

**studi
germanici**



11
2017

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci, Sabine Schild Vitale

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

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

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

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Irene Kajon**
Sul rapporto fede-sapere: Regina Jonas oltre la «Wissenschaft des Judentums»
- 25 Markus Ophälders**
Abgründe und Spiegelungen. Noten zu einem Versuch über die Heimat

Letteratura

- 51 Aldo Venturelli**
Der Dichter und der Historiker. Über Goethes Verhältnis zu Manzoni
- 73 Saverio Campanini**
Alla maniera di Goethe. Su una traccia in Walter Benjamin
- 91 Matteo Zupancic**
Caduta dell'epos e rinascita della tragedia: Paul Ernst e il *Nibelungenlied*
- 105 Francesco Burzacca**
Mendel Singer Goes to Hollywood. On the Lost 1936 Film Adaptation of Joseph Roth's Novel *Hiob*
- 135 Massimiliano De Villa**
Geheimes Lachen und ambivalente Scherze: Thomas Manns Transformation hebräischer Polysemie in den *Joseph*-Romanen
- 159 Valerio Magrelli**
Versi francesi nel *Krull* di Thomas Mann: da Béranger a Hugo
- 171 Dora Rusciano**
Memoria, identità e finzione letteraria. Alcune riflessioni su *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* di Ulrike Draesner

Linguistica

- 197 Marina Foschi**
«Als Witze Scherze waren». Über die Polysemie des Worts 'Witz' mit besonderer Berücksichtigung seiner Verwendung als Fachwort der Ästhetik im Werk *Gedancken von Schertzen* von G.F. Meier

Ricerche

- 219 Selma Jahnke**
La formazione di un intellettuale europeo: Ludwig Pollak.
Erschließung der frühen Tagebücher durch das Istituto Italiano di Studi Germanici – Perspektiven der Forschung
- 227 Elisa D'Annibale**
«Auf den 'italienischen' Marmorklippen». La difficile diffusione di Ernst Jünger in Italia e il contributo della casa editrice Mondadori (1935-1942)
- 249 Pier Carlo Bontempelli**
Perché serve un archivio della germanistica

263 Osservatorio critico della germanistica

361 Abstracts

367 Hanno collaborato

Caduta dell'epos e rinascita della tragedia: Paul Ernst e il *Nibelungenlied*

Matteo Zupancic

I.

Secondo la *Rezeptionsästhetik* di Hans Robert Jauss, «l'essenza dell'opera d'arte sta nella sua storicità e cioè nelle modalità della sua ricezione all'interno di un dialogo continuo con il pubblico»¹. Per quanto concerne un'opera come il *Nibelungenlied*, un simile assunto non è da considerarsi utile soltanto nei termini dell'analisi della sua ricezione in quanto prodotto letterario, ma risulta essenziale per la comprensione della portata del complesso valoriale che venne affidato al poema nella definizione dell'identità culturale tedesca, nonché dell'inesausto processo di attualizzazione e rielaborazione che l'orizzonte di aspettativa di lettori, autori e critici determinò tanto sul contenuto quanto sulla forma dell'opera, in tutti i momenti della sua storia: dalla redazione in forma scritta², passando per l'interregno dei *Volksbücher* e della rielaborazione di Hans Sachs nel corso di quattro secoli, fino alla sua riscoperta nel XVIII secolo e alla sua diffusione tra Otto e Novecento.

Nell'ambito di tale processo, un ruolo di assoluta preminenza per l'asestamento del *Nibelungenlied* come *Epos* identitario/nazionale di lingua tedesca spetta al rapporto, istituito già con Johann Jakob Bodmer (1698-1783), con il canone dell'epica omerica³. Per rispondere all'esigenza di

¹ Hans Robert Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, GmbH, Konstanz 1972, qui nell'ed. it. a cura di Giovanni Brega, *Breve apologia dell'esperienza estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 70.

² «Pur con tutti i limiti di applicabilità, il suo riconoscimento [da parte di Jauss] della centralità del concetto di 'pubblico', quanto meno esteso all'epoca alto medioevale, disvela l'orizzonte di aspettative e condizionamenti che andarono maturando dietro la redazione di molti prodotti composti nei volgari germanici». Marco Battaglia, «*Tbeodiscae dictamina*». *La voce e il canone nell'Alto Medioevo germanico*, in «Studi Germanici», 9 (2016), pp. 107-129, qui p. 110.

³ A tale riguardo, si veda innanzitutto il completo studio di Annegrette Pfalzgraf, *Eine deutsche Ilias? Homer und das 'Nibelungenlied' bei Johann Jakob Bodmer. Zu den*



una «Suche nach nationaler Identität in der französischer Kulturhoheit»⁴ del XVIII secolo, il *Nibelungenlied* venne immediatamente posto «in die Nähe der homerischen *Ilias*», accostato «dem Nationalepos der Griechen»⁵. Nonostante la mole della sua operazione sul poema (a cavallo tra filologia, critica e rielaborazione letteraria), Bodmer stesso e altri interpreti rimasero tuttavia consci delle inevitabili differenze qualitative sussistenti tra il *Nibelungenlied* e i poemi omerici. A tale riguardo, Johannes von Müller (1752-1809) era giunto ad affermare, in una celebre dichiarazione, che il poeta greco stava alla figura di Zeus come il poeta tedesco stava a quella del nano Alberich e che, solo se rielaborato, «der Nibelungen Lied» sarebbe divenuto una «Deutsche Ilias»⁶. Il paragone omerico ebbe comunque modo di godere di fortuna critica quasi ininterrotta attraverso tutto il XIX secolo, trovando in Friedrich Schlegel (1772-1829) uno dei principali esponenti del processo di istituzionalizzazione del poema come *Epos* nazionale. Tuttavia, proprio sotto l'aspetto delle sue numerose rielaborazioni si può dire che «l'influsso dei *Nibelunghi* riguarda soprattutto la storia del teatro germanico»⁷: da Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) a Friedrich Hebbel (1813-1863), da Emanuel Geibel (1815-1884) a Richard Wagner (1813-1883) fino al XX secolo, la forma drammatica ha rappresentato il principale canale di appropriazione e risemantizzazione del materiale nibelungico in area tedesca, secondo moti spesso volti a permetterne un influsso ideologico sulla realtà contemporanea. Al termine di un simile processo si colloca la figura dello scrittore e drammaturgo Paul Ernst (1866-1933) il quale si riavvicinò al poema constatando, in un so-

Anfängen der nationalen Nibelungenrezeption im 18. Jahrhundert, Tectum, Marburg 2003. In rapporto al ruolo ricoperto dal *Nibelungenlied* nella formazione dell'identità nazionale tedesca si vedano invece i lavori di Gunter Grimm, *Siegfried der Deutsche. Zur Konstruktion und Dekonstruktion eines Nationalbelden in Gedichten des 19. und 20. Jahrhunderts*, in *Der Mensch als Konstrukt. Festschrift für Rudolf Drux zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Rolf Füllmann et al., Aisthesis, Bielefeld 2010, pp. 211-229, Otfried Ehrismann, *Siegfried – Ein deutscher Mythos?*, in *Herrscher, Helden, Heilige*, hrsg. v. Ulrich Müller – Werner Wunderlich, UVK, St. Gallen 1996, pp. 367-387, Id., *Nibelungenlied. Epoche, Werk, Wirkung*, C.H. Beck, München 2002, Maïke Oergel, *The Return of King Arthur and the Nibelungen. National Myth in Nineteenth-Century English and German Literature*, De Gruyter, Berlin-New York 1998, e Christian Niedling, *Helden wie wir? Die Rezeption von 'Kalevala' und 'Nibelungenlied' als Nationalepen im 19. Jahrhundert*, in *Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen. Beiträge zum komparatistischen Symposium. 6. bis 8. Mai 2010 Tartu*, hrsg. v. Heinrich Detering et al., Tartu University Press, Tartu 2010, pp. 212-231.

⁴ Otfried Ehrismann, *Das Nibelungenlied*, C.H. Beck, München 2005, p. 98.

⁵ *Ivi*, pp. 97-98.

⁶ Otfried Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche, Werk, Wirkung*, cit., p. 171.

⁷ Andrea Grillini – Francesca Negri, *Il grande scenario epico: resoconto di due testi esemplari*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, vol. I: *Dalle origini al Don Chisciotte*, a cura di Gian Mario Anselmi, Mondadori, Milano 2000, pp. 89-134, qui p. 108.



dalizio teorico con il giovane filosofo György Lukács (1885-1971), la fine dell'epos e la necessità di affrontare la materia nibelungica sul piano di un recupero delle forme della tragedia classica greca⁸. Collegando osservazioni di natura filologica alle proprie riflessioni sul mito e sul linguaggio, Ernst tentò di restaurare nuovamente il rapporto del *Nibelungenlied* con la greicità, con lo specifico intento di riesumarne i meccanismi mitici e di rivitalizzare il potenziale estetico-pedagogico in esso contenuto.

II.

Il testo fondamentale per la comprensione del concetto di 'mito' nel pensiero di Paul Ernst è la celebre postfazione ai *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm, pubblicata con la riedizione del volume nel 1910⁹. Recuperando assunti romantici, lo scrittore tedesco affermava che «die Märchen, Sagen und Novellen aller Völker weisen eine auffällige Verwandtschaft auf»¹⁰ e, attraverso una riflessione condotta sui caratteri delle modalità di rappresentazione (*Vorstellung*) presenti nella struttura stessa del linguaggio, identificava la comune intelaiatura di tali generi letterari con la sintassi della narrazione mitica. Il mito, nel pensiero di Paul Ernst, si configura infatti come un prodotto intestino e congenito ai meccanismi del linguaggio, ovvero ciò che, all'interno del *Big Typescript*, Ludwig Wittgenstein avrebbe così definito: «Die Mythologie in den Formen unserer Sprache ((Paul Ernst))»¹¹. Ernst infatti scrive:

⁸ «Ciò che la tragedia presuppone è innanzitutto la dissoluzione di quella totalità perfettamente compatta e omogenea che è costituita dalla grande epica classica, ovvero dall'epos omerico». Antonio Valentini, *Il silenzio del dio spettatore. Sulla Metafisica della tragedia del giovane Lukács*, in «Comprendre», XIV, 1 (2012), pp. 75-92, qui p. 76.

⁹ Lo sviluppo, da parte di Ernst, di un saggio sull'essenza del mito a partire dalla raccolta dei fratelli Grimm non è casuale. Infatti, grazie al fenomeno romantico del *Kunstmärchen* inaugurato da Goethe e al recupero della fiaba popolare proprio attraverso lavori come i *Kinder- und Hausmärchen* (1812), gli intellettuali tedeschi non posero più i meccanismi della narrazione mitica solo in relazione alla forma del genere epico o a quella della tragedia greca, ma li riscontrarono a loro volta all'interno della morfologia e della natura allegorica della fiaba: «nie ist das Märchen so entschieden als die gleichsam verkindlichte Spielform des Mythos präsentiert worden wie in dieser Sammlung von 'Kinder- und Hausmärchen'». Heinrich Detering, *Das Nationalepos im Kinderzimmer. Die 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm*, in *Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen. Beiträge zum komparatistischen Symposium. 6. bis 8. Mai 2010 Tartu*, cit., pp. 114-126, qui p. 115.

¹⁰ Paul Ernst, *Nachwort zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, in Jacob Grimm – Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, Bd. III, hrsg. v. Paul Ernst, Müller, München 1910, pp. 271-314, qui p. 272.

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Occasions: 1912-1951*, ed. by James Klagge – Alfred Nordmann, Hackett Publishing, Indianapolis 1993, p. 196. Per quanto concerne l'influenza esercitata dal pensiero di Paul Ernst sulle teorie del giovane Wittgenstein,



Nicht die Beobachtung entscheidet für den primitiven Menschen, vielleicht in höherem Grade, wie wir ahnen, auch noch für uns, sondern die logische Ableitung aus Wort und Begriff; mir ist diese merkwürdige Tatsache immer als das bedeutsamste Zeichen der menschlichen Würde erschienen, denn das Tier lebt gänzlich innerhalb der Welt, welche durch seine Sinne eingeht, der Mensch aber schafft sich schon auf so frühen Stufen seine eigene Welt, welche seiner äußeren Erfahrung gänzlich widerspricht, er beugt sich nicht und sagt: so ist die Erfahrung, sondern er befiehlt: so soll die Erfahrung sein; und gerade, weil er nun auf allerlei Wirrnis stieß, auf Unlösbares und Unsinniges, entwickelte er sich immer höher¹².

Una volta stabilita la reciprocità inscindibile tra le dinamiche linguistiche e l'ontogenesi degli archetipi mitici, è necessario tuttavia comprendere l'impulso mentale posto all'origine di tale meccanismo. Esso scaturirebbe infatti da un processo rielaborativo attraverso cui l'essere umano tenterebbe la riduzione entro forme narrative di una *Weltanschauung* e di usi linguistici appartenuti ad uno stadio più primitivo della civiltà e divenuti pertanto non più comprensibili in termini razionali, nonché nelle rinnovate strutture del linguaggio:

Hier haben wir die einmalige Situation in der Vergangenheit, die gedeutet werden muß, nicht die beständig noch in der Gegenwart wiederkehrende Situation; die Phantasie mag die erste Situation immer reicher und mannigfacher auslegen, bis sie eine Menge Mythen und Sagen aus ihr geschaffen hat; die zweite wird sie immer ärmer machen, damit sie typisch wird, denn der Mensch will sie im vorkommenden Fall erkennen, um danach handeln zu können; so ist charakteristisch, daß im lebenden Aberglauben die Zahl der Seelentiere immer geringer wird, bis schließlich etwa in einem Volk nur noch der Werwolfglauben bleibt¹³.

si vedano inoltre Paul Hübscher, *Der Einfluß von Johann Wolfgang Goethe und Paul Ernst auf Ludwig Wittgenstein*, Peter Lang, Bern u.a. 1985, Wolfgang Künne, *Paul Ernst und Ludwig Wittgenstein*, in «Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften», 2 (1998), pp. 151-166; Gordon Park Backer – Peter Michael Stephan Hacker, *Wittgenstein: Understanding and Meaning*, vol. 1: *Essays*, Blackwell, Malden-Oxford-Carlton 2005, pp. 314-315; Marco Bastianelli, *Wille und Notwendigkeit. Der Einfluss von Paul Ernst auf Ludwig Wittgenstein*, in «Scientia poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und Wissenschaften», 13 (2009), pp. 171-193, Id., *Linguaggio e mito in Paul Ernst. Indagine su una fonte di Wittgenstein*, Mimesis, Milano 2010. Sul rapporto tra forma letteraria e *Sprachlogik* nel pensiero di Paul Ernst si segnala infine il saggio di Hugo Aust, *Novellenform und Sprachlogik. Überlegungen zu einigen Novellen von Paul Ernst*, in *Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse*, hrsg. v. Horst Thomé, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 25-36.

¹² Paul Ernst, *Nachwort zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., pp. 274-275.

¹³ *Ivi*, p. 277.



Il mito sembra emergere pertanto dalle «Wandlungen der Sprache, indem eine spätere Zeit die Sprachlogik der Vergangenheit nicht mehr verstand»¹⁴; esso si configura come il tentativo del linguaggio di sanare il cortocircuito razionale prodotto da lemmi e strutture linguistiche del passato divenuti irrimediabilmente alieni. Ciò determina, inoltre, l'alto tasso di conservatività culturale degli archetipi mitici i quali, per Ernst, potevano essere considerati come «a repository of mankind's moral beliefs», ritenendo in sé «a world-picture and a fundamental belief in a moral world-order»¹⁵. Nel saggio *Die Möglichkeit der klassischen Tragödie* (1904), lo scrittore tedesco ha inseguito l'evoluzione della tragedia dalla greicità sino ai tempi moderni, mostrando il susseguirsi delle religioni, dei motivi e delle rappresentazioni del sovrannaturale attorno cui un sempre rinnovato contenuto morale e destinale transitava attraverso la forma poetica tragica. Partendo dalle considerazioni della *Fünfte Vorlesung* di August Wilhelm Schlegel (1767-1845), secondo cui «in der Tragödie hingegen treten sie [die Götter] auf, als Diener des Schicksals»¹⁶, Ernst evidenziava non solo come la tragedia greca si fondasse su di una «Hierarchie von Göttern» diversificata in base alle «sittliche Tendenzen» da essi rappresentate, ma anche come l'antico «Schicksalsbegriff, der uns heute völlig fremd ist»¹⁷ coincidesse proprio con l'insieme dei contenuti morali incarnato dal *pantheon* divino. Inoltre, prosegue Ernst, l'azione della *Notwendigkeit* esercitata dalla *imago dei* si ritrovava ancora, seppur divenuta mero guscio allegorico di valori cristiani¹⁸, nelle streghe del *Macbeth* shakespeariano: «auf uns heute wirken die Hexen nur als plastische Darstellung eines psychologischen Vorganges in Macbeth, nicht, wie es Shakespeare wollte, als Schicksalsmacht»¹⁹. Con il mutamento della *Weltanschauung*, del concetto di destino e dei precetti morali introdotto dal Cristianesimo²⁰, i mitologemi del passato pagano subirono un processo di depotenziamento e così anche la forma stessa della tragedia venne modificata per accogliere tali innovazioni²¹.

¹⁴ *Ivi*, p. 308.

¹⁵ Gordon Park Backer – Peter Michael Stephan Hacker, *Wittgenstein: Understanding and Meaning*, vol. 1: *Essays*, cit., p. 314.

¹⁶ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil* (1809), W. Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1967, p. 62.

¹⁷ Paul Ernst, *Der Weg zur Form* (1904), Julius Bald, Berlin 1906, p. 110.

¹⁸ «Es leuchtet ohne weiters ein, daß mit dem Glauben an einen einzigen, guten und allmächtigen Gott der antike Schicksalsbegriff unmöglich wird». *Ivi*, p. 111.

¹⁹ *Ivi*, p. 137.

²⁰ «Von Buche Hiob an findet man die literarischen Zeugnisse dafür wie der Monotheismus an die Stelle der Tragödie die Theodicee setzt». *Ivi*, p. 112.

²¹ «L'intervento di Dio, come avversario nel conflitto o come *deus ex machina*, è stato infatti da sempre considerato fatale per la tragicità dell'evento drammatico. Così come



Le soluzioni adottate dai principali autori tragici dell'era *post Christum* (Shakespeare, Schiller, Hebbel e Ibsen) furono dettagliatamente analizzate da Ernst, alla ricerca della «Möglichkeit der klassischen Tragödie» in una modernità orfana della *Sprachlogik* arcaica e dell'antico concetto di destino. Come evidenziato da Lukács in *Die Seele und die Formen* (1911), un simile orizzonte teorico determinava pertanto l'irrevocabile necessità di eliminare il Dio cristiano dalla scena, in modo da restituire l'antica purezza dell'agone tra «innere Freiheit und äußere Notwendigkeit» che già A.W. Schlegel aveva identificato come «die beiden Pole der tragischen Welt»²²:

Gott muß die Bühne verlassen, doch Zuschauer muß er noch bleiben: das ist die historische Möglichkeit der tragischen Zeitalter. Und weil die Natur und das Schicksal nie so schreckenhaft seelenlos waren wie heute, weil nie die Seelen der Menschen so allein ihre verlassenenen Wege betraten, darum können wir wieder eine Tragödie erhoffen; [...] «Erst wenn wir ganz gottlos geworden sind», sagt Paul Ernst, «werden wir wieder eine Tragödie haben»²³.

Con un vistoso recupero tanto della nietzscheana 'morte di Dio' quanto della *Skavenmoral*²⁴, Paul Ernst procedette attraverso l'edificazione di un *Wille zur Macht als Kunst*²⁵ nel luogo precedentemente occupato dalla religione e che l'azione del nichilismo lasciava vacante. Come in *Menschliches Allzumenschliches* (1878) del filosofo di Basilea, «die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen»²⁶: Ernst proclamava una tragedia priva di un Dio il cui «Erscheinen erniedrigte den

fatale per il Tragico è stata considerata la fede cristiana o il messianismo ebraico». Michele Cometa, *Il demone della redenzione. Mistica e messianismo nella cultura tedesca da Hebbel a Lukács*, Aletheia, Firenze 1993, p. 79.

²² August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil*, cit., p. 61.

²³ György Lukács, *Die Seele und die Formen. Essays*, Egon Fleischel, Berlin 1911, pp. 331-332. Al fine di ricostruire il proficuo rapporto d'amicizia tra i due intellettuali, si rimanda al carteggio Ernst-Lukács, *Paul Ernst und Georg Lukács: Dokumente einer Freundschaft*, hrsg. v. Karl August Kutzbach, Lechte, Emsdetten 1974, e agli studi di Michele Cometa, *Il demone della redenzione. Mistica e messianismo nella cultura tedesca da Hebbel a Lukács*, cit., Lee Congdon, *For Neoclassical Tragedy: György Lukács's Drama Book*, in «Studies in East European Thought», 60, 1-2 (2008), pp. 45-54, e Antonio Valentini, *Il silenzio del dio spettatore. Sulla Metafisica della tragedia del giovane Lukács*, cit.

²⁴ Cfr. Zoe Ghyselinck, *Form und Formauflösung der Tragödie. Die Poetik des Tragischen und der Tragödie als religiöses Erneuerungsmuster in den Schriften Paul Ernsts (1866-1933)*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, p. 8.

²⁵ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht* (1901), Kröner, Stuttgart 1980.

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches* (1878), De Gruyter, Berlin 1967, p. 146.



Menschen zur Marionette»²⁷; una tragedia dove, a fianco degli affetti di 'pietà' e 'paura' previsti dal canone aristotelico, emergessero anche «Stolz und Freude»²⁸ derivanti dall'eroica e libera accettazione del proprio fato da parte dell'uomo²⁹. «Wie die Griechen in ihrem tragischen Zeitalter, wie die Juden zur Zeit des Hiobsdichters ringen wir heute um eine neue Ethik und eine neue Religion»³⁰, sosteneva lo scrittore tedesco, intenzionato a produrre un'elevazione morale delle masse attraverso il contenuto valoriale dei mitologemi riattivati nella nuova tragedia.

Nel saggio *Die Nibelungen: Stoff, Epos und Drama*, contenuto nel volume *Der Weg zur Form* (1904), Ernst ammassò i materiali preparatori per il futuro dramma *Brunbild* (1909)³¹, definito dal giovane Lukács «seine erste wirkliche Tat, sein erster schlackenloser Guß, [...] sein erstes 'griechisches' Drama»³². In esso, egli tentò un'analisi delle contaminazioni a cui l'antica materia mitica germanica fu sottoposta nel processo di traduzione in forma scritta, valutando al contempo l'efficacia e gli errori presenti nelle varie rielaborazioni drammatiche della vicenda fiorite nel corso del XIX secolo. Avendo delineato una concezione del mito basata sulla ritenzione memoriale di antiche *Weltanschauungen* e precetti morali, Ernst decise di recuperare il patrimonio spirituale tedesco contenuto nel *Nibelungenmythos* «jenseits geschichtlich-gesellschaftlicher Bedingungen»³³, nel tentativo di rifuggire lo stato di decadenza della *Zivilisation* e forgiare, con intento estetico-pedagogico, una nuova immagine dell'uomo attraverso la forma. Come sottolinea infatti Zoë Ghyselínck,

entgegen der selbstvergessenen Instrumentalisierung des Menschen seit der industriellen Revolution versucht er dem Leben einen absoluten Wert zu verleihen, inmitten des Chaos eine Ordnung, eine Struktur, kurz: eine Form zu finden³⁴.

²⁷ György Lukács, *Die Seele und die Formen*, cit., p. 331.

²⁸ Paul Ernst, *Der Weg zur Form*, cit., p. 140.

²⁹ «Ödipus steht mit seinem Schicksal hoch über ihnen, und er mit grossem Sinn die Folge seines Schicksals zieht, sich selbst blendet und flachbeladen, auf sein Kind gestützt, aus dem Lande wandert, wo er König war, in das Elend; da fühlen wir Stolz und Freude, denn wir fühlen: so gross ist der Mensch, in der Notwendigkeit ist er frei». *Ivi*, p. 139.

³⁰ Paul Ernst, *Nachwort zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, cit., p. 314.

³¹ Cfr. Paul Ernst, *Brunbild*, Insel, Leipzig 1909.

³² György Lukács, *Die Seele und die Formen*, cit., p. 351.

³³ Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, C.H. Beck, München 2004, p. 536.

³⁴ Zoë Ghyselínck, *Form und Formauflösung der Tragödie. Die Poetik des Tragischen und der Tragödie als religiöses Erneuerungsmuster in den Schriften Paul Ernsts (1866-1933)*, cit., p. 5.



La *Form* è quella della nuova tragedia greca, costruita però attorno alle pure *Gestalten* offerte dal mito nibelungico:

so wie einst Sophokles die homerischen Helden der Ilias und der Odyssee wieder zum Leben erweckte, so sollen nun die Gestalten des anonym überlieferten Nibelungenliedes in Tragödie auferstehen und der aus den Fugen geratenen Welt das Ideal hoher Menschenwürde vorhalten³⁵.

Al fine di giungere all'essenza mitica della vicenda nibelungica, Paul Ernst ha condotto un'analisi serrata del poema medio alto-tedesco, riscontrando problemi di carattere strutturale ed ideologico: 1) il poema costituirebbe il risultato della fusione non omogenea di più materiali leggendari, spesso realizzata mediante l'incompleta giustapposizione di personaggi appartenenti a cicli narrativi differenti; 2) l'utilizzo di figure mitologiche di ascendenza pagana da parte di un autore cristiano produrrebbe delle significative interpolazioni nella natura dei personaggi e delle situazioni, introducendo forzature e indebolendone la forza originaria³⁶.

Per quanto concerne il primo punto, Ernst stabilì preliminarmente:

Die Nibelungensage ist fränkischen Ursprungs und lag wohl bei den alten Franken in einzelnen unzusammenhängenden und sich oft widersprechenden Liedern vor. Aus dieser alten Zeit ist uns nichts erhalten. Wie so sehr viele andere Sagenstoffe kam auch dieser durch die Wikingerfahrten in den Norden und wurde hier mehrfach schriftlich festgehalten; natürlich mit Veränderungen und in Weiterbildungen; wir haben hier die erreichbar älteste Fassung vor uns. Unser Nibelungenlied enthält eine Fassung, die nicht nur jünger ist, sondern auch schon von einem epischen Dichter herrührt³⁷.

Sulla base di tale suddivisione cronologica, Ernst decise pertanto di affidarsi alle fonti norrene, considerate più attendibili poiché più vicine alla presunta origine franca delle vicende nibelungiche, così come per primo fece Friedrich de la Motte Fouqué per l'*Held des Nordens* (1810) e, a sua volta, Richard Wagner per la realizzazione del *Ring des Nibelungen*³⁸. In esse egli cercò di rintracciare i motivi leggendari alla base della figura

³⁵ Jutta Bucquet-Radczewski, *Die neuklassische Tragödie bei Paul Ernst (1900-1910)*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1993, p. 79.

³⁶ *Ivi*, p. 88.

³⁷ Paul Ernst, *Der Weg zur Form*, cit., p. 150.

³⁸ «For Wagner, however, the mythical components of the *Edda* and the *Völsunga Saga* were of greater significance than the Middle High German poem». Winder McConnell, *The Nibelungenlied*, Twayne Publishers, Boston 1984, p. XVIII.



di «Sigurd Schlangentöter»³⁹ e dichiarò la presenza, entro la struttura del *Nibelungenlied*, di tre principali blocchi narrativi (Sigfrido e il drago, le vicende burgunde fino alla morte di Sigfrido e la vendetta di Crimilde) uniti tra loro «durch die Personalunion»⁴⁰; «Sigurd Fafnirstöter» venne fuso con «Sigurd der Brynhild» mentre «Gudrun, die Gattin Sigurds», si sovrappose a «Gudrun, die Gattin Atlis»⁴¹. L'unione di tali segmenti determinò tuttavia delle modifiche significative all'economia narrativa, causando degli slittamenti anche interni alla gerarchia dei personaggi. Fra tutti spicca il caso di Brunilde, che Ernst così descrive dopo aver analizzato lo svolgimento della versione eddica:

Da ist vor allem eine furchtbare Tragik in Brynhild; die Götterjungfrau, zu den Menschen herabgesunken, um ihre Liebe betrogen, an einen schlechten Mann vermählt, ist poetisch bei weitem die schönste Gestalt in dieser Ballade, und unzweifelhaft ist es ihr Schicksal gewesen, das den alten Balladendichter begeistert hat. Aus den verwirrten Eddaversen tönt noch eine Wucht, die kaum irgendwo ihresgleichen hat⁴².

«Sigurd ist nur eine Nebenperson, die Heldin ist Brynhild»⁴³, scriveva ancora Ernst, constatando il diverso rapporto sussistente tra i personaggi prima che l'unione delle due unità iniziali, collegate tramite l'agglutinamento della figura di Sigfrido⁴⁴, non causasse uno spostamento di focalizzazione su quest'ultimo, a scapito della preminenza dell'eroina. L'insieme di tali debolezze strutturali determinerebbe una carenza di omogeneità nel poema, la quale a sua volta costituirebbe una delle più evidenti discrepanze rispetto al canone omerico:

Ich will unseren Dichter durchaus nicht mit Homer vergleichen [...], aber man denke, dass Homer seinen Stoff in demselben Geiste bearbeiten konnte wie er ihn empfing, und dass zweitens sein Stoff, mag er auch gleichfalls von allen Seiten zusammengekommen sein, sich schon harmonisch zusammengefügt hatte, als er ihn empfing⁴⁵.

³⁹ Paul Ernst, *Der Weg zur Form*, cit., p. 152.

⁴⁰ *Ivi*, p. 155.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 153.

⁴³ *Ivi*, p. 154.

⁴⁴ Anche la figura di Sigfrido risulta contaminata da tale innesto, come evidenzia Paul Ernst, a causa della diversità anche caratteriale che presenta il personaggio tra il primo e il secondo segmento narrativo: «Siegfried Fafnirstöter zeigt einen ganz andern Charakter, wie die beiden andern Stücke». *Ivi*, p. 159.

⁴⁵ *Ivi*, p. 156.



Il poeta del *Nibelungenlied*, pertanto, sarebbe «kein Fabulierer» bensì, piuttosto, «ein Konstrukteur»⁴⁶, i cui assemblaggi narrativi non furono in grado di produrre l'unità organica percepita nei poemi omerici.

Passando al secondo punto, le interpolazioni dell'opera coinvolgerebbero anche il sostrato religioso su cui essa poggia, a causa della faragginosa e spesso repressiva interazione del credo cristiano nei confronti degli elementi mitologici pagani. Come sottolinea McConnell:

The *Nibelungenlied* [...] was conceived as *Standesdichtung*, that is, poetry written or recited for a particular class of society, [...] the *Ritter* of the late twelfth century. [...] While the noble did indeed spend much of their lives either training for participating in wars or feuds, their originally fierce individualism was tempered by the spread of Christianity⁴⁷.

Secondo le modalità già osservate in precedenza, l'applicazione della visione cristiana al di sopra di retaggio leggendario comporta necessariamente il ridimensionamento degli elementi appartenenti alla sfera del meraviglioso, così come l'introduzione di forzature ideologiche volte alla condanna dell'*Übernatürliche* non di origine divina:

Die wichtigste weitere Änderung ist, dass der Christ nicht eine Götterjungfrau verwenden konnte, Brunhild musste eine menschliche Heldin sein; dadurch verliert sie weiter an tragischem Interesse; und andererseits strahlt das über auf Gunther, der nun notwendig als Schwächling erscheinen muss: dass ein sterblicher Mann nicht allein gegen die göttliche Jungfrau kämpfen kann, verzeihen wir ihm vielleicht; dass er aber Zauber und Betrug gegen eine menschliche gebräut, das setzt ihn für unser Empfinden auf jeden Fall herab⁴⁸.

Come risulta possibile constatare attraverso le riflessioni di Ernst, il filtro censorio della mentalità cristiana coinvolgerebbe in misura non secondaria lo statuto dei personaggi, riducendo la monumentalità tragica della *Walküre* Brunilde – percepita da Ernst come pura ed astorica *Jenseitsfrau*⁴⁹ – alla triste sorte di un'eroina secondaria e svilendo ulterior-

⁴⁶ *Ivi*, p. 158.

⁴⁷ Winder McConnell, *The Nibelungenlied*, cit., pp. 2-3.

⁴⁸ Paul Ernst, *Der Weg zur Form*, cit., p. 161.

⁴⁹ Jutta Bucquet-Radczewski, *Die neuklassische Tragödie bei Paul Ernst (1900-1910)*, cit., p. 81. Hermann Reichert sottolinea inoltre come il «Typ der Jenseitsfrau» sia diffuso non solo nelle *epische Langformen* ma anche nelle forme narrative collaterali alle *epische Kurzformen*, come i *Märchen* o le saghe popolari: «Eine typische 'Jenseitsfrau'-Erzählung ist das Grimmsche Märchen 'Der König von goldenen Berg' [...], in dem auch das Erbteilmärchen in einer ähnlicher Form wie im Nibelungenlied auftritt». Hermann Reichert, *Das Nibelungenlied. Nach der St. Galler Handschrift*, De Gruyter, Berlin-New



mente il personaggio di Gunther, ora ridotto a vile protagonista di una circonvenzione incantatoria ai danni della vergine regina d'Islanda.

L'insieme di tali rilievi indusse pertanto lo scrittore tedesco a decretare il fallimento del *Nibelungenlied* come *Epos*, concepito come la *Form* artistica più confacente alla materia greca, e ad affermare invece il primato storico dell'antica ballata come *Form* specifica dell'antica civiltà tedesca⁵⁰. La ballata risulterebbe infatti più consona alla rappresentazione degli eroi della tradizione medioevale tedesca, confrontati da Ernst con le loro controparti greche:

Der deutsche Heros will über sich hinauswachsen und erregt den Neid der Götter durch seine hohe Ansprüche, der griechische Heros will sich ausleben, beleidigt dabei vielleicht einen Gott, gewinnt aber einen andern als Freund und erregt nicht eine prinzipielle Gegnerschaft. [...] Dadurch ergibt sich für den Deutschen eine Beschäftigung mit den ethischen Problemen, für den Griechen mit den Dingen des äusseren Lebens, für den Deutschen der schöne Kampf, für den Griechen das schöne Sein⁵¹.

Tuttavia, il carattere spurio e imperfetto dell'antica ballata, «die ist dramatisch, aber nicht Drama; lyrisch aber nicht Lyrik; episch aber nicht Epos», non aderirebbe alle mutate condizioni storiche, sociali e linguistiche in cui il contenuto moral-destinale del mito nibelungico dovrebbe agire: in quanto le «dichterische Formen» non rappresentano per Ernst i «Geschöpfe des Zufalls» bensì «die ewig gleichen seelischen Ansprüche der Menschheit»⁵², la ballata deve essere abbandonata come *Kunstform*, poiché il suo senso è andato perduto «mit der alten Gesinnung»⁵³. Inoltre, i rifacimenti drammatici di de la Motte Fouqué, von der Hagen, Geibel, Hebbel, Wagner e Ibsen, per quanto ammirabili e degni di nota, per Ernst non furono mai in grado di liberarsi delle scorie e delle contaminazioni della tradizione tedesca alto-medioevale poiché, in misura maggiore o minore, non decisero mai di distaccarsene totalmente.

Ernst intravide una possibilità di uscita da tale problema entro le forme della nuova tragedia greca precedentemente descritta. Nel saggio *Die*

York 2005, p. 388. Per un ulteriore approfondimento delle direttrici culturali insite in tale immaginario femminile, si veda anche Helen Watanabe-O'Kelly, *Beauty or Beast? The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present*, Oxford University Press, Oxford *et. al.* 2010.

⁵⁰ «Die angemessene künstlerische Form für die alten deutschen Stoffe ist die alte Ballade, für die griechischen das homerische Epos». Paul Ernst, *Der Weg zur Form*, cit., p. 156.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ivi*, p. 112.

⁵³ *Ivi*, p. 157.



Möglichkeit der klassischen Tragödie, egli definiva tanto «die alte Tragödie der Äschylus und Sophokles» quanto «die Tragödie, die sich heute bei uns herausbildet» come «Weltanschauungsdichtung»⁵⁴. Una simile definizione non deve essere trascurata, in quanto istituisce un collegamento diretto con quella *Weltanschauung* che, come illustrato in precedenza, rappresenta uno dei contenuti essenziali del retaggio mitologico: la tragedia è, assieme all'*Epos*, una modalità di rappresentazione e di riattivazione del mito, il quale si rende operativo inscenando drammaticamente il complesso valoriale in esso contenuto e agendo in modo diretto sullo spirito dello spettatore. L'obiettivo dell'artista è infatti «das Formen der künftigen Menschen, die sich nach den Gestalten bilden, die er dichterisch geschaffen hat»⁵⁵. Con il dramma *Brunbild* (1909), Ernst decise infatti di procedere per decantazione, isolando in pure *Gestalten* mitiche i personaggi di Brunilde – eroina tragica – e di Sigfrido – come deuteragonista –, per porli al di sopra della coppia Gunther/Crimilde e alla infima *Gesellschaft* burgunda, simboleggiante il culto del denaro della moderna *Zivilisation*. I due eroi incarnavano i protagonisti della nuova tragedia greca e di una *Kultur* restaurata, «individui isolati, animati da forti volontà che entrano in conflitto, una *élite* dello spirito che rappresenta però le istanze della più pura umanità»⁵⁶. Fra di essi si staglia infine la grandezza del personaggio di Hagen, l'unico secondo Ernst ad incarnare il più autentico ideale tedesco della *Treue* assoluta⁵⁷, tale da far scaturire «aus Treue den untreuen Mord»⁵⁸.

CONCLUSIONI

Dopo il dichiarato fallimento del tentativo di ritrovare nel *Nibelungenlied* una *Iliade* tedesca, Paul Ernst cercò pertanto un confronto diverso con la greicità, un confronto da cui potesse ancora nascere una *Kunstform* adatta ad esprimere il mito ai tempi della crisi del moderno. In un mondo in cui, come scrisse Lukács nella *Theorie des Romans*, risultava inderogabilmente perduto «das Weltzeitalter des Epos», in cui l'uomo era

⁵⁴ *Ivi*, pp. 128-129.

⁵⁵ Paul Ernst, *Erdachte Gespräche*, Müller, München 1921, p. 229. Citato da Zoe Ghyselincq, *Form und Formaflösung der Tragödie. Die Poetik des Tragischen und der Tragödie als religiöses Erneuerungsmuster in den Schriften Paul Ernsts (1866-1933)*, cit., p. 14.

⁵⁶ Michele Cometa, *Il demone della redenzione. Mistica e messianismo nella cultura tedesca da Hebbel a Lukács*, cit., p. 50.

⁵⁷ «Will man im Nibelungenliede ein deutsches Ideal finden, so scheint mir das eher Hagen zu sein». Paul Ernst, *Der Weg zur Form*, cit., p. 163.

⁵⁸ *Ivi*, p. 162.



destinato a proclamare «das Unnahbare und Unerreichbare Homers»⁵⁹, il drammaturgo capofila della *Neuklassik* volle indossare i panni di un Sofocle dei tedeschi, nel tentativo di superare tanto la monumentale impresa hebbeliana quanto la ricchezza straripante del *Gesamtkunstwerk* wagneriano. Per concludere, il sogno di una simile impresa è forse racchiuso proprio nelle parole che Lukács ha dedicato alla *Brunbild* ernstiana, i cui personaggi, pur provenendo dal mito tedesco per eccellenza, «sind in ihrem tiefsten Wesen griechisch, ja vielleicht [...] griechischer als die mancher antiken Tragödie»⁶⁰.

⁵⁹ György Lukács, *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Cassirer, Berlin 1920, pp. 10-11.

⁶⁰ György Lukács, *Die Seele und die Formen*, cit., p. 352.

