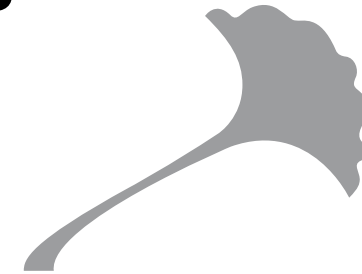


**studi
germanici**



Direttore Responsabile: Giorgio Manacorda

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

©Copyright Istituto Italiano Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 - 00153 Roma

Finito di stampare in Pomezia dalla Litografia Bruni Srl nel giugno 2012

1
2012

Germania fantastica e Germania reale. Hans Christian Andersen dal *Viaggio a piedi* alle *Silhouettes**

Bruno Berni

Hans Christian Andersen è considerato, forse a ragione, uno dei più grandi viaggiatori dell'Ottocento. A partire dal 1831 e fin quasi al termine della sua vita, nel 1873, appena due anni prima di morire, fece una lunga serie di viaggi che lo portarono in gran parte d'Europa. Fu più volte in Francia e in Germania, venne ripetutamente in Italia, andò in Inghilterra, visitò Spagna, Marocco, Svezia, Portogallo, Grecia e Turchia. I suoi viaggi furono spesso descritti e pubblicati in volume e rappresentano uno dei filoni più importanti della sua vasta produzione: da *Bazar di un poeta*, una raccolta di schizzi sul secondo viaggio in Italia, in Grecia, Turchia, e risalendo il Danubio fino a Vienna, a *In Spagna* e *Una visita in Portogallo*, e a *In Svezia*. Anche nelle altre sue opere sono frequenti i temi attinti dai suoi viaggi: così per esempio *L'improvvisatore*, il suo primo vero romanzo – che nel 1835 gli diede il successo europeo – è tutto basato sulle impressioni del primo viaggio italiano del 1833-34. Perché il viaggio per Andersen non era, come per altri scrittori del Nord, un'esperienza singola di arricchimento culturale, artistico, personale. Per lo scrittore danese il viaggio era l'occasione per raccogliere impressioni che alimentavano la scrittura, ma ogni soggiorno all'estero gli bastava appena per sopravvivere fino a quello successivo.

Se per Andersen era così importante muoversi, non stupisce che la sua opera d'esordio già nel 1829 – dopo singoli sgraziati tentativi giovanili –, portasse il titolo di “viaggio”. Il titolo completo è per la precisione: *Viaggio a piedi dal Canale di Holmen fino alla punta orientale di Amager negli anni 1828 e 1829*. Titolo lungo e chiarificatore, a patto però di saperlo interpretare, perché in tal caso rivela che si tratta di un viaggio molto particolare. Il termine *Fodrejsje*, “viaggio a piedi”, non è comune in danese, attestato in letteratura una sola volta prima di Andersen,¹

* Intervento presentato al convegno Paesaggi, cartografie e architetture nel romanzo tedesco dell'Ottocento, Istituto Italiano di Studi Germanici, 22, 23 e 24 aprile 2010.

¹ Knud Lyne Rahbek, *Erindringer af mit Liv*, 5 voll., Jens Hostrup Schultz, Copenaghen 1824-29, vol. II, p. 319.



più volte dopo, appunto grazie a lui: la parola non può più essere usata senza evocare il suo *Fodrejse*. Ma più importanti nel titolo di questa prima opera sono il luogo e il tempo del viaggio. Andersen fu un grande viaggiatore, si è detto, ma al momento della pubblicazione di quest'opera, l'unico suo vero viaggio era quello che dieci anni prima lo aveva portato quasi bambino da Odense a Copenaghen in cerca di fortuna. La realtà è che la distanza fra il Canale di Holmen² e la punta orientale di Amager, anche prendendo la strada più lunga, come del resto fa l'autore, dovrebbe essere di forse quattro, cinque chilometri. Un brevissimo spazio, soprattutto se si tiene conto del tempo, fissato a ben due anni. Ma anche la durata del viaggio subisce una radicale compressione; se la percorrenza del breve tragitto va a toccare due anni è per motivi puramente incidentali: la partenza avviene la sera del 31 dicembre del 1828, l'arrivo, sulla punta orientale di Amager, alle prime ore del mattino del giorno successivo, il primo gennaio del 1829. Del resto nella realtà il libro venne pubblicato poche ore dopo il viaggio che pretende di narrare, il 2 gennaio del 1829.

È chiaro perciò che non si tratta di un viaggio come quelli cui Andersen ci avrebbe abituati in seguito: l'invito alla sottoscrizione parla espressamente di viaggio "umoristico". Il percorso è in uscita dalla città verso il mare, in pratica verso il nulla, perché l'isola di Amager è scelta espressamente in quanto luogo non poetico: in quell'epoca era l'orto di Copenaghen, dal quale al mattino arrivavano le verdure in vendita in città, quindi semmai un luogo prosaico agli occhi di Andersen e dei lettori. Il momento è l'atmosfera magica dell'arrivo del nuovo anno nelle ombre della città notturna. Questi due aspetti fanno presagire l'intenzione di inserire in un percorso reale un viaggio che non può essere che fantastico.

L'impulso al "viaggio" è dato da Satana. Irritato da Dio che ha evitato il diluvio, Satana ha deciso di «sedurre i figli di Adamo affinché diventino cattivi scrittori», distruggendo in tal modo il mondo. Cedendo alla tentazione di diventare scrittore – possibilmente

² Il Canale di Holmen fu creato nel 1606 e chiuso nuovamente nel 1864. Al suo posto c'è ora una strada che porta lo stesso nome.



non cattivo – Andersen mette mano a Hoffmann. Il primo breve capitolo del libro lo conferma: Andersen vi dice di aver consultato la *Descrizione di Copenaghen* di Nyerup e l'*Atlante* di Pontoppidan, ma di essersi messo in tasca *Die Elixiere des Teufels* di Hoffmann, «per avere comunque un po' di fantasia di riserva, nel caso la mia terminasse».³ Se poi il lettore avesse dubbi sulla presenza di Hoffmann in quest'opera, il secondo capitolo fornisce altri chiarimenti. Appena iniziato il viaggio infatti, Andersen incontra due figure femminili che lo avvicinano, e che dall'andatura e dal portamento si rivelano subito soprannaturali. L'una, con la boccuccia di fragola e il vitino stretto, lo invita a raggiungere l'isola di Amager prendendo il ponte di Knippelsbro, l'altra, alta e pallida «come una Eloisa morente», circondata di figure fantastiche, tace ma lo invita a seguirla per passare invece sul Langebro, e lui la segue, poiché ciò che cerca «è il soprannaturale, il lato hoffmanniano della vita».⁴

Del rapporto di Hans Christian Andersen con le opere di Hoffmann ha spesso parlato la critica. Gli elementi ripresi nelle fiabe, soprattutto nelle prime, sono palesi: si pensi ai *Fiori della piccola Ida* o a *La pastorella e lo spazzacamino*, ai loro legami con *Lo schiaccianoci e il re dei topi*.⁵ E ancora nel 1872, poco prima di morire, con la fiaba *La zia Maldidenti*, Andersen compone il suo racconto forse più hoffmanniano. Dunque Hoffmann lo ha accompagnato per tutta la vita, se compare fra le sue letture alla fine degli anni Venti, quasi all'improvviso, ma intensamente, e soprattutto importa il modo in cui nella sua prima opera fa esplicito riferimento a Hoffmann, e anzi lo utilizza in quanto fonte di ispirazione in genere per il proprio lavoro. L'opera infatti si configura programmaticamente come un viaggio letterario nei temi e nelle atmosfere della letteratura fantastica.

³ *Fodrejse fra Holmens Canal til Ostpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*, in *Samlede værker* I-XVIII, a cura di Klaus P. Mortensen, vol. 9, Gyldendal, Copenaghen 2005, pp. 165-257, qui p. 166. La traduzione delle citazioni è mia.

⁴ *Ivi*, p. 169.

⁵ Per il rapporto di Andersen con E.T.A. Hoffmann si veda fra l'altro: Alda Castagnoli Manghi, *Presenza di E.T.A. Hoffmann nell'opera di H.C. Andersen*, in *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, vol. II, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1969, pp. 394-407.



Incontriamo nel testo motivi ripresi esplicitamente da Shakespeare, Walter Scott, Gozzi e *Le mille e una notte*, ma soprattutto molti autori tedeschi in voga all'epoca e ora non più, da Kotzebue a Claren a Miller, e ripetutamente gli autori fantastici amati in quegli anni, Jean Paul e soprattutto Tieck, Chamisso e Hoffmann, e poi ancora Tieck e ancora Chamisso e ancora Hoffmann. Ritroviamo personaggi e situazioni, allusioni e intere scene. Con Hoffmann come Baedeker, Andersen popola il mondo soprannaturale che nasce dalla Copenaghen notturna, lo gremisce di figure spettrali e di fantasia, ma sottolinea la loro origine letteraria con continui riferimenti agli scrittori che hanno fatto parte delle sue avidi, tarde – e recenti – letture, nutrite in parte determinante del fantastico nella letteratura tedesca. Come viaggio nella letteratura, e nella letteratura fantastica, il *Viaggio a piedi* è perciò soprattutto un mosaico, un paesaggio letterario nel quale il giovane scrittore, dotato di fervida fantasia ma anche di sottile ironia, compone un catalogo delle proprie letture in quegli anni, svelandoci la sua caotica officina.

Questo binomio di realtà e fantasia unite e separate dall'ironia è il motivo che sostiene l'opera. Così lo scrittore attraversa la reale topografia della Copenaghen notturna, passa il ponte di Holmensbro, il castello di Christiansborg, attraversa il Marmorbro, il Langebro, costeggia la Corderia e raggiunge la porta di Amager – dove San Pietro è in possesso delle chiavi – per uscire dalla città e dirigersi infine verso il mare. Ma volta per volta il paesaggio urbano che gli viene incontro non ha il suo quotidiano aspetto, bensì, favorito dall'ora notturna, dalla magia del cambio dell'anno, dalla forza di Hoffmann che comincia a fare effetto, ogni cosa assume contorni tutt'altro che reali, ma Andersen ce li presenta con un sorriso sulle labbra: «Certo non è una buona cosa andare in giro a mezzanotte con in tasca una copia degli *Elisir del diavolo*, perciò non mi stupii affatto che cominciasse a manifestarsi».⁶

Sarebbe troppo lungo seguire l'intera opera, questo «fantastico

⁶ *Fodrejsen*, cit., p. 194.

⁷ H.C. Andersen, *La favola della mia vita*, versione, introduzione e note di Mario Carpitella, Edizioni Paoline, Milano 1961, p. 100.



arabesco» – come lo definì Andersen nella sua autobiografia⁷ – fra la copia degli *Elisir del diavolo* che gli racconta la sua vita e i viaggi nel tempo e nello spazio, nella letteratura e nella storia. Ma per comprendere come questa interpretazione anderseniana del fantastico tedesco dia vita a un tiro alla fune tra realtà e fantasia può essere sufficiente il capitolo che la conclude. Giunto infatti alla punta orientale di Amager lo scrittore decide di cercare un'imbarcazione per superare l'obiettivo del suo *Viaggio* e raggiungere invece l'isola di Saltholm. Ma a quel punto affiora dal mare un tritone che gli blocca la strada e gli impedisce di proseguire, affermando: «Voi avete chiamato il vostro libro *Viaggio a piedi fino alla punta orientale di Amager* e ora osate andare oltre».⁸ L'autore rabbrivisce, soprattutto rendendosi conto, a guardare bene, che il tritone non è altro che il critico che recenserà l'opera. Così decide di chiuderla al capitolo 13, aggiungendo per superstizione un capitolo 14, ma vuoto.

Fin qui il *Viaggio a piedi dal canale di Holmen alla punta orientale di Amager*, modesto spostamento nel paesaggio danese cui si sovrappone un lungo viaggio nella letteratura fantastica tedesca.

Tedesca era dunque fino a quel momento gran parte della formazione letteraria di Andersen, come dimostra tutto il *Viaggio a piedi*. Perciò non è un caso se poco tempo dopo, nell'estate del 1831, nell'affrontare il suo primo vero viaggio all'estero, Andersen, che nel frattempo aveva abbandonato l'attrazione per Hoffmann per passare invece alla lettura di Heine – le cui tracce sono forse evidenti già nel capitolo vuoto –, rivolge l'attenzione proprio alla Germania, patria degli autori che fino a quel momento avevano rappresentato la parte più importante del suo apprendistato culturale. Questa volta il viaggio avviene davvero e l'opera che lo descrive ha il titolo di *Silbonettes da un viaggio nello Harz, nella Svizzera sassone, ecc. ecc. nell'estate del 1831*. È la descrizione di un viaggio iniziato il 16 maggio 1831 e terminato il 23 giugno dello stesso anno, lungo un percorso che attraverso Lubeca e Amburgo porta Andersen nello Harz, da lì a Dresda e a Berlino e poi di nuovo a casa. Nello stile curato di uno scrittore

⁸ *Fodrejsen*, cit., p. 255.



che ha intenzione di dimostrare le proprie capacità letterarie, Andersen annota le serate a teatro, descrive le città toccate in questa sua prima vera esperienza di viaggio, la visita alla tomba di Klopstock e a quella di Gellert, gli incontri a Dresda con Tieck – del quale riporta una breve lettera di saluto – e la visita a Chamisso a Berlino. Il tutto, come da quel momento farà sempre nei successivi resoconti di viaggio, condito con frammenti poetici e divagazioni fiabesche, germogli della successiva produzione.

Il viaggio in Germania è inteso inizialmente come un pellegrinaggio in tutti i punti e i paesaggi importanti del romanticismo e della letteratura tedesca in generale: si tratta di un viaggio non più nella Germania fantastica, ma in quella reale. Nel *Viaggio a piedi* Andersen aveva sovrapposto le sue letture all'unico percorso geografico che aveva a disposizione nella realtà, le poche centinaia di metri dal Canale di Holmen alla punta orientale di Amager: aveva costruito un viaggio fantastico con una tecnica letteraria, o alla ricerca di una tecnica letteraria. Con il procedimento inverso, nelle *Silhouettes* lo scrittore segue finalmente sul territorio tedesco i punti salienti della sua formazione, visitando luoghi e persone, sovrapponendo questa volta una realtà umana e geografica a quella letteraria che fino a quel momento aveva rappresentato il suo unico accesso alla cultura (tedesca).

Ma l'intero tono dell'opera, nella quale l'attrazione esercitata dalla natura ha per la prima volta un ruolo determinante, e l'economia interna, il rapporto fra gli episodi più importanti del libro, l'incontro con Tieck e la vista dei quadri nella galleria di Dresda – dalla *Madonna Sistina* di Raffaello al Correggio e a Rubens –, dimostrano che le *Silhouettes* sono molto di più di quell'omaggio alla cultura tedesca che inizialmente intendevano essere: sono la prima opera matura in cui lo scrittore completa il passaggio dalla fascinazione della letteratura – cui era costretto a Copenaghen –, alla scoperta della natura e dell'arte, che influenzerà tutti i viaggi successivi e gran parte della sua produzione. È un passaggio che sorprende anche Andersen, che nel primo capitolo afferma di aver progettato una struttura letteraria per la descrizione del suo viaggio, ma di aver dovuto rinunciare di



fronte alla ricchezza di immagini che lo circondava. Un passaggio che lo spinge ad abbandonare la costruzione di schemi letterari, a vedere il mondo con l'occhio del pittore, a essere osservatore stupito più che commentatore, come afferma in una dichiarazione programmatica nell'ultima pagina delle *Silhouettes*, dove teorizza per la prima volta, applicata alla scrittura, la tecnica del pittore che «schizza il singolo albero, la singola foglia che per la sua bellezza e il suo particolare carattere attirano la sua attenzione, riunisce in tal modo una quantità di studi che poi vengono inseriti nelle sue composizioni».⁹

È un programma che in seguito viene più volte ribadito nei suoi scritti: questo legame fra la pittura e la scrittura, fra la capacità di cogliere particolari del mondo e riprodurli in letteratura, un aspetto che da quel momento influenzerà tutta la sua produzione. E se in genere si ritiene che la maturità di Andersen sia legata al viaggio del 1833-34 in Italia, un paese col quale non aveva alcun rapporto letterario, ma dove fu catturato, come tutti i nordici, dalla natura, dal calore e dai colori, dalla pittura e dalla scultura, va detto che per comprendere fino in fondo l'inizio della fase matura dello scrittore Andersen – anche se questo può sembrare paradossale proprio nel suo caso – è importante rivalutare le opere precedenti al viaggio italiano, cercando forse tale inizio in un altro nodo, ovvero nel momento in cui la fantasia fu sostituita dalla natura, in cui alla Germania fantastica si sovrappose la Germania reale.

⁹ H.C. Andersen, *Skyggebilleder af en Reise til Harzen, det sachsiske Schweiz etc. etc., i Sommeren 1831*, postfazione, note e cura di Johan de Mylius, Det danske Sprog- og Litteraturselskab, Copenaghen 1986, p. 133.