare e tenere unite le diverse direzioni, è il centro in cui gli «Schicksal mitführende Geschenke [Doni che implicano destino]»[16] giungono a destinazione.

2. Nelle sue diverse figurazioni, il lemma *Hand* rispecchia l'itinerario linguistico portato avanti da Celan, che talvolta sfiora lo stravolgimento e la "risillabazione" della lingua. Molteplici predicati della *Hand*, come *graben* (scavare), *greifen* (afferrare), *kneten* (impastare), *löschen* (cancellare), *tasten* (tastare), esprimono la difficoltà di una ricerca priva di certezze direzionali: «Jahre, Jahre, ein Finger / tastet hinab und hinan, tastet / umher» (*Engführung*, vv. 40-42)[17]. Uno dei verbi

---

12 «Ti si diede in mano: / un Tu, privo di morte, / alla cui presenza / tutto l'Io ritrovò sé stesso» (Celan 2012: 482-83).

13 Celan 1999: Ms. 480.

14 Cfr. Broda 1986: 118.

15 «L'autunno mi bruca dalla mano la sua foglia: siamo amici» (Celan 2012: 58-59).

16 Celan 1983, III: 178 (traduzione in Celan 2008: 58).

17 «Anni, anni, un dito / tasta in giù e in su, tasta / attorno» (Celan 2012: 336-37).

principali che caratterizzano la *Hand* celaniana è perciò il *wandern* (peregrinare), termine che ci riporta al poeta *Wanderer* (viandante) della *Goethezeit*. Procedere sulle mani significa dover riconoscere che ogni ordine precedentemente stabilito è distrutto e che occorre costruire una nuova realtà, realtà del linguaggio poetico, della quale inversioni, rovesciamenti, paradossi appaiono essenziali. Camminare con le mani è quindi immagine polisemica, che rimanda allo sradicamento dell'uomo, ma anche alla fondazione di una nuova rotta. La *Hand* diviene mappa di lettura e orientamento del reale:

> *Stimmen* vom Nesselweg her:
> Komm auf den Händen zu uns.
> Wer mit der Lampe allein ist,
> hat nur die Hand, draus zu lesen.
> (vv. 9-12)[18]

La visione celaniana della *Hand* come carta geografica si ritrova in numerosi componimenti, nei quali la mano è rappresentata come paesaggio da attraversare (*Engführung*, *Ricercar*, *Schwarzerde*, *Wege im Schatten-Gebräch*) o come soggetto migrante (*Dem das Gehörte quillt aus dem Ohr*, *Judenwelsch*, *Vom großen Augen*). Quest'ordine di idee giunge a sfiorare il linguaggio della chiromanzia, che diviene manifesto nelle raccolte degli ultimi anni: in questa fase, il testo forse più rappresentativo è *Die Irin*, dove Celan raffigura una donna irlandese, fulminea nella lettura di una mano offertale, forse quella dello stesso io lirico. Nelle suggestioni provenienti dal tema chiromantico, si esprime una delle relazioni semantiche di maggior rilievo per ciò che riguarda la *Hand*, quella che unisce il lemma ai termini *Schicksal*, *Wetter* e *Zeit*. In quanto parte del paesaggio naturale, le mani sono sottoposte al suo stesso processo di erosione, concetto che troviamo, ad esempio, nel sintagma «verwitterten Händen»[19]; altrove, la *Hand* è

---

18 «*Voci* dal viottolo d'ortiche: // Vieni, sulle mani, fino a noi. / A chi la lampada è sola compagnia, / non resta, per leggere, che la mano» (Celan 2012: 248-49).

19 «mani disfatte» (Celan 1996a: 88). Il verbo *verwittern* indica propriamente una rovina progressiva, causata dagli agenti atmosferici (cfr. DWB XXV: 2322 segg.). Del resto, non si dimentichi che lo stesso termine *Shoah* originariamente possiede il significato di tempesta, catastrofe naturale, dal testo di *Isaia* 47, 11.

detta «Wetterfühlige [meteoropatica]»[20], in grado di percepire e rispecchiare le alterazioni del *Wetter*. Alla pari di ogni elemento naturale, la mano mantiene, nella sua conformazione, la propria storia biologica e di conseguenza, nell'immaginario celaniano, essa diviene il luogo in cui si conservano, nascoste, anche la traccia (*Spur*) degli eventi storici, i segni della *Zeit*. La *Hand* si assume il compito di misurare lo scorrere temporale, riassumendo con ciò intenti molteplici: la speranza di poter riportare vita e voce, tramite la propria presenza e le proprie azioni, quanto è stato distrutto; l'intento di basare la continuità dell'esistenza su quella del dialogo; la convinzione, soprattutto, che il tempo dell'uomo debba trovare una misura e un senso a sé propri, sfuggendo così al rischio di precipitare in astrazioni alienanti. Nelle liriche celaniane, le mani sono l'origine del tempo («dem läutet das Blut aus der Uhr, / dem schlägt seine Stunde die Zeit aus der Hand»[21], *Wer sein Herz*, vv. 11-12; «Die Hand voller Stunden»[22], *Die Hand voller Stunden*, v. 1) e il tempo si adatta alla forma della mano («eine Handstunde»[23], *Eine Handstunde*, v. 1). Leggere la mano, ossia interpretare il linguaggio della storia, non significa, perciò, prevedere lo *Schicksal* dell'individuo; al contrario, implica costruirne l'identità e l'integrità, grazie alla persistenza della memoria[24].

3. L'unione di *Hand* e memoria è di ascendenza antica e risale ai testi biblici, nei quali può caratterizzare il rapporto tra la sfera umana

---

20 Celan 2012: 1058.

21 «a costui squilla il sangue dall'orologio, / a costui il tempo batte la sua ora dalla mano» (Celan 2012: 80).

22 «La mano piena di ore» (Celan 2012: 16-17).

23 «Un'ora a mano» (Celan 2001: 102-103).

24 Da notare che il legame tra la *Hand, Zeit* e *Schicksal* viene talvolta rappresentato attraverso la mediazione di un celebre frammento eracliteo («Il tempo è un fanciullo che gioca spostando i dadi: il regno di un fanciullo», Diels-Kranz 2006: fr. 52), ripreso da Friedrich Nietzsche all'interno della *Nascita della tragedia* (Nietzsche 2002: 160) e da Martin Heidegger (Heidegger 1998: 213), nella sua riflessione sulla *Geworfenheit*. Il lemma *Hand* è accostato da Celan ai verbi *werfen*, *zuwerfen* (lanciare), assumendo talvolta le fattezze di un giocatore di dadi (*Unten*); talvolta, invece, viene descritto come paesaggio, nel quale si viene gettati, riconoscendovi il gioco di un destino: «Riesiges, / wegloses, baum- / bewürfeltes Hand- / gelände. // Quicunx. [Mano: / immenso, / impervio, dis- / seminato d'alberi / paesaggio. // Quicunx]», *Riesiges*, vv. 1-6 (Celan 2012: 780-81).

e quella divina[25]. Allo stesso modo, nella lirica di Celan, al campo semantico del ricordo e della scrittura si aggiunge anche quello della preghiera. La relazione tra composizione letteraria e preghiera è già presente in un altro autore di religione ebraica, Franz Kafka, al quale Celan si richiama direttamente: «"Schreiben als Form des Gebets", lesen wir – ergriffen – bei Kafka. Auch das bedeutet zunächst nicht Beten, sondern Schreiben: man kann es nicht mit gefalteten Händen tun»[26]. Da notare che il riferimento alle *Hände* non è presente nel testo kafkiano, ma viene aggiunto da Celan al termine della sua riflessione, testimoniando, ancora una volta, la continua necessità di pensare lo *Schreiben* in relazione alle *Hände*. Vogliamo però soffermarci ora sul rapporto che lega le mani alla preghiera, rapporto dalla natura ambivalente. Nonostante alcune isolate invocazioni («Meine irren Hände falte», *Schwarze Krone*, v. 5)[27], i versi celaniani testimoniano per lo più l'impossibilità di portare avanti la religiosità tradizionale. Dopo gli orrori storici subiti dal popolo ebraico, le mani rimangono disgiunte e rivolgono la loro preghiera, spesso con forti accenti blasfemi, all'ascolto di un Nessuno: «wir holten, / zerstorben, den Leuchter, ich stürzte / alles in niemandes Hand» (*Ein Tag und noch einer*, vv. 8-10)[28]. La tradizionale immagine biblica, che rappresentava il mondo «nelle mani di Dio», viene rifiutata: riporre gli eventi nelle mani divine ha significato, infatti, restare privi di riscontri. Delle domande resta soltanto la materialità di chi le ha poste:

> Weihgüsse, zur Nacht,
> aus der Tiefe gespaltener,
> lehmiger Hände gespendet
> (*Weihgüsse*, vv. 1-3)[29]

---

25 Come viene puntualmente registrato dal Grimm *Wörterbuch*: «Biblisch ist das bild einen in die hand zeichnen für nicht vergessen». (DWB X: 342).

26 «"Scrivere come forma di preghiera" leggiamo – commossi – in Kafka. Anche ciò significa innanzitutto non pregare, bensì scrivere: non si può farlo a mani giunte» (Celan 2010a: p. 71).

27 «Congiungi le mie mani folli» (Celan 2011: 16-17).

28 «cogliemmo, dispersi, quel lume, io / rovesciai tutto nella mano di nessuno» (Celan 2012: 300-301).

29 «Libagioni, di notte, / offerte dal profondo / di mani sgiunte, argillose» (Celan 2010b:

Questa situazione di silenzio e separazione dalla sfera divina viene però orgogliosamente rovesciata in segno di libertà. Le immagini di mani libere e in movimento contrastano con mani giunte, ossia legate e impossibilitate ad agire. Dietro una simile contrapposizione è possibile intravedere la polemica, che talvolta assume i toni di un'invettiva feroce, contro le false parvenze di religiosità:

Diesem
beschneide das Wort,
diesem
schreib das lebendige
Nichts ins Gemüt,
diesem
spreize die zwei
Krüppelfinger zum heil-
bringenden Spruch.
(*Einem, der vor der Tür stand*, vv. 16-24)[30]

E tuttavia, la poesia celaniana – la *Hand* – mira ancora a una possibile forma di preghiera nelle sue costanti modalità di interrogazione e ricerca. Ecco allora che il lemma assume le forme del candelabro a sette bracci, simbolo dei riti ebraici: invocazione e benedizione si svolgono per tramite di mani-*menorah* (*Du, das*), o di dita-candele, seppure spente (*Benedicta*; *Mit Brief und Uhr*). Questo tendere della scrittura verso lo statuto della preghiera rientra in un ambito semantico più ampio, quello che lega la *Hand* al *Licht*. Di fronte a un divino che è rimasto e resta in silenzio, la mano del poeta si appropria del ruolo che i testi biblici assegnavano alla parola di Dio: «Lampada per i miei passi è la tua Parola / Chiarore sul mio cammino»[31]. La *Hand* si fa unica garante della possibilità di illuminare il percorso. Essa diviene «Leuchtspur»,

68-69).

30 «A costui / recidi la parola, / a costui / inscrivi il vivo / Nulla nell'animo, / a costui / divarica le due / storpie dita per un / motto di buon augurio» (Celan 2012: 410-11).

31 Ceronetti 2006: 372.

«Himmel», mentre le parole e le sillabe vengono assimilate a frammenti luminosi o ad astri[32]. La scrittura della *Hand* perdura come unico messaggio visibile oltre le lontananze temporali e, alla pari delle luci astrali, oltre la propria morte. La *Hand* celaniana brilla, a tutti gli effetti, di luce postuma.

4. Dall'identificazione della poesia con la *Hand*, derivano tutte le relazioni che il lemma intesse anche con l'ambito semantico della *Erde*. Come abbiamo visto, la mano esprime l'idea che la poesia abbia la possibilità di ricomporre le macerie della storia, individuale e collettiva, dando voce agli annientati della *Shoah* e restituendo a ciò che è andato perduto (in tedesco: *ab**handen**gekommen*) uno spazio e un tempo di esistenza. Il legame *Hand-Erde* si sviluppa nel ciclo *Die Niemandsrose* (1963), dove l'elemento della "creaturalità" umana diviene una delle tematiche principali, anche in virtù delle influenze provenienti dall'opera di Osip Mandel'štam[33]. La relazione *Hand-Erde* si stabilisce proprio sul denominatore comune della fragilità e i due lemmi, insieme a *Lehm* e *Staub* (polvere), appaiono vocaboli costitutivi della raccolta, con chiari riferimenti al libro della *Genesi*. La mano dell'uomo e la sua materialità di polvere rappresentano l'unico sostegno della figura divina, come si evince da una prima stesura, poi modificata, di *Mandorla*:

Er schwebt, er schwebt
wie die Hand, die vereinsamte, schwebt er
der Staub dieser Erde trägt ihn[34]

---

32 «Zu beiden Händen, da / wo die Sterne mir wuchsen [A dritta e a manca, lì / dove le stelle mi crebbero]» (Celan 2001: 366-67); «Auf tiefem Grün, / vom Lebensfinger gezeichnet: / die Leuchtspur der Hand, / die Abend und Frühe des Worts griff, / um das nun der Dank / versammelter Fernen aufscheint [Sul verde profondo / dal dito della vita disegnato: / la traccia di luce della mano, / che afferra sera e mattino della parola, / su cui ora appare / il grazie di raccolte lontananze]» (Celan 2001: 440-41); «Hin- und hinaus- geschrieben in eine Hand – einen Himmel: die Goldsilbe Stern [Verso di là, fuori / scritto su / una mano – un cielo: le / sillabe d'oro: stella]» (Celan 2001: 100-101).

33 Sul rapporto con la poesia di Mandel'štam, individuato come poeta della *Kreatürlichkeit* (creaturalità), cfr. Encarnação 2007: 69 segg.; Olschner 2007: 141 segg.

34 «Egli è sospeso, sospeso, / come la mano, rimasta sola, è sospeso / lo sostiene la

La *Hand* deve quindi cercare il proprio interlocutore all'interno della sua stessa natura. Da ciò provengono le numerose immagini di scavo e semina, che alludono, come tutto il discorso che Celan costruisce sul lemma *Hand*, alla scrittura poetica. Lo "scavo" linguistico dell'autore genera un intreccio della rappresentazione, in cui è difficile comprendere se il soggetto del testo sia la *Hand* o la *Erde.* La convergenza viene realizzata giocando su somiglianze e assonanze foniche (es: *Namen* [nomi] – *Samen* [semi]), sui neologismi (es: «Hände-Revier»; «von den Handwurzeln»[35]), sulle sostituzioni (es: *Arm* [braccio] per *Ast* [ramo]) e infine sulla polisemia della lingua, nella scelta di termini come *Griffel*, termine che indica sia "stilo" sia "pistillo"; *Furche*, il quale significa "ruga" ma anche "solco scavato dall'aratro"; *Segen*, che ha la doppia valenza di "benedizione" e "messi"[36]. Il richiamo alla fisicità terrena della mano ne raffigura la fertilità, la possibilità di far fiorire una parola poetica, a sua volta in grado di fecondare la realtà (*v.* BLUME). Tra le immagini forse più suggestive si ritrova quella della mano che, alla pari di un albero, raccoglie alla sua ombra la necessità di coloro che avrebbero voluto dar vita a un dialogo celeste:

Was es an Sternen bedarf,
schüttet sich aus,
deiner Hände laubgrüner Schatten
sammelt es ein
(*Was es an Sternen bedarf*, vv. 1-4)[37]

L'equilibrio di *Hand-Erde* non resta immutato nel lessico celaniano. Di fronte all'impossibilità di dialogare con la realtà esterna, il linguaggio di Celan diviene più criptico, maggiormente dissacratorio, costellato di tecnicismi e riferimenti indecifrabili, a meno di non conoscerne la precisa fonte. La semina del linguaggio è divenuta una disseminazione incontrollata: a livello figurativo, la *Erde* si riduce ad

polvere di questa terra» (Celan 1996b: 54).

35 «selva di mani» (Celan 2012: 1110-11); «dalle radici della mano» (Celan 2012: 1314-15).

36 Cfr. DWB *ss. vv. Griffel*, *Furche*, *Segen*.

37 «Il fabbisogno in stelle / si versa e disperde, // l'ombra verdefoglia delle tue mani / lo raccoglie» (Celan 2012: 994-95).

Handstück (campione di roccia), che solo la scrittura poetica sostiene in vita (*Erhört*; *Denk dir*).

5. La *Hand* appartiene al lessico celaniano del corpo, assai diffuso nella lirica celaniana, presente a diversi livelli: esso va dal discorso erotico delle poesie giovanili all'interesse dell'autore per la terminologia scientifica, e giunge sino all'evocazione delle cure mediche subite nei diversi ricoveri psichiatrici. Per ciò che riguarda il discorso sulla *Hand*, sono degni di nota anche gli influssi provenienti dalla mistica ebraica, che condiziona profondamente il lessico celaniano del corpo[38]. Secondo i testi del misticismo ebraico, che Celan conobbe tramite i saggi critici di Gershom Scholem, la dimensione più alta alla quale può aspirare l'essere umano sarebbe la ricomposizione dell'«uomo originario»[39]. I diversi termini, *Hand*, *Auge*, *Herz* (*v.* HERZ), *Mund*, rappresentano quindi frammenti dispersi di un'unità iniziale, che nel linguaggio celaniano vengono sovrapposti gli uni agli altri, dando vita a una rappresentazione stravolta degli usuali sensi percettivi. La *Hand* appare correlata, in primo luogo, al lemma *Herz.* Di grande importanza è un appunto che Celan annota a margine della sua copia di *Einführung in die Metaphysik* di Martin Heidegger:

> Handwerk: Hand / Verbindungen nachdenken
> wie "Hand und Herz"
> Handwerk – Herzwerk[40]

La connessione tra i due termini è idiomatica, come marcato dallo stesso Celan. In essa viene espresso il vincolo che lega la percezione interiore alla sua manifestazione esterna: «empfindungen des herzens gelangen für die auszenwelt durch bewegung der hände zur anschaulichkeit»[41]. L'appunto celaniano, tuttavia, procede ben oltre la convenzione

---

38 Per l'importanza della tradizione mistica ebraica sul lessico celaniano del corpo, cfr. Miglio 2001.

39 Scholem 2001: 132.

40 Celan 2004: 155.

41 DWB X: 331.

linguistica accettata, prospettando per i due lemmi un unico significato; la comunanza semantica è tale che talvolta un termine viene sostituito all'altro in fase di rielaborazione testuale[42]. In questo processo di vera e propria rinominazione del reale vengono inclusi anche i lemmi *Auge* e *Mund*. Come per *Herz*, anche il nesso *Mund-Hand* è idiomatico e denota la sincerità di un giuramento oppure indica il "far le veci di qualcuno"[43]; in modo analogo, sarebbe possibile dire che, nel linguaggio di Celan, la *Hand* celaniana "fa le veci" del *Mund*. La *Hand* rappresenta il *Mund*, come la scrittura rappresenta il canto del poeta. Su questa concezione si basano le diverse immagini di una voce emessa dalle mani o dalle dita: «Da lieg ich und rede zu dir / mit abgehäutetem / Finger» (*Sibirisch*, vv. 24-26)[44]; «all den Gesang in den Fingern» (*Vom Anblick der Amseln*, v. 20)[45]; «von singenden / Händen» (*Fortgesalbt*, vv. 3-4)[46]. Per Celan, lo spazio poetico ha la medesima valenza della voce reale, rende visibili parole e parlanti: la *Hand* rende riconoscibile il *Mund*. È ciò che viene narrato nella lirica *Eine Hand*, che descrive l'incredibile dialogo amoroso tra lo stesso Paul Celan e Ingeborg Bachmann, tra il poeta di religione ebraica, vittima dell'olocausto, e la poetessa austriaca, proveniente da una famiglia implicata nella politica nazionalsocialista:

> Eine Hand, die ich küßte,
> leuchtet den Mündern
> (*Eine Hand*, vv. 5-6) [47]

Proprio perché la scrittura celaniana intende recuperare la voce e il ricordo, il dialogo e la memoria, restituendo visibilità a ciò che è stato ridotto al silenzio, la *Hand* co-occorre di frequente con il

---

42 «Brauchst, Hand, nichts zu greifen > Brauchst es, Herz, nicht zu greifen [Ti serve, mano, non afferrarlo > Ti serve, cuore, non afferrarlo]» (Celan 1996a: 61).

43 DWB X: 340.

44 «È lì che io giaccio e ti parlo / con un dito / scortecciato» (Celan 2012: 424-25).

45 «avendo nelle dita tutto il canto» (Celan 2012: 666-67).

46 «da mani / canore» (Celan 2012: 1346-47).

47 «Una mano, che io baciai, / fa, alle bocche, luce» (Celan 2012: 304-305).

lemma *Auge*. È importante notare, tuttavia, che la "visibilità" celaniana è lontana dal senso della "vista" e la *Hand* non è mai soggetto del verbo vedere (*sehen*). Al cospetto degli orrori storici, la vista si è rivelata un senso inutile e spetta alla luce proiettata dal linguaggio – si ricordi il legame *Hand-Licht* – guidare l'azione dell'uomo. La distanza che separa la sicura direzionalità, rappresentata dalla vista, che procede senza incertezze e che ha condotto alla rovina, dalla scrittura poetica celaniana, che porta alla luce la necessità costante, per l'uomo, di interrogarsi sul senso della propria direzione, è contenuta nella scelta di accostare la *Hand* ai verbi *schlafen* (dormire) e *wachen* (vegliare). *Schlafen* è, a tutti gli effetti, un sinonimo del *wandern* nell'uso celaniano. Ambedue raffigurano un'esplorazione priva di dettami, che, a livello metapoetico, si riferisce all'approccio dello stesso Celan nei confronti della lingua: «du lehrst deine Hände / schlafen»[48], afferma l'io lirico di *Matière de Bretagne*, in un discorso rivolto a sé stesso e alla propria poesia. Se è indubbio che le correnti simboliste e surrealiste abbiano svolto un ruolo determinante sulla poesia di Celan[49], ispirando il confronto tra la scrittura e l'attività onirica, è altrettanto certo che Celan conferì a questo nesso una valenza etica e metapoetica del tutto personale. In un simile contesto, l'*Auge* costituisce soltanto uno strumento ausiliario alla *Hand*, quasi un suo ornamento[50], che non ha funzione se non viene coltivato tramite il linguaggio. La veglia corrisponde alla custodia e alla memoria delle parole: «namenwach, handwach» (*Denk dir*, v. 21)[51]. Tale convinzione è alla base di gran parte della produzione lirica celaniana e si manifesta, a livello figurativo, nei testi più impegnati dal punto di vista politico (in *In Eins*, ad esempio, le mani del «vegliardo di Huesca», vecchio militante antifascista, restitui-

---

48 «tu insegni alle tue mani / il dormire», vv. 31-32 (Celan 2012: 290-91).

49 Pennone 2008; Wiedemann 1985: 112 segg.

50 «unsre Namen, / die ich, ein deinem / gleichendes / Aug an jedem der Finger, / abtaste nach / einer Stelle [i nostri nomi un'altra volta, / io li vado tastando – ad ogni dito / un occhio che il tuo somiglia –, e cerco un varco]», *Von Ungeträumtem*, vv. 5-10 (Celan 2012: 512-13).

51 «desto di nome e di mano» (Celan 2012: 912-13).

scono la vista alle parole-occhi, garantendo che i valori della lotta resteranno indimenticati[52]). Lo stretto legame tra creazione linguistica e creazione di un diverso modo di percezione, comporta infatti, per Celan, istituire un'unità anche sul piano storico-politico. In *Hüttenfenster*, la riunificazione della comunità ebraica – comunità, si badi, non del rito o del popolo, ma del cuore e della lingua – avviene attraverso quella sovrapposizione delle facoltà percettive, di cui abbiamo accennato in principio. *Auge*, *Hand*, *Herz*, *Erde* sono termini ed effetti di un'azione sola, quella dell'*inventio* linguistica:

> Das Aug, dunkel:
> als Hüttenfenster. Es sammelt,
> was Welt war, Welt bleibt […]
> ziehts, mit Herzfingern, an
> dir, Erde:
> du kommst, du kommst,
> wohnen werden wir, wohnen, etwas
> – ein Atem? ein Name? –
> (*Hüttenfenster*, vv. 1; 8-12)[53]

Negli ultimi cicli poetici, tuttavia, da *Fadensonnen* (1968) a *Schneepart* (1971), la fiducia nella possibilità di costruire una connessione tra la sfera linguistica e l'universo della visibilità esterna verrà abbandonata da Celan: la *Hand* resta confinata all'interno del sogno, non più universo vitale e linguistico, ma realtà che è stata rifiutata e prelude alla morte (*Aus den nahen*; *Streu Ocker*).

6. Una considerazione a parte meritano i lemmi che possono essere considerati iponimi di *Hand*, in particolare *Finger* e *Faust*. Il vocabolo *Finger*, indicando le propaggini terminali della mano, viene talvolta

---

52 Cfr. Celan 2012: 463.

53 «L'occhio, buio: / come finestra di baracca. Mette insieme / ciò che fu mondo, che mondo rimane: l'est / ramingo, i / sospesi, gli / uomini-e-giudei, / quella nuvolaglia di popolo, e / magneticamente, con dita mosse dal cuore, / ti sta tirando, Terra: / e tu vieni, vieni, vi abiteremo, vi abitiamo, una certa cosa / – un respiro? un nome?» (Celan 2012: 478-79).

adoperato da Celan per raffigurare l'estremismo della sua ricerca poetica che procede, a tastoni, verso l'abisso del passato e della lingua[54]. Le dita, come parole e righe della scrittura, vengono filate e tessute a formare una rete («Aus Meerschaum gesponnene Finger», *Halbe Nacht*, v. 7)[55], con evidente richiamo all'etimologia del termine *Text*, dal lat. *textus* (tessuto, tessitura)[56]. Come abbiamo visto, la poesia di Celan intende rappresentare un incontro, un dialogo con l'altro e contemporaneamente ricordarne l'esistenza, suggellarne la traccia. Per tale ragione, la quasi totalità delle occorrenze del lemma *Finger* si accompagna al vocabolo *Ring, Ringe* (anello), di cui rappresenta un imperfetto anagramma. Gli anelli alle dita dell'io lirico evocano la continuità tra la poesia celaniana e la tradizione culturale ebraica; la consacrazione della donna amata; la corrispondenza di scrittura e preghiera, parola e benedizione: «im Namen der Drei, deren Ringe / am Finger mir glänzen» (*Vor einer Kerze*, vv. 21-22)[57].

Gli iponimi della *Hand*, tuttavia, ricorrono spesso come emblema del suo disfacimento o chiusura nei confronti del mondo esterno. Le dita divengono allora volute di fumo che provengono da mani carbonizzate (*Chymisch*); poltiglia (*Huhediblu*) o brani staccati e rimasti isolati dalla loro unità iniziale (*Huriges sonst*). Di fronte alla minaccia di distruzione o dell'oblio, la mano si stringe a pugno, un gesto che evoca la lotta al potere totalitario (*Zwanzig für immer*) e la resistenza portata avanti dalla poesia dell'io lirico (*Den verkieselten Spruch*). Ci si potrebbe interrogare riguardo alla natura della minaccia che incombe sulla *Hand* e ne pregiudica l'esistenza. La risposta potrebbe provenire da una correzione del componimento *Hüttenfenster*:

«~~Panzerfausthänden~~ Panzerfaustklaue!»[58]

---

54 Cfr. soprattutto i componimenti *Das Schwere*; *Engführung*; *Am weißen Gebetriemen; An die Haltlosigkeiten*; *Auf tiefem Grün*.

55 «dita tessute di spuma marina» (Celan 2012: 19).

56 Cfr. DWB XXI: 295.

57 «nel nome dei Tre i cui anelli / mi brillano al dito» (Celan 2012: 184-85).

58 Celan 1996b: 120.

Le «mani» del *Panzerfaust* (una delle armi principali dell'esercito tedesco all'epoca del secondo conflitto mondiale) vengono trasformate in artigli (*Klaue*), con un chiaro riferimento alla ferocia delle devastazioni naziste. Per questa crudeltà dalle espressioni bestiali, è impossibile pensare a un linguaggio che richiami la figura umana. La *Hand* si presenta come vero e proprio antonimo degli artigli; è segno distintivo di ciò che recupera le lontananze distrutte e allo stesso tempo le ristabilisce, differenziando la storia dell'uomo dall'era delle scimmie: «Es kommt eine Hand – keine Klaue» (*Affenzeit*, vv. 14-16[59]).

[59] «Viene / una mano – non / una grinfia» (Celan 2001: 98-99).

Bibliografia

Opere di Celan

CELAN, PAUL (1983) *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a cura di Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung Rudolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CELAN, PAUL (1996a) *Sprachgitter*: *Vorstufen – Textegenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di J. Wertheimer, H. Schmull, M. Schwarzkopf, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CELAN, PAUL (1996b) *Die Niemandsrose. Vorstufen – Textegenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer – Heino Schmull – Michael Schwarzkopf, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CELAN, PAUL (1999) *Der Meridian. Vorstufen – Textegenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer – Bernard Böschenstein – Heino Schmull – Michael Schwarzkopf, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CELAN, PAUL (2001) *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Torino, Einaudi.

CELAN, PAUL (2004) *La Bibliothèque Philosophique. Die Philosophische Bibliothek.* Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter – Patrik Alac e Bertrand Badiou, préface de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Rue d'Ulm.

CELAN, PAUL (2008) *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi.

CELAN, PAUL (2010a) *Microliti*, a cura di Dario Borso, Rovereto, Zandonai.

CELAN, PAUL (2010b) *Oscurato*, a cura di Dario Borso, Torino, Einaudi.

CELAN, PAUL (2011) *Poesie sparse pubblicate in vita*, a cura di Dario Borso, Roma, Nottetempo.

CELAN, PAUL (2012[7]) *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori.

Opere di altri autori

CERONETTI, GUIDO (2006[2]) *Il libro dei salmi*, versione e commento di Guido Ceronetti, Milano, Adelphi.

NIETZSCHE, FRIEDRICH (2002) *La nascita della tragedia*, a cura di Giametta Sossio, Milano, Adelphi.

Bibliografia critica

ALLEMAN, BEDA (1973) *Paul Celan*, in *Deutsche Dichter der Gegenwart*, a cura di Benno von Wiese, Berlin, Erich Schmidt Verlag, pp. 436-451.

BRODA, MARTINE (1986) *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan et autres essais*, Paris, Cerf.

ENCARNAÇÃO, GILDA (2007) *«Fremde Nähe». Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

HEIDEGGER, MARTIN (1998) *Die Geschichte des Seyns*, a cura di Peter Trawny, Frankfurt am Main, Klostermann.

MIGLIO, CAMILLA (2001) *Il respiro, il corpo, la negazione. Paul Celan e il linguaggio creato dal silenzio*, in *Poeti della Malinconia*, a cura di Biancamaria Frabotta Roma, Donzelli, pp. 17-50.

MIGLIO, CAMILLA (2005) *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet.

OLSCHNER, LEONARD (2007) *Im Abgrund Zeit. Paul Celan Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

PENNONE, FLORENCE (2008) *Abschied von Wunderbaren. Paul Celan und der französische Surrealismus (André Breton)*, in *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*, a cura di Jean Marie Valentin, Bern, Peter Lang AG, pp. 189-198.

DIELS, HERMANN & KRANZ, WALTER (2006) *Prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti di Hermann Diels e Walther Kranz*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani.

SCHOLEM, GERSCHOM (2001[2]) *La Kabbalah e il suo simbolismo*, trad. it. Anna Solmi, Torino, Einaudi.

WIEDEMANN, BARBARA (1985) *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

Dizionari, lessici, enciclopedie

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (consultato il 20 gennaio 2017)
http://dwb.uni-trier.de/de/

Herz – Paul Celan

Giulia Puzzo

Herz tot. 200 Frühwerk 58, Mohn und Gedächtnis 31, Die Niemandsrose 23, Verstreute Publikationen und nicht aufgenommene Gedichte 22, Der Sand aus den Urnen 13, Sprachgitter 12, Atemwende 10, Fadensonnen 9, Lichtzwang 8, Von Schwelle zu Schwelle 6, Späte Gedichtsammlung 3, Zeitgehöft 3, Schneepart 2.

All'interno del *corpus* celaniano, il lemma *Herz* (cuore) ricorre con numerosi sostantivi, coprendo un ampio spettro di campi semantici. Esso viene assimilato lessico botanico e a quello geologico, co-occorrendo insieme ai termini *Mohn* (papavero), *Rose* (rosa), *Tulpe* (tulipano) e si accompagna assai frequentemente al sostantivo *Stein* (pietra), con il quale forma il neologismo «Herzstein [sasso del cuore]»[1]. L'*Herz* è considerato, a tutti gli effetti, una componente della terra: «Erdteile, Herzteile [parti della terra, parti del cuore]»[2]. Ciò fa sì che il vocabolo giunga a designare un paesaggio a sé stante, caratterizzato da crateri (*Krater*), mari (*Meer*), pendii (*Hang*), strade (*Weg*). Sebbene indichi elementi terreni, il vocabolo ricorre, talvolta, anche con i termini *Himmel* (cielo), *Engel* (angelo): il paesaggio del cuore è, infatti, spazio della trascendenza e dell'interiorità, di un tempo (*Zeit*) differente da quello cronologico. In quanto zona di incontro tra una sfera terrena, visibile, e una interiore, invisibile, il vocabolo si lega al campo semantico del linguaggio e dell'espressione verbale: le occorrenze più frequenti si registrano con i termini *Gespräch* (discorso), *Mund* (bocca), *sagen* (dire), *Wort* (parola). L'aggettivazione del lemma è rara, ma, quando presente, pertiene all'ambito del colore. L'*Herz*

---

1 I testi e le traduzioni di Paul Celan vengono citati da Celan 2012 (qui: 422-23).

2 Celan 2012: 482-83.

è connotato quasi esclusivamente dallo *schwarz* (nero) e, come emblema dell'intimità celata alla vista, è inscritto nella semantica della *Dunkelheit* (oscurità) e della *Nacht* (notte).

1. *Herz* può essere considerato senza dubbio un vocabolo centrale della lirica celaniana nonché dell'intero patrimonio letterario su cui essa si fonda. L'impiego del lemma appare diffuso soprattutto nella produzione giovanile del poeta, tra le primissime composizioni (1945-47) e la pubblicazione del volume *Mohn und Gedächtnis* (1952); esso è sporadico, al contrario, nelle raccolte poetiche degli ultimi anni, fino all'assenza totale nella raccolta *Eingedunkelt* (1968). Alla progressiva diminuzione delle occorrenze corrisponde, tuttavia, un ricco ampliamento del campo semantico del lemma, così che la sua funzione è da considerarsi sostanziale ed estremamente rappresentativa dell'intero discorso poetico celaniano.

Nelle liriche giovanili, il lemma si inscrive all'interno di una simbologia erotica e floreale. Secondo un modo proprio della lingua tedesca dell'uso, il termine *Herz* può essere adoperato per indicare la parte interiore, la più delicata, di una pianta o fiore[3]. Proprio in tal senso viene adoperato da Celan in diversi componimenti (*Tulpen, Seidelbast, Mohn*), nei quali arrivare a conoscere l'interiorità della donna, scoprirle la propria, equivale a scoprire un *Herz* floreale. L'intimità amorosa, o amicale, viene custodita da fiori (*Rosenschimmer*) e da essi ne viene suggellato il possesso: «Wir kauften Herzen bei den Blümenmädchen» (*Erinnerung an Frankreich*, v. 2)[4]. Questa rappresentazione del cuore come elemento dell'universo vegetale permette al poeta di costruire numerosi contrasti coloristici, dove al nero della parte più recondita, l'*Herz* appunto, si oppongono il rosso e il blu dei petali. Tali denotazioni non rientrano soltanto nel gusto simbolista della prima poesia celaniana, ma raffigurano il legame profonda-

---

3 Come registra il *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (d'ora in poi DWB), il lemma *Herz,* dal significato proprio di *mark* (midollo) di una pianta, passa a indicare anche «die innersten, zarten blätter einer pflanze, oder einer blüte [le foglie tenere, le più interne, di una pianta o di un fiore]» (DWB X: 1222).

4 «Comprammo dei cuori dalle piccole fioraie» (Celan 2012: 41).

mente avvertito dal poeta tra *Herz*, *Schwarz* (nero) e *Schwermut* (malinconia): «Er fürchtet nur, wenn seine Flammen fallen, / […] daß er dem Aug der süßesten von allen / sein Herz, das schwarz von Schwermut ist, entdeckt» (*Mohn*, vv. 9-12)[5]. Esporsi nella nudità del proprio *Herz*, significa, per l'io lirico, diventare «Schwärzer im Schwarz» (*Lob der Ferne*, vv. 5-8)[6]. La rispondenza di *Herz* e *Schwarz* rimarrà costante all'interno dell'opera celaniana, procedendo da un dato di realtà concreta (lo stame e i pistilli scuri dei tulipani o dei papaveri) e giungendo alla rappresentazione dell'oscurità come stato vitale, luogo privilegiato per la vita dell'*Herz* umano. I riscontri sul piano linguistico sono numerosi, tanto da poter affermare che il campo semantico dell'*Herz*, nella produzione giovanile, coincide con quello della *Dunkelheit*. L'*Herz* diviene il soggetto agente di verbi come *erdunkeln* o *Schatten werfen* (gettare ombra), la sua aggettivazione allude allo scenario notturno («Mondhelles Herz»[7]) e il legame semantico con l'oscurità opera anche a livello del significante, ad esempio nella neoformazione «herzdunkle Tiefe»[8]. L'oscurità del cuore coincide con la *Nacht* degli amanti, dove avviene l'incontro e il sentimento fiorisce:

> Es wird die Nacht ein Herz, das Herz ein Hälmlein treiben
> (*So schlafe*, v. 3)

> Aus Herzen und Hirnen
> sprießen die Halme der Nacht
> (*Aus Herzen und Hirnen*, vv. 1-2)[9]

I lemmi *Herz*, *Nacht* e *Bett* formano le componenti di uno scenario erotico che ha alla base un preciso modello letterario: il *Tristan* di

---

5 «Solo al cader delle sue fiamme teme / […] / di svelare all'occhio della dolcissima / fra tutte il cuore suo, che è nero di malinconia» (Celan 2016: 17).

6 «Più nero nel nero» (Celan 2012: 51).

7 «cuore chiarolunare» (Celan 2016: 118-19).

8 «cuoroscura profondità» (Celan 2001: 92-93)

9 «La notte germinerà un cuore, il cuore un breve stelo»; «Da cuori e cervelli / erompono gli steli della notte» (Celan 2012: 95, 115).

Gottfried von Straßburg, presenza costante nella produzione celaniana giovanile[10]. Com'è noto, il mito conobbe una straordinaria diffusione in epoca romantica e postromantica, che ne accentuò il legame *Liebe-Tod* (amore-morte) e il ruolo della *Nacht*, simbolo dell'unione fusionale raggiunta dagli amanti, del loro distacco dalla realtà terrena[11]. Dalla vicenda del poema cavalleresco, Celan riprende l'elemento del filtro, in virtù del quale sarebbe nato il sentimento d'amore tra lo stesso Tristano e Isotta la Bionda. A quest'episodio alludono le diverse occorrenze di *Herz* con il verbo *trinken* (bere). Gli amanti celaniani bevono l'uno il cuore dell'altro, e ottengono così l'accesso all'oscurità, alla realtà autentica, velata dalla rappresentazione fenomenica:

> Ich trink so lang, bis dir mein Herz erdunkelt,
> so lange, bis Paris auf seiner Träne schwimmt,
> so lange, bis es Kurs nimmt auf den fernen Schleier,
> der uns die Welt verhüllt
> (*Auf hoher See*, vv. 3-6)[12]

Nel rituale cavalleresco dell'*Herz* e della *Nacht*, tratteggiato dettagliatamente nel componimento *Dornenkranz*, i due lemmi celaniani assumono però valenze ulteriori rispetto a quelle della tradizione. La *Nacht* apre lo spazio a un tempo altro, tempo dell'interiorità e della fioritura, di cui solo l'*Herz*, alla stregua di un orologio, può scandire lo scorrere (*Dornenkranz*; *Saitenspiel*)[13]. Bere il cuore dell'amante significherà placare la sete delle ore, con le quali sopraggiungerebbe la separazione: «heb ich dein Herz an die Lippen, / hebst du mein Herz an die

---

10 Cfr. Bekker 2008: 54, 73 segg.

11 Per una ricostruzione storica del mito di Tristano, cfr. Punzi 2005.

12 «Lungamente bevo, tanto che il mio cuore ti si oscura, / tanto che Parigi nuota nella sua lacrima, / tanto che navigando punta al remoto velo, / che a noi il mondo occulta» (Celan 2012: 86-87).

13 Si noti che *Herz*, secondo un uso tecnico del termine, poteva indicare la parte interna del meccanismo degli orologi (DWB X: 1223). Nel linguaggio celaniano, invece, *Herz* e *Herzschlag* (battito del cuore) divengono l'immagine adoperata per esprimere lo scorrere di un tempo diverso da quello astronomico.

deinen: / was wir jetzt trinken, / stillt den Durst der Stunden», *Aus Herzen und Hirnen*, vv. 14-17[14]. Il tratto più originale che Celan conferisce alla semantica del lemma consiste nel fatto che la sospensione temporale contrassegnata dall'*Herz* non indica la notte degli amanti, bensì con il tempo della poesia[15]: *Herz*, *Name* e *Zeit*, possesso del cuore, possibilità di nominare il reale e recupero del tempo trascorso sono le tre componenti con cui l'autore sceglie di descrivere il linguaggio poetico (*Die Ewigkeit*).

Lo stretto legame di cuore e poesia, di *Herz* e *Hand* (*v.* HAND), termine che incarna, per l'autore, la scrittura poetica), permette di comprendere perché *Herz* ricorra, soprattutto nella raccolta *Der Sand aus den Urnen* (1948), accanto ai lemmi *Himmel*, *Engel*, *Stiege* (scala). Se la poesia di Celan persegue «il tentativo estremamente arduo di istituire un rapporto con il mondo dei "sommersi"»[16], l'*Herz* vi rappresenta il luogo dell'avvenuto recupero, la mediazione possibile tra spazio terreno (*Erde*) e ultraterreno (*Himmel*): «Ach, band ich mit irdischem Bast mein Herz an die himmlische Rebe», *Septemberkrone*, v. 7[17]. Per questa ragione, le pulsazioni cardiache, gli *Herzschläge*, divengono *Engelschritte*, partecipazione dell'io lirico al possesso immaginario, onirico (*Traumbesitz*), di una realtà trascendente[18]. Da notare che i riferimenti all'*Herz* sono spesso contraddistinti da precisazioni coloristiche anche in questo contesto, pur al di fuori delle rappresentazioni floreali. Il cuore dell'io lirico celaniano

---

14 «io alzo il tuo cuore alle labbra, / tu alzi il mio cuore alle tue: / ciò che noi adesso beviamo / placa la sete delle ore» (Celan 2012: 114-15).

15 Che nell'immaginario dell'autore tempo della poesia e tempo del cuore coincidano, ci viene indirettamente confermato da due annotazioni dello stesso Celan. La prima è l'appunto di un'idea da sviluppare, segnata nel margine di *Einführung in die Metaphysik* di Martin Heidegger «Die Dichtung steht nicht so sehr in einem Verhältnis zur Zeit, sondern zu einer Weltzeit» (Celan 2004: 351); la seconda è invece un appunto per la composizione di *Der Meridian*: «Weltzeit und Herzzeit in ihrer Verklammerung, das hörbare und das unhörbare Ticken der Uhren» (Celan 1999: Ms. 824). Da entrambe le notazioni si evince che la scrittura poetica e la sfera dell'interiorità hanno, per Celan, uno statuto proprio, in quanto creazioni di un mondo di senso e sentimento, di una temporalità differente da quella valida per ciascuno.

16 Bevilacqua 2012: LIII.

17 «Ah, con sparto terrestre legai il mio cuore alla vite celeste» (Celan 2016: 26-27).

18 «Doch klirrt sein Herz von einem Engelschritte [Ma il suo cuore tintinna al passare di un angelo]», *Traumbesitz*, v. 6 (Celan 2016: 6-7).

è nero in quanto simbolo della sua intimità nascosta, in quanto spazio antropomorfo della *Nacht*, ma la sua oscurità esprime anche il sogno di un tempo che possa restare fermo. Il tempo della poesia, ossia il tempo scaturito dalle *Hände*, raccoglie la giovane vita di chi è stato distrutto, senza avere la possibilità di incanutire. Il nero cardiaco è anche quello evocato dei capelli (*Haar*), lemma con cui *Herz* talvolta occorre e insieme al quale Celan compone il ritratto di una figura materna, ormai perduta (*Eile, mein Eingel*; *Nähe der Gräber*; *Espenbaum*). L'io lirico viene allora rappresentato come colui che ha smarrito «Das weiße Herz unsrer Welt», la vita degli affetti terreni, ed è chiamato a filare un nuovo canto che ne sostituisca le chiome (*Der Stein aus dem Meer*)[19].

In conclusione di questa breve rassegna, è opportuno rilevare un ulteriore aspetto di *Herz*, il quale, pur restando sullo sfondo del linguaggio lirico di Celan, appare di importanza fondamentale per comprendere il significato del vocabolo. Sarebbe errato dedurre dai nessi semantici con *Nacht*, *Himmel*, *Engel* che il lemma abbia una valenza semplicistica, di natura sentimentale o spirituale. L'*Herz* celaniano sembra inscriversi, invece, all'interno della tradizione religiosa e filosofica ebraica, secondo la quale il cuore costituisce l'organo della coscienza e dell'autocoscienza, la sede di volontà e intelletto[20]. Lo troviamo perciò correlato, talvolta, al termine *Hirn* («Aus Herzen und Hirnen»; «Hirnstamm und Herzstamm»; «mit entsichertem Herzhirn»[21]), talvolta al termine *Sinn* – parola dai significati innumerevoli, che il *Grimm Wörterbuch* spiega con i termini latini *sensus, animus, sententia*[22]:

> und wer
> sich aus- und an- und dahin- und zu sich lebt, den

---

19 «Il bianco cuore del nostro mondo», *Der Stein aus dem Meer*, v. 1 (Celan 2012: 38-39). Notiamo qui a margine che il legame *Herz-Himmel* tematizzato nell'opera giovanile, una volta acquisito, diverrà sottinteso nell'opera della maturità, condensato in rapide espressioni, come nel caso del neologismo «herzgrau» («Himmel, herzgrau [cielo, grigio-cuore]», Celan 2012: 280-81).

20 Cfr. *Jewish Encyclopedia s.v. heart.*

21 «Da cuori e cervelli»; «base cerebrale e base cardiaca» (Celan 2012: 94-95; 706-707); «cuorcervello senza misura» (Celan 2001: 364-65).

22 Cfr. DWB XVI: 1103.

Achsenton, Tellus, in seinem
vor Hell-
hörigkeit schwirrenden
Seelenohr, den
Achsenton tief
im Innern unsrer
sternrunden Wohnstatt Zerknirschung? Denn
sie bewegt sich, dennoch, im Herzsinn.
(*Huhediblu*, vv. 30-39)[23]

Come emerge dal testo appena riportato, il quale tematizza la minaccia sempre in agguato della violenza, l'«Herzsinn» celaniano raffigura un'estrema tensione volontaristica che caratterizza il compito della scrittura poetica. Si tratta di uno sforzo di pensiero e di linguaggio, volti a immaginare un percorso di senso per l'azione umana, una qualche corrispondenza tra le forme dell'uomo e quelle dello spazio in cui esso si trova a vivere; se esso venisse a mancare, organismi astrali e organismi cardiaci rimarrebbero strutture vuote: «die Sonnen-, die Herzbahnen, das / sausend-schöne Umsonst» (*Les globes*, vv. 2-3)[24].

2. A partire dalla raccolta *Sprachgitter* (1959), la semantica del lemma muta completamente. In questa fase *Herz* diviene il centro della riflessione autoriale riguardo al *Wachsen*, termine sul quale è necessario soffermarci brevemente. Il verbo, che condivide la propria radice indogermanica con il lat. *augere*, è tradizionalmente riferito allo sviluppo delle piante. Secondo un uso proprio del lessico scientifico e della lingua poetica, esso può essere adoperato, tuttavia, anche per indicare la "crescita" di pietre e minerali, intesa come risultato (provvisoriamente) conclusivo dei processi metamorfici cui vanno incontro le rocce. In entrambi i casi, il verbo porta con sé una valutazione sulla *Erde* (terra), sul posto che consente la crescita del minerale e costituisce

---

23 «e chi / vive e si vive e stravive e disvive, / il suono dell'asse, Tellus, nel suo / orecchio (anima) ronzante / per suo acume, / il suono dell'asse / sprofondato nell'afflizione / del nostro ricettacolo / tondo come ogni stella? Poiché, / eppur si muove, nel senso del cuore» (Celan 2012: 474-75).

24 «le orbite astrali, e del cuore, il bel / vorticoso Invano» (Celan 2012: 470-71).

la sua destinazione[25].Tenendo presente quest'insieme di significati, possiamo forse comprendere meglio le diverse implicazioni che *Herz* assume all'interno della lirica celaniana. Da *Sprachgitter* in poi, il vocabolo diviene infatti sinonimo di *Stein*. In questo parallelismo, che approda al composto «Herzstein»[26], il cuore del singolo individuo può essere rappresentato come sito concreto, come "fossile" in cui sono cristallizzati, dunque fissati e saldi, i ricordi. In esso si ritrova ciò che si riteneva scomparso: «Verloren war Unverloren, / das Herz ein befestiger Ort» (*Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*, vv. 11-12)[27]. In questo contesto, il lessico di amore e morte dell'opera giovanile si ritrova declinato in tutt'altra figurazione: ciò non sorprende, se si considera che il tema dominante di *Sprachgitter* è la ricerca di dialogo con il mondo dei sommersi, di coloro che sono stati ridotti al silenzio nell'orrore della *Shoah*. La poesia celaniana si pone allora come *Nostos*, nel quale il ritrovarsi dell'io lirico con il *du* deve necessariamente passare attraverso la soglia della morte: l'io lirico deve apprendere e rapprendersi nella lingua impossibile, petrosa, dei morti[28]. L'incontro con l'altro, e la metamorfosi che ne discende, si verificano in un letto tombale («Schneebett»[29]), all'interno di una pietrificazione dell'*Herz*[30]. L'"evento", il riconoscimento che legame amoroso è vivo e non distrutto, presuppone che non sussista più alcuna differenza tra *Herz* e *Stein*:

> Was geschah? Der Stein trat aus dem Berge.
> Wer erwachte? Du und ich.
> […]

---

25 Per tutte le diverse sfumature del significato di *wachsen*, cfr. DWB XXVII: 80 segg.

26 «sasso del cuore» (Celan 2012: 422-23). Si noti che il composto è una delle numerose tessere di ascendenza rilkiana presenti nel lessico poetico di Celan (cfr. May 2008: 316).

27 «Perduto divenne Non-perduto, / e il cuore un luogo ben munito» (Celan 2012: 448-49).

28 Sulla poesia celaniana come *Nostos*, cfr. Bevilacqua 2012; per la contaminazione di linguaggio geologico e funerario, adoperata da Celan per rappresentare l'approssimarsi dell'io lirico al mondo dei sommersi, cfr. Werner 1998 (in particolare 106 segg.).

29 «Letto di neve» (Celan 2012: 282-83).

30 «Ich komm, / Hartwuchs im Herzen. / Ich komm [vengo, io, / con più durezza in cuore. Vengo]» (*ibidem*).

Wohin gings? Gen Unverklungen.
Mit dem Stein gings, mit uns zwein.
Herz und Herz. Zu schwer befunden.
Schwerer werden. Leichter sein.[31]

La cristallizzazione del cuore in forma di pietra costituisce un ossimoro evidente, l'accostamento di un elemento inorganico con il centro motore della vita. Nei versi appena citati, il paradosso – forma di cui la lirica celaniana è estremamente ricca – è rilevato dalla coincidenza di pesantezza e leggerezza, di divenire ed essere. È tuttavia nel componimento *Und mit dem Buch aus Tarussa* che l'essenza paradossale del neologismo viene ulteriormente spiegata. Esso esprime la contemporaneità, che l'io cela all'interno corpo, del passato e del futuro, di provenienza astrale ed esistenza terrena, ed emerge solo in una dimensione aliena da spazio e tempo usuali[32]. L'*Herz* celaniano incarna perciò un'utopia, è un «Herz-Nie»[33]. Esso non conosce il moto ritmico del battere e viene invece assimilato a una sospensione onirica della veglia. In questa pausa, in questo *Colon*, titolo di uno straordinario componimento della raccolta *Die Niemandsrose* (1963), la coppia si ritrova, imbiancata dallo scorrere temporale percorso, e si unisce nel letto della memoria. L'utopia del

---

31 «Che accadde? La pietra sortì dal monte. / Chi si destò? Tu ed io. / […] // Verso dove s'andava? Dove l'eco non è spenta. / S'andava con la pietra, con noi due. / Cuore e cuore. Trovata troppo pesante. / Diventare più pesanti. Essere più leggeri» (Celan 2012: 460-61). Da notare che il legame celaniano *Herz – schwer – Stein* sottintende verosimilmente l'espressione idiomatica «jemandem ist, wird das Herz schwer» (cfr. Duden Online-Wörterbuch *s.v. Herz*), la quale, attraverso la pesantezza del cuore, esprime uno stato di triste angoscia. Il nesso ci riporta alle poesie giovanili, in particolar modo al legame tra *Herz* e *Schwermut*, che qui assume però le fattezze, molto più concrete, di un cuore pietrificato.

32 «Von / Wahr- und Voraus- und Vorüber-zu-dir-, / von / Hinaufgesagtem, / das dort bereitliegt, einem / der eigenen Herzsteine gleich, die man ausspie / mitsamt ihrem un- / verwüstlichen Uhrwerk, hinaus / in Unland und Unzeit [Di quel / già detto per vero / e prima e accanto e a te / all'insù / che giace lì pronto, uguale / ad una delle pietre del proprio cuore, / che sputammo, assieme al loro in- / distruttibile meccanismo d'orologio, fuori, nel non-paese e nel non-tempo]» (Celan 2012: 496-97).

33 «mai/cuore» (Celan 2012: 457).

cuore, che nella raccolta *Sprachgitter* era solo un progetto abbozzato[34], confluisce, da *Atemwende* (1967) in poi, nella descrizione di un vero e proprio paesaggio, in cui le arditezze lessicali si susseguono numerose: è il caso dei neologismi «herz-förmige Krater [cuori-forme cratere]», «Herztrabant [satellite del cuore]», «herzher [venendo dal cuore]», «Herzmeere [mari dei cuori]», «Herzhang [pendio del cuore]»[35].

L'idea del cuore come paesaggio da percorrere viene sintetizzato dal termine «Herzwege»[36], parola della poesia rilkiana, che evoca alla mente del lettore i termini *Hohlwege* (strade incassate) e *Holzwege* (sentieri nella foresta). Quest'immagine celaniana di una strada del cuore o nel cuore sembra pertenere esclusivamente alle poesie d'amore, dove l'io lirico si raffigura come un *Hohlweg* nel cuore dell'amata (*Die Hand voller Stunden*) o, al contrario, dove la donna attraversa il cuore dell'io (*Im Spätrot*). Come leggiamo nello stesso *Im Spätrot* o ancora nel componimento *Niemand, vergiß nicht*, la dimensione interna del cuore, la sua strada, si apre all'interno della comunicazione reciproca, del reciproco nominarsi. Il *Wort* dà inizio al movimento:

Niemand, vergiß nicht, niemand
wühlte sich wund, auf Herzwegen,
in deinem weichen Innern.
Bis dir ein Wort aus dem Mund trat,
verspart und verschwiegen:
mit ihm, vergiß nicht, lebst du,
aus ihm erwächst dir die Kraft
mir zu lauschen
(*Niemand, vergiß nicht, niemand*, vv. 1-8)[37]

---

34 Chiarissimo, in proposito, il titolo del componimento *Entwurf einer Landschaft* [Schizzo di un paesaggio], dove leggiamo: «Laven, Basalte, weltherz- / durchglühtes Gestein. / Quelltuff, / wo uns das Licht wuchs, vor / dem Atem [Lave, basalti, dal cuore del mondo / pietrame che fu incandescente. / Tufo sorgivo, / dove a noi crebbe la luce, prima / del respiro]» (Celan 2012: 310-11).

35 Celan 2012: 546-47, 556-57, 572-73, 670-71, 838-39.

36 «sentieri del cuore» (Celan 2001: 42-43).

37 «Nessuno, non dimenticare, nessuno / si piagava frugando, su sentieri del cuore, / nel tuo tenero interno. / Fin che una parola ti uscì dalla bocca, riserbata e taciturna:

Questo è tanto più vero, quanto la meta del percorso non è più solo l'incontro con la donna amata, ma assume una forma più astratta e ambiziosa: l'*Herzweg* si configura come accesso alla parte più effimera (e letale) dell'essere umano, ossia il suo tempo trascorso. Soprattutto, la strada del cuore diviene il percorso di un'inversione (*Kehre*), possibilità di un duplice senso, dall'io al tu e ritorno (*Entmischen mußt du*). Giungiamo così alla parte conclusiva dell'itinerario compiuto da questo composto di *Herz*, che sul piano linguistico conduce alla formazione del neologismo «Herzbuckelweg». Il termine evoca forse le parole di Zarathustra sul *Buckel* (gobba) dell'essere umano[38] e indica un percorso di speranza e accettazione, in cui avviene la «virata» del poeta, la capacità di dare una direzione di esistenza al proprio linguaggio[39]:

so
viel
wird gefordert von dem,
den die Hoffnung herauf- und herabkarrt
den Herzbuckelweg – so
viel
an der Kehre
(*La Contrescarpe*, vv. 3-9)[40]

Accanto a questa costante ricerca figurativa, nella quale gli elementi della poesia erotica si sono trasformati in entità geografiche e in cui la morte non è più il risultato di una fusione bensì limine al quale approssimarsi, l'autore matura una profonda sfiducia nella sua rappresentazione, nella possibilità di collegare realmente *Herz(stein)* e *Wachsen*. All'interno del testo poetico, l'esplorazione di un simile paesaggio cardiaco si rivela sempre più gravosa per l'io lirico e proprio a tale difficoltà rimandano i continui stravolgimenti linguistici, i quali tentano di

/ con essa, non dimenticare, tu vivi, da essa ti cresce la forza / per ascoltarmi» (Celan 2001: 42-43).

38 Nietzsche 2010: 471.

39 Per l'importanza che il concetto di *Kehre, Umkehr* riveste nella poetica celaniana, cfr. Miglio 2005: 108.

40 «così / tanto / si richiede da colui / che dalla speranza è scarrozzato / in su e in giù per il gobbo sentiero / del cuore – così / tanto // alla virata» (Celan 2012: 486-87).

tracciare le coordinate di un luogo unicamente sognabile. Quest'isola di intervallo temporale, nella cui direzione si era inizialmente mossa la poesia celaniana, si riduce a un paesaggio frantumato, che la scrittura non riesce più a ricomporre: «Die herzschriftgekrümelte Sichtinsel»[41]. Domina la consapevolezza che l'incontro con il mondo dei sommersi resta chiuso all'interno della dimensione interiore, si tratta di uno sviluppo che non attecchisce nella realtà del presente e rimane circoscritto alla dimensione del passato. È ciò che viene narrato nel testo *Le Menhir*, in cui il solo tempo verbale è il preterito. La pietra, preannunciata nel titolo, costituisce una crescita che si erge su sé stessa ma rimane sterile perché respinta dal cuore:

> Wachsendes
> Steingrau.
> […]
> Verkebstes, hierhergekarrt, sank
> über den Herzrücken weg.
> (*Le Menhir*, vv. 1-2; 9-10)[42]

Come nota Federico Italiano, il neologismo «Herzrücken» contiene in sé «la frase idiomatica tedesca *den Rücken kehren*: volgere le spalle, ripudiare, misconoscere»[43]. A livello concettuale si è dunque verificata una completa scissione di *Herz* e *Stein*: a riprova di ciò si noti che, dopo il volume *Die Niemandsrose*, i due lemmi non verranno più uniti a formare un sostantivo unitario. Questa separazione apre a una fase ulteriore della poesia celaniana, rappresentata dalle raccolte postume *Schneepart* (1971) e *Zeitgehöft* (1976), dove le occorrenze di *Herz* sono estremamente rare. Quello che rimane della rottura *Herz-Stein* è la pietra o la solitudine dell'inespressione. L'io lirico, ormai, può camminare solo incontro a sé stesso, nel «petroso molteplice», senza cuore perché senza destinatari («tret ich, kein Herz zu empfangen, / zu mir ins Steinig-Viele

---

41 «L'isola di luce, con briciole di scrittura a cuore» (Celan 2012: 812-13).

42 «Escrescente / grigio di pietra. // […] / Un essere ripudiato, scarrettato qui, / rovinò sopra il dorso del cuore» (Celan 2012: 446-47).

43 Italiano 2009: 148.

/ hinaus», *Deinem, auch deinem*, vv. 13-15)[44]. Il neologismo forse più rappresentativo di quest'ultima fase poetica è «Selbstherz»[45], non a caso una delle ultime occorrenze del lemma di cui ci stiamo occupando. Lo troviamo in una lirica dal titolo significativo, *Bergung*, termine che contiene il sostantivo *Berg* (montagna) e che indica il racchiudere qualcosa in sé, l'occultare per proteggere oppure il salvare beni da un naufragio[46]. In questo componimento, l'io lirico si fa inverno («ich wintre»), è divenuto infine elemento del paesaggio faticosamente ricercato, nel quale, però, non rintraccia la vita che aveva sperato. Il tentativo di riportarlo in vita è fallito e la maniera per ricostruire un contatto con la terra dei morti è data esclusivamente dalla prospettiva di trasformarsi in uno di questi.

3. Come già anticipato, il lemma *Herz* si intreccia con l'ambito semantico dell'espressione verbale[47]. Potremmo considerare come punto di partenza il componimento *Blume*, testo in cui Celan accomuna, la creazione poetica e le prime parole pronunciate da bambini, in riferimento al figlio Eric. L'*Herz* è la parete (*Wand*) in cui si radicano le parole:

Der Stein.
Der Stein in der Luft, dem ich folgte.
Dein Aug, so blind wie der Stein.
[…]
Blume – ein Blindenwort.
[…]
Wachstum.
Herzwand um Herzwand
blättert hinzu.
(*Blume*, vv. 1-3;9;13-15) [48]

---

44 «esco, per non ricevere alcun cuore, / incontro a me stesso, / nel petroso molteplice» (Celan 2012: 1164-65).

45 «cuore a sé» (Celan 2012: 1244-45).

46 Cfr. Duden Online-Wörterbuch *s.v. Bergung*.

47 Il nesso semantico è presente già nel tedesco dell'uso, con le espressioni *Herz und Mund* (cuore e bocca), *Herz und Zunge* (cuore e lingua), nesso che stabilisce «die beziehung zwischen empfindung und dem organ ihres ausdrucks» (DWB X: 1215).

48 «La pietra. / La pietra nell'aria, cui tenni dietro. / Il tuo occhio, come pietra cieco. // Fiore – parola di cieco. // Crescimento. S'aggiunge, attorno al cuore, foglia a foglia»

Il testo descrive lo sviluppo del linguaggio nel fiorire della parola e nel fogliare dei cuori, prospettando un felice susseguirsi delle generazioni: non c'è spazio per la morte, quando alle parole dei padri nascono contigue quelle filiali e gli *Herzen* si stratificano l'uno sull'altro. In tutti i casi in cui *Herz* e *Wort* (o un lemma affine al campo semantico del parlare) ricorrono insieme, ritorna il riferimento alla speranza nel tempo futuro, che verrà costruito su una comprensione dialogica e reciproca. È così in *Hast du ein Aug*, componimento nel quale il poeta chiede al *du* (tu) di affiggersi nella sua «parete del cuore» e ascoltare il proprio discorso[49]; in *Rhesus*, dove il cuore ha trovato «casa e domani» nella specularità dei due soggetti[50]; in *Todtnauberg*, infine, celebre lirica in cui Celan descrisse l'incontro con Martin Heidegger e la successiva delusione. In questo caso infatti, la speranza del poeta, «dentro il cuore, / per la parola / ventura / di un uomo di pensiero», non trovò risposte da parte del filosofo, com'è noto[51].

Nel legame *Herz-Wort* si esprime la fiducia dell'autore nell'esistenza di una parola "autentica", la quale metta in contatto percezione interiore e attualità esteriore, soggettività e alterità, a patto che l'attenzione etica resti viva. Dopo gli orrori della *Shoah*, è divenuto chiaro che la «parete del cuore» non potrà essere costruita sul linguaggio legislativo ufficiale[52], spetta quindi alla responsabilità dei singoli permetterne la crescita e tenerla viva. Ciò è reso concretamente possibile dalla scrittura, che ricompone ininterrottamente le relazioni tra l'esperienza del reale e

---

(Celan 2012: 274-75). Si noti che nella rappresentazione celaniana del fogliare nel cuore, si cela probabilmente un gioco di parole con il tedesco *Herzblatt*, termine che in botanica indica le foglie di una pianta più giovani, e non ancora sviluppate, ma che può essere utilizzato anche come vezzeggiativo affettuoso (cfr. Duden Online-Wörterbuch *s.v. Herzblatt*). Per la contestualizzazione della poesia e i riferimenti autobiografici che vi sono contenuti, cfr. Wiedemann 2008: 650-51.

49 Celan 2001: 32-33.

50 Celan 2001: 82-83.

51 «auf eines Denkenden / kommendes / Wort / im Herzen» (Celan 2012: 960-61). Per una completa contestualizzazione della lirica e più in generale per il rapporto Celan-Heidegger, cfr. Lyon 2006.

52 Si legge nel componimento *Niedrigwasser*: «Niemand schnitt uns das Wort von der Herzwand [Nessuno ci ritagliò la parola / dall'involucro del cuore]» (Celan 2012: 326-27). I versi contengono un riferimento fortemente polemico al testo biblico, alla presunta *Bescheidung* tra uomo e Dio, sancita dalla parola inscritta nel cuore dell'uomo e tradottasi in un orribile silenzio. In proposito cfr. Werner 1998: 129 segg.

la sua traduzione linguistica[53]. Il rischio al quale la lingua poetica deve opporsi è l'artificialità di linguaggio, equivalente alla contraffazione del sentimento. La formazione dell'*Herz* diventerebbe, allora, un allestimento industriale, composto di pezzi seriali: «Das ausgeschachtete Herz, / darin sie Gefühl installieren. // Großheimat Fertig- / teile» (*Das ausgeschachtete Herz*, vv. 1-4[54]). Di fronte a un tale scenario, che l'autore, negli anni, avvertì come un pericolo sempre più irrefrenabile, la ricerca del poeta diviene lotta linguistica. Dall'«Herzmund»[55], della raccolta *Die Niemandsrose*, si procede agli «Herzzähnen» di *Atemwende*, dalla bocca ai denti, dalla speranza dell'unificazione fraterna e politica in un linguaggio condiviso, sino a un tragitto solitario di resistenza. Il poeta, costretto a retrocedere al proprio interno, rifiuta però di lasciare la terra conquistata, letto d'amore e generazione:

Schwarz,
wie die Erinnerungswunde,
wühlen die Augen nach dir
in dem von Herzzähnen hell-
gebissene Kronland,
das unser Bett bleibt
(*Schwarz*, vv. 1-6)[56]

---

53 Tenendo presente un tale contesto, siamo in grado di interpretare le diverse raffigurazioni celaniane dell'*Herz* che la mano vuole afferrare (cfr. *Auf nächtlicher Flur*; *Vor einer Kerze*). L'immagine costituisce la personale rilettura d'autore del tedesco *ans Herz greifen* (prendere al cuore), frase usata per esprimere la volontà di mantenere desto il sentimento (Cfr. DWB X: 1213). Nella prospettiva di Celan, l'essenza e il centro motore dell'uomo, il suo *Herz*, possono essere formati e serbati vivi soltanto nel dialogo (poetico) con l'altro.

54 «Il cuore ben scavato / in cui loro installano sentimento. // Gran patria dei pezzi / prefabbricati» (Celan 2012: 766-67).

55 «bocca del cuore» (Celan 2012: 462-63). Il neologismo appartiene al componimento *In eins*, in cui il poeta prospetta la stessa comunanza di ideali fra le manifestazioni parigine del Sessantotto (contro la guerra del Vietnam), la lotta antifascista degli anni Trenta, la rivoluzione russa a Pietroburgo. Per l'autore, una tale condivisione si trasmette innanzi tutto con il linguaggio poetico, come dimostrano le allusioni all'opera di Osip Mandel'štam e al manifesto rivoluzionario del 1834 di Georg Büchner (cfr. Celan 2012: 1370).

56 «Neri, / come la ferita del ricordo, / gli occhi ti cercano scavando / nel *Kronland* / che il cuore stringe coi denti, / poiché rimane il nostro letto» (Celan 2012: 594-95).

4. Oltre al rapporto con l'ambito botanico e geologico, nelle ultime raccolte poetiche il lessico dell'*Herz* celaniano assume tratti medico-scientifici. Valga su tutti l'esempio del vocabolo anatomico *Herzkammer* (ventricolo del cuore), termine tecnico forse all'origine del neologismo «Herzwand [parete del cuore]» che abbiamo incontrato in precedenza: *Kammer* (ventricolo) possiede, infatti, anche il significato "cameretta"[57]. La commistione di linguaggio metaforico e linguaggio medico non è inusuale nell'opera di Celan. In riferimento all'*Herz*, leggiamo un componimento che mette in relazione il lemma a una esistenza psichica, lesa nel suo punto vitale, ma parallela a una vita biologica intatta:

Das herzrissige, wuchernde
Trauma;
[…]
die aus dem Boden gebißne
Steinnelke tief in mir,
parallel zur Aorta.
(Das herzrissige, wuchernde, vv. 1-2; 8-10)[58]

Il linguaggio clinico diviene preponderante nelle ultime raccolte poetiche, dove l'autore inserisce diversi cenni ai trattamenti subiti nei suoi ricoveri. È il caso dell'«Herzschall [tono cardiaco]»[59] o ancora dell'«Herzstich [fitta al cuore]», termine che allude probabilmente al proprio tentativo di togliersi la vita[60]. Con capovolgimento totale della sua semantica, il lemma viene così adoperato per indicare un approdo di morte, un luogo di necrosi muscolare: «An der Herzspitze kommt / eine Muskelfaser / sinnend zu Tode», *Tagbewurf*, vv. 7-9[61].

---

57 Cfr. Duden Online-Wörterbuch *s.v. Kammer*.

58 «Il cuorincrinato, proliferante / trauma; […] // il garofano selvatico, morsicato al suolo, / profondo in me, / parallelo all'aorta» (Celan 2001: 146-47).

59 Celan 2012: 1010-11

60 Celan 2012: 900-901, 1004-1005. Per le allusioni al suicidio che si rintracciano nel termine *Herzstich*, cfr. il commento di Barbara Wiedemann (2008: 789).

61 «In vetta al cuore / viene a morte / meditabonda / una fibra muscolare» (Celan 2012: 878-79).

Bibliografia

Opere di Celan

CELAN, PAUL (1999) *Der Meridian. Vorstufen – Textegenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe*, a cura di Jürgen Wertheimer – Bernard Böschenstein – Heino Schmull – Michael Schwarzkopf, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

CELAN, PAUL (2001) *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di Michele Ranchetti e Jutta Leskien, Torino, Einaudi.

CELAN, PAUL (2004) *La Bibliothèque Philosophique. Die Philosophische Bibliothek.* Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter – Patrik Alac e Bertrand Badiou, préface de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Rue d'Ulm.

CELAN, PAUL, *Poesie* (2012[7]) a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori.

CELAN, PAUL, (2016) *La sabbia delle urne*, a cura di Dario Borso, Torino, Einaudi.

Opere di altri autori

NIETZSCHE, FRIEDRICH (2010) *Così parlò Zarathustra*, a cura di Giametta Sossio, Milano, Bompiani.

Bibliografia critica

BEKKER, HUGO (2008) *Paul Celan. Studies in His Early Poetry*, Amsterdam-New York, Rodopi.

BEVILACQUA, GIUSEPPE (2012[7]) *Eros – Nostos – Thanatos*, in: Paul Celan, *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, pp. XI-CLX.

ITALIANO, FEDERICO (2009) *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Milano-Udine, Mimesis.

LYON, JAMES K. (2006) *Paul Celan and Martin Heidegger. An Unresolved Conversation, 1951–1970*, Baltimore, John Hopkins University Press.

MAY MARKUS ET AL. (2008) *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Metzler.

MIGLIO, CAMILLA (2005) *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet.

PUNZI, ARIANNA (2005) *Tristano. Storia di un mito*, Roma, Carocci.

WERNER, UTA (1998) *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, München, Wilhelm Fink Verlag.

WIEDEMANN, BARBARA (2008[6]) Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Ausgabe*, a cura e con il commento di Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Dizionari, lessici, enciclopedie

Duden Online-Wörterbuch, Bibliographisches Institut GmbH - Duden Verlag. (ultima consultazione: 12 gennaio 2017) http://www.duden.de/woerterbuch

Edizione digitale del dizionario della lingua tedesca dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (consultato il 7 gennaio 2017) http://dwb.uni-trier.de/de/

Jewish Encyclopedia (1906), Funk & Wagnalis, New York, (ultima consultazione: 7 gennaio 2017) http://www.jewishencyclopedia.com

Autori

Maria Arpaia è dottore di ricerca in Letterature Comparate presso l'Università di Napoli "L'Orientale", con una tesi sulle influenze euripidee nella lingua poetica di F. Hölderlin. Tra i suoi interessi scientifici si annoverano gli adattamenti e le riscritture della cultura classica nelle letterature moderne e i rapporti tra oralità e scrittura nel sistema letterario antico.

Roberta Buscema ha studiato lingue e letterature straniere a Catania e a Roma. Si è occupata di poesia e di traduzione di testi letterari e di vario genere. Attualmente vive a Trento e insegna lingua tedesca nella scuola secondaria di primo grado.

Flavia Di Battista è dottoranda in Studi comparati all'Università di Roma Tor Vergata. Si interessa di letteratura di lingua tedesca dalla Goethezeit al Novecento (Schiller, Heine, Hofmannsthal) e della sua ricezione in Italia.

Maria Diletta Giordano ha studiato Scienze linguistiche, letterarie e della traduzione presso "Sapienza", laureandosi con una tesi su Georg Büchner. Si dedica all'insegnamento della lingua tedesca nella scuola secondaria di primo e secondo grado.

Matteo Iacovella ha studiato germanistica a Roma e traduzione a Trieste. Durante gli studi si è occupato di letteratura tedesca e austriaca (Kleist, Bernhard). Attualmente lavora come traduttore.

Miriam Miscoli, laureata in letteratura tedesca presso "Sapienza", è iscritta al Master in teoria letteraria e letterature comparate alla Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco. Si occupa di letteratura tedesca del novecento (Rilke, Kafka, Celan), del rapporto tra letteratura e arti e tra letteratura (poesia) e filosofia (Heidegger, Lévinas, Agamben).

Giulia Puzzo ha studiato filologia e letteratura a Roma e si è occupata di poesia lirica italiana (Tasso, Leopardi) e tedesca (Celan, Hölderlin). Attualmente è dottoranda alla Scuola Normale di Pisa.

Francesca Zimarri ha studiato Lingue, letterature e scienze della traduzione. Ha collaborato a diversi progetti con Sapienza Università di Roma, tra cui Paul Celan in Italia: un percorso tra ricerca, arti e media (2014). Dal 2013 si occupa di traduzione ed è insegnante di lingua tedesca nella scuola secondaria.

Comitato Editoriale
Sapienza Università Editrice

Coordinatore

Giuseppe Ciccarone

Membri

Gaetano Azzariti
Andrea Baiocchi
Maurizio Del Monte
Giuseppe Familiari
Vittorio Lingiardi
Camilla Miglio

Comitato Scientifico
Macroarea E

Coordinatrice

Camilla Miglio

Membri

Vicenç Beltran
Massimo Bianchi
Albio Cesare Cassio
Emma Condello
Franco D'Intino
Gian Luca Gregori
Antonio Iacobini
Sabine Koesters
Eugenio La Rocca
Alessandro Lupo
Luigi Marinelli
Matilde Mastrangelo
Arianna Punzi
Emidio Spinelli
Stefano Velotti
Claudio Zambianchi

Comitato Scientifico
Serie Philologica

Responsabili

Vicenç Beltran, Franco D'Intino, Arianna Punzi (Roma, Sapienza)

Membri

Fabio Finotti (Pennsylvania)
Leonardo Funes (Buenos Aires)
Sabine Koesters (Roma, Sapienza)
Luigi Marinelli (Roma, Sapienza)
Snežana Milinkovic (Beograd)
Ryszard Nycz (UJ Cracovia)
Juan Paredes (Granada)
Paolo Tortonese (Paris III)
James Vigus (London, Queen Mary)
Fabio Zinelli (Paris, Ecole pratique des hautes études)

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

Collana Studi e Ricerche

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

60. La metamorfosi dei sensi
Donne, desiderio, emozioni nella lirica dei trovatori
Valentina Atturo

61. Raccontar danzando
Forme del balletto inglese nel Novecento
Annamaria Corea

62. La traccia dell'addio delle cose
Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra
Tommaso Gennaro

63. La lingua emigrata
Ebrei tedescofoni in Israele: studi linguistici e narratologici
a cura di Sabine E. Koesters Gensini e Maria Francesca Ponzi

64. Storia delle antiche teologie atomiste
Enrico Piergiacomi

65. Lingue europee a confronto 2
Il verbo tra morfosintassi, semantica e stilistica
a cura di Daniela Puato

66. Renato Mambor
Studi intorno alle opere, la performance, il teatro
a cura di Raffaella Perna

67. Le componenti orali della lingua dei segni italiana
Analisi linguistica, indagini sperimentali e implicazioni glottodidattiche
Maria Roccaforte

68. Lessico europeo
Sezione tedesca: il movimento
a cura di Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella, Camilla Miglio, Giulia Puzzo

Studi e Ricerche

▸ Studi umanistici – Philologica

Questo volume presenta un nuovo approccio allo studio della letteratura tedesca, tentandone un'esplorazione semantica a partire dal lessico. Propone un'indagine di quattordici parole-chiave fra Otto- e Novecento, riconducibili al tema del "movimento", in un ambito semantico complesso, nel quale si delinea la centralità del rapporto tra parola e pensiero, lingua e corpo nella moderna cultura letteraria tedesca ed europea. Il corpus è formato dall'opera di Büchner, Celan, Heine, Hölderlin, Kleist, Rilke, esplorata grazie a risorse elettroniche avanzate (dalle edizioni critiche digitalizzate ai database testuali e lessicali interrogabili on-line), con attenzione ai contesti d'uso dei lemmi, alle gradazioni semantiche e all'intertestualità. Il progetto del Lessico europeo-Sezione tedesca si inserisce nella metodologia inaugurata dal Lessico Leopardiano ed è la prima tappa di uno studio che si estenderà ad altre costellazioni semantiche e ad altre lingue del panorama europeo.

Flavia Di Battista è dottoranda in studi comparati all'Università di Roma Tor Vergata. Si interessa di letteratura di lingua tedesca dalla Goethezeit al Novecento (Schiller, Heine, Hofmannsthal) e della sua ricezione in Italia.

Tommaso Gennaro, assegnista di ricerca alla Sapienza con un progetto fra antropologia e letteratura, si occupa di letteratura contemporanea in ottica comparata (Beckett, Celan, Canetti e Cervantes).

Matteo Iacovella ha studiato germanistica a Roma e traduzione a Trieste. Durante gli studi si è occupato di letteratura tedesca e austriaca (Kleist, Bernhard). Attualmente lavora come traduttore.

Camilla Miglio insegna germanistica alla Sapienza. Studi su Goethezeit, letteratura moderna e contemporanea (Rilke, Benn, Celan, Bachmann, Tawada, Waterhouse), teoria della traduzione. Traduzioni da Grimm, Brentano, Kafka.

Giulia Puzzo ha studiato filologia e letteratura a Roma e si è occupata di poesia lirica italiana (Tasso, Leopardi) e tedesca (Celan, Hölderlin). Attualmente è dottoranda alla Scuola Normale di Pisa.

ISBN 978-88-9377-064-4

9 788893 770644

www.editricesapienza.it

Opera diffusa in modalità *open access*
e sottoposta a licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale
Non opere derivate (CC BY-NC-ND), 3.0 Italia