

**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

Versi francesi nel *Krull* di Thomas Mann: da Béranger a Hugo

Valerio Magrelli

Anni fa, assistendo in una sala cinematografica al *Cyrano* di Jean-Paul Rappeneau, con Gérard Depardieu, mi capitò di verificare un curioso fenomeno di ricezione. Abbandonatisi fiduciosi a un film di cappa e spada, a un racconto d'amore, a un colossal in costume, alcuni giovani spettatori rimasero interdetti sin dalla prima scena. «Come stanno parlando?», sentii esclamare qualcuno. La voce veniva da un gruppo di ragazzi che, evidentemente, non aveva mai avuto occasione di ascoltare dei versi rimati (tradotti da Mario Giobbe in italiano grazie a una storica versione in martelliani rimati). Messi di fronte a una lingua totalmente artificiale, gli ascoltatori cercavano di assuefarsi al suo gioco ritmico. In certo modo, la reazione era quella di un autentico 'orecchio vergine', nel senso in cui Ernst Gombrich, rifacendosi a John Ruskin, ha parlato del mito di un «occhio vergine» nella storia dell'arte¹. Cosa avranno provato, mi chiedo stupito, ascoltando per la prima volta un'opera in versi? Quale impressione ricaveranno, mi interrogavo curioso, di fronte alla strana musica dei doppi settenari con cui erano stati resi gli alessandrini francesi?

La risposta arrivò da uno loro, che rivelò: «Ho capito! È una specie di rap». Nemmeno un metricologo avrebbe saputo rispondere con tanta precisione. D'altronde, se per Roman Jakobson

la sovrapposizione di un principio di equivalenza sulla successione delle parole o, in altri termini, il prevalere della forma metrica sulla forma usuale del discorso, dà necessariamente la sensazione di una configurazione doppia, ambigua, *a chiunque abbia pratica della lingua e del metro*²,

¹ Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London 1960, ed. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. Renzo Federici, Einaudi, Torino 1965.

² Robert Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Editions de Minuit, Paris 1963, qui nell'ed. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1970, p. 203; corsivo mio.



figuriamoci che vero e proprio cataclisma ricettivo investirà chiunque sia a digiuno di poesia. Dunque, quel pubblico tanto sprovvisto di mezzi quanto perspicace, cresciuto tra telequiz e *jingle*, spot e videoclip, interpretava un simile, inaudito fenomeno nell'unico modo a lui possibile, ossia riportando l'ignoto (l'antico teatro in versi) al noto (la scansione della musica giovanile).

E sotto certi aspetti, occorrerebbe aggiungere, proprio di un rap si tratta, dell'ultimo rap di una tradizione secolare, posto che, come ribadì Albert Thibaudet, il *Cyrano* celebrò, del teatro in versi, «de grandes funérailles et des jeux funèbres somptueux»³. Non per niente, il testo di Rostand costituisce un vero e proprio canto del cigno di quel genere letterario culminato nella grande stagione drammaturgica del classicismo francese – chissà poi cosa ne avrebbe tratto Orson Welles se avesse realizzato l'adattamento messo a punto nel 1947 con José Ferrer e Alexandre Trauner...⁴

Ebbene, a distanza di anni, mi sono imbattuto in un'esperienza simile, ma all'interno di un contesto questa volta strettamente letterario. L'instimabile testimonianza si trova in alcune pagine che Thomas Mann dedicò appunto ad un ragazzo ineducato e brillante probabilmente quanto quello che avevo sentito pronunciarsi al cinema. Mi riferisco a *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* – tradotto come *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, laddove la resa migliore sarebbe stata piuttosto *Confessioni del millantatore [dell'imbrogliatore o piuttosto dell'arrampicatore sociale] Felix Krull*⁵. Iniziato nel 1910, parzialmente edito nel 1911, il romanzo restò sospeso quasi quarant'anni, per essere pubblicato, ancora incompiuto, nel 1954, un anno prima che lo scrittore morisse. Focalizzandosi su quest'opera, il presente intervento intende appunto esaminare il ricco gioco di rapporti stabiliti dal romanziere tedesco fra prosa e poesia.

A mo' di breve premessa, occorre precisare che la strategia dei versi «nascosti» affonda la propria origine nel dramma *Fiorenza*, databile intorno al 1905. Lo stesso procedimento riaffiora poi a più riprese da *Der Tod in Venedig* a *Der Zauberberg*, da *Joseph in Ägypten* a *Der Erwählte* e oltre. Come ha ricordato Elisabeth Galvan nel suo commento all'edizione critica di *Fiorenza*, «die Lyrik spielt auch in *Doktor Faustus* eine wichtige Rolle»⁶. Le riflessioni su tale specifico procedimento letterario

³ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, CNRS éditions, Paris 2007, p. 524.

⁴ Mi permetto di rinviare a Valerio Magrelli, *Rostand, kitsch, spleen*, prefazione alla traduzione di Mario Giobbe, e/o, Roma 1993, pp. V-XVII.

⁵ Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, in *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. XII.1, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2012; ed. it. *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, trad. di Lavinia Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1954.

⁶ Elisabeth Galvan, *Kommentar* a Thomas Mann, *Fiorenza*, in *Große kommentierte*



(che investe peraltro anche i *Buddenbrooks*⁷) andranno insomma inserite e contestualizzate all'interno della complessiva produzione manniana, cosa che queste brevi note si limiteranno soltanto a segnalare, attenendosi al *Krull*. D'altronde, in un passo datato 1919, Mann confessava: «Bin ich ein Dichter? War ich's zuweilen? Ich weiß nicht»⁸. A ciò si aggiunge che, come ha precisato sempre Galvan:

Im Mai 1954 blickt Thomas Mann noch einmal auf seine dichterischen Anfänge zurück: «[...] gedichtet, wenn auch auf kindliche Weise, habe ich von früh an, schlechte Verse, die ich dem Heinrich Heine nachzumachen versuchte»⁹.

Ancora più importante la notazione seguente:

Schon an dieser ersten Novelle lässt sie exemplarisch zeigen, was für zahlreiche Prosatexte bis hin zum *Erwählten* und zum *Krull* gilt: Die lyrische Produktion des Epikers Thomas Mann beschränkt sich keineswegs auf die als solche publizierten Gedichte. Der Fall liegt kompliziert. Lyrisches findet sich – als Gedichte, Lieder oder auch in Form weniger Verse – in den Erzählungen und Romanen, den Briefen, in Tage- und Notizbüchern. Gewichte finden sich auch als Widmungen. Vor allem aber findet sich Lyrisches in Form versteckter, nahtlos in die Prosa eingefügter und demnach nicht eigens gekennzeichnete Verse oder freie Rhythmen, die sich nur einem genauen Lesen erschließen¹⁰.

Rimandando alle ricerche pionieristiche che Joseph Hofmiller (1913) e Oskar Janke (1921) dedicarono a *Fiorenza* e *Tod in Venedig*, la studiosa ha ribadito che molti versi composti nei primissimi anni del Novecento, «wurden in mehereren Werken verwendet»¹¹, a riprova di un originalissimo «Hervortreten des Verses aus der Prosa»¹², di una autentica «Kontamination aus Prosa und Vers»¹³, insomma di una vera e propria latenza metrica – tutti fenomeni in parte ignorati dalla finora unica traduzione italiana relativa alla versione definitiva del *Krull*.

Frankfurter Ausgabe, Bd. III.2, Fischer, Frankfurt a.M. 2012, p. 396.

⁷ *Ivi*, pp. 389-390. Nella stessa pagina si analizzano anche alcuni versi presenti nel racconto del 1940 *Die vertauschten Köpfe*.

⁸ Cit. in *ivi*, p. 389.

⁹ *Ivi*, p. 383.

¹⁰ *Ivi*, p. 385.

¹¹ *Ivi*, p. 388, e ancora: «Er tritt hier hauptsächlich in Form von Hexameterrhythmen auf» (*ivi*, p. 392). Galvan ha ripreso la questione nelle sue note all'edizione italiana di *Morte a Venezia* (trad. di Elisabeth Galvan, Marsilio, Venezia 2009).

¹² *Ivi*, p. 386.

¹³ *Ivi*, p. 392.



Riassumendo rapidamente la trama, ricordiamo che il protagonista e Io narrante, Felix Krull, nasce da un modesto produttore di vini della Renania. Alla morte del padre, fallito e suicida, il giovane si trasferirà a Parigi e a Lisbona, dando il via a un'irresistibile scalata sociale. Sfruttando il suo fascino innato e una prodigiosa spregiudicatezza, prima realizza un furto, poi uno scambio di identità con un aristocratico suo coetaneo. La scena che ci interessa riguarda la parentesi francese e, in particolare un incontro amoroso con la stessa, ignara donna cui l'eroe aveva in precedenza sottratto un cofanetto contenente preziosi gioielli. Nell'ardore della passione, la focosa cliente dell'hotel si rivolge al suo gigolò (addetto all'ascensore) vantandone gli occhi azzurri, i capelli biondi, la chiara sfumatura bronzea della pelle, finché, dichiarandosi sconvolta, esclama:

«La fleur de ta jeunesse remplit mon cœur âgé d'une éternelle ivresse. Nie endigt dieser Rausch; ich werde mit ihm sterben, doch immer wird mein Geist, ihr Ranken, kommen euch umwerben. Du auch, bien aimé, du alterst hin zum Grabe gar bald, doch das ist Trost und meines Herzens Labe: ihr werdet immer sein, der Schönheit kurzes Glück, holdseliger Unbestand, ewiger Augenblick!»

«Wie sprichst du nur?»

«Wie denn? Bist du verwundert, daß man in Versen preist, was man so heiß bewundert? Tu ne connais pas donc le vers alexandrin – ni le dieu voleur, toi même si divin?»

Beschämend, wie ein kleiner Junge, schüttelte ich den Kopf. Sie wußte sich darob nicht zulassen vor Zärtlichkeit, und ich muß gestehen, daß so viel Lob und Preis, in Verse ausartend zuletzt sogar, mich stark erregt hatte¹⁴.

Questo è quanto si legge nella traduzione italiana di Lavinia Mazzucchetti:

«La fleur de ta jeunesse remplit mon cœur âgé d'une éternelle ivresse. Mai finirà quest'ebbrezza; morirò con essa, ma sempre il mio spirito vi cercherà. Anche tu, adorato, ben presto ti avvierai invecchiando alla tomba, ma questo è conforto e ristoro al mio cuore: voi esisterete sempre, breve felicità della bellezza, fugacità leggiadra, eterno istante!»

«Come vai parlando?» «Perché? Sei stupito che si esalti poeticamente quel che ardentemente si ammira? Tu ne connais pas donc le vers alexandrin – ni le dieu voleur, toi même si divin?». Mortificato come un ragazzino scossi il capo. Ed essa allora non sapeva più come prodigarsi in tenerezza e debbo confessare che tutte quelle lodi alla fine degenerate persino in rime mi avevano fortemente eccitato¹⁵.

¹⁴ Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, cit., p. 208.

¹⁵ Thomas Mann, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, ed. it. cit., p. 163.



In base alla sua versione, la reazione di Krull resta però piuttosto incomprensibile, tanto più che il ragazzo si è trasferito a Parigi proprio grazie alla sua ottima conoscenza della lingua. Sono davvero sufficienti tre emistichi francesi (meglio, un verso di sei sillabe seguito da un alessandrino), per fargli esclamare: «Come vai parlando?» A ben vedere, le cose stanno in modo diverso. All'inserto metrico francese, Mann fa seguire, in tedesco, ben sei alessandrini giambici, 'nascondendoli' però nel flusso della prosa: è appunto a questi che si riferisce Krull, parlando di «lodi alla fine degenerate persino in rime». Altrimenti detto, Diana Philibert (nome da ragazza di una ricca borghese sposata nientemeno che a un fabbricante di vasi da gabinetto) prolunga il gioco, e continua a parlare in tedesco, sì, ma in versi, e addirittura rimati¹⁶.

Madame Houplé, chiosa ancora Galvan:

gesteht [hingegen] – als Schriftstellerin – ihre Liebe dem Liftjungen Armand alias Felix Krull in deutsch-französischen Alexandrinern [...]. In beiden Fällen sind die Verse fließend in den Prosatext eingefügt und nicht als solche gekennzeichnet¹⁷.

Proviamo allora a ristabilire la burla proposta da Mann. Il testo originale, che non prevede il corsivo per il francese, appare scritto in prosa. Tuttavia, graficamente 'rimesso' in versi come proposto da Hermann Kurzke, suona così:

La fleur de ta jeunesse
remplit mon cœur âgé d'une éternelle ivresse.
Nie endigt dieser Rausch; ich werde mit ihm sterben,
doch immer wird mein Geist, ihr Ranken, euch umwerben.
Du auch, bien aimé, du alterst hin zum Grabe
gar bald, doch das ist Trost und meines Herzens Labe:
ihr werdet immer sein, der Schönheit kurzes Glück,
holdseliger Unbestand, ewiger Augenblick!¹⁸

¹⁶ Si tratta di un metro di derivazione francese con cesura dopo il terzo piede – cesura un po' zoppicante, forse con voluto intento parodistico. Amato durante il Seicento tedesco, lo si trova, in rima, nei sonetti di Andreas Gryphius (Luigi Reitani, comunicazione personale). D'altronde, congedandosi dalla notte di sesso e poesia, Krull ammette d'aver ricevuto i suoi benefici «dank dem barocken Einfall einer Dichterin» (Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, cit., p. 213).

¹⁷ Elisabeth Galvan, *Kommentar*, cit., p. 392.

¹⁸ Hermann Kurzke, *Thomas Mann als Lyriker*, in AA.VV., *Buchpersonen, Büchermenschen*, hrsg. v. Gudrun Schury – Martin Götze, u. Mitarb. v. Julia Schöll – Nicole Schumacher – Rolf-Bernhard Essig, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, p. 197. Si veda anche Hermann Kurzke, *Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, C.H. Beck, München 2001.



Il che richiederebbe una traduzione italiana, in metro e rime, più o meno di questo tenore:

La fleur de ta jeunesse
remplit mon cœur âgé d'une éternelle ivresse.
Mai finirà l'ebbrezza; io con lei morirò,
ma sempre col mio spirito a voi mi avvinghierò.
Anche tu, bien aimé, andrai vecchio alla morte,
ma ciò per il mio cuore è un conforto assai forte:
tu esisterai per sempre, breve gioia bruciante,
incostanza leggiadra, bellezza, eterno istante!

Sebbene il flusso metrico appaia mimetizzato nella prosa, davanti a tanta enfasi è ovvio che il ragazzo rimanga stupefatto, data la sua presumibilmente scarsa confidenza con i versi. Da qui l'incredula replica: «Ma come stai parlando?» («Wie sprichst du nur?»). Oltretutto, a sottolineare l'eccezionalità dell'evento, lo stesso Felix aggiungerà poco dopo:

Aber wenn ich solche Erfahrungen gemacht habe (ich habe sie gemacht), so standen sie doch an bedeutender Eigenart weit zurück hinter denen jener Nacht, und auf die Gefahr, das Interesse des Lesers an meinen weiteren Bekenntnissen lahmzulegen, muß ich erklären, daß ich in der Folge, so hoch ich es in unserer Gesellschaft auch brachte, nie wieder erlebt habe, in sogenannten Alexandriner-Versen angesprochen zu werden¹⁹.

A questo punto, però, bisogna seguire il commento al *Krull* proposto da Thomas Sprecher e Monica Bussmann in collaborazione con Eckhard Heftrich. Per comprendere appieno la scena, bisogna infatti risalire a qualche pagina prima, quando ha luogo il primo rapporto fra gli amanti. Se al timido bussare del *lift-boy*, la gran dama risponde in francese («Ein fragendes 'Entrez'?»²⁰), poco dopo, iniziando a spogliare il ragazzo, l'empito la fa tornare alla stessa lingua:

«Fort, fort, hinweg damit und damit auch», hasteten ihre Worte. «Ab und hinweg, daß ich dich sehe, daß ich den Gott erblicke! Hilf rasch! Comment, à ce propos, quand l'heure nous appelle, n'êtes-vous pas encore prêt pour la chapelle? Je compte les instants! La parure de noce! So nenn'ich deine Götterglieder, die anzuschauen mich dürstet, seit ich zuerst dich sah»²¹.

¹⁹ Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, cit., p. 213.

²⁰ *Ivi*, p. 201.

²¹ *Ivi*, p. 203.



Come è stato spiegato, questo passo accoglie una scherzosa citazione dall'*Hernani* di Victor Hugo, il celeberrimo dramma in alessandrini che, oltre a segnare il trionfo francese nella cosiddetta battaglia romantica, fu musicato da Giuseppe Verdi nel 1844²². Ora, qui Mann gioca appunto con una frase che il personaggio di Don Ruy Gomez de Silva rivolge alla promessa sposa prima delle nozze, esortandola a vestirsi da cerimonia («Mais vite, habillez-vous. Je compte les instants»). Mme Houplé rovescia l'espressione nel suo contrario, adattandola all'atmosfera adulterina («Déshabillé-vous vite!») – magari senza calcolare bene il fatto che, una volta al maschile, l'aggettivo francese *prêt*, a differenza di *prête*, perde, insieme alla 'e' muta finale, la possibilità di raggiungere le sei sillabe necessarie all'emistichio («prête pour la chapelle?»). D'altronde, in una lettera del 1955, è Mann stesso a confermare tali problemi di trasposizione e parodia linguistica, sottolineando come la maggiore difficoltà nel racconto dell'avventura erotica fosse consistita nella «Wiedergabe der teils französischen Alexandriner, die die Dichterin produziert»²³.

L'attributo di Mme Houplé era stato chiarito poco prima dalla donna stessa. In uno slancio sensuale, essa aveva infatti rivelato all'amante di comporre, con il *nom de plume* di Diana Philibert, «Romane [...] pleins d'esprit, et des volumes de vers passionnés»²⁴. Ribadito proprio nel primo capitolo del terzo libro²⁵, l'illustre titolo rende ovviamente plausibile una conoscenza tanto approfondita della poesia e della metrica francese. Resta però da dire come mai la poetessa si rivolgesse a un uditorio ignorante, sì, ma ben capace d'intenderla. Presentando il personaggio di Krull, simpatico mascalzone dotato di charme e mancanza di scrupoli, disposto a tutto pur di arrivare in cima, avremmo dovuto ricordare il suo innato talento per le lingue.

Lo si vede bene durante il brillante colloquio che gli permetterà di ottenere un posto di lavoro presso l'hotel parigino. La sequenza, vero *tour de force*, vede il protagonista esibirsi, oltre che in tedesco, anche in italiano, inglese e francese. Interessante, per inciso, rammentare che Mann iniziò la stesura della pagina integralmente in francese, proseguen-

²² Thomas Sprecher – Monica Bussmann (in Zusammenarb. mit Eckhard H. Heftrich), *Kommentar a Thomas Mann, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, in *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. XII.2, Fischer, Frankfurt a.M. 2012, pp. 208, 424-425. Ma si veda anche Herman Meyer, *Erotik des Reims*, in «Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», 1976, pp. 39-59, qui p. 58, dove si rinvia a Klaus Schröter, *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, u. Mitw. v. Helmut Riege, Rowohlt, Hamburg 1964, p. 148.

²³ Citato in Thomas Sprecher – Monica Bussmann, *Kommentar*, cit., p. 425.

²⁴ Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, cit., p. 205.

²⁵ *Ivi*, p. 213.



dola poi in tedesco, da «mon pauvre père» in poi²⁶. In un crescendo apertamente comico, il candidato tenta di circuire l'esaminatore con un irresistibile flusso verbale – tanto è vero che qui le parole sono viste come «spruzzare fuori»²⁷ (dal verbo tedesco *sprudeln*²⁸). Nell'empito oratorio, sempre rigorosamente in francese, Krull rievoca un'affascinante signorina di Vevey che gli insegnava «des vers français, vers exquis que je me répète dès que j'en ai le temps et qui littéralement fondent sur ma langue!²⁹». Segue un distico usato come ritornello in una canzone di Pierre-Jean de Béranger, modesto ma fortunatissimo autore della prima metà dell'Ottocento.

Dunque, abbiamo le prove che Krull, per quanto autodidatta, è venuto in contatto con la poesia anche prima dell'infiammato incontro con Diane Philibert. Certo, comunque, in sede di colloquio il suo abbandono lirico non avrebbe potuto incontrare ascolto peggiore. La risposta del superiore suona infatti brutale fino al ridicolo:

«Hören Sie auf!», unterbrach er mein sturzbachgleiches Geplappert. «Hören Sie sofort auf mit der Poesie! Ich kann keine Poesie vertragen, sie kehrt mir den Magen um. Wir lassen hier in der Halle zum five o'clock manchmal französische Dichter auftreten, wenn sie etwas anzusehen haben, und lassen sie ihre Verse rezitieren. Die Damen haben das gern, aber ich halte mich so fern wie möglich davon, der kalte Schweiß bricht mir dabei aus».

«Je suis désolé, monsieur le directeur général. Je suis violemment tenté de maudire la poésie»³⁰.

A scanso di equivoci, il dirigente aggiungerà poco dopo: «'Halt' [...] 'Sie fallen schon wieder ins Poetische, und Sie wissen doch, daß mir schlecht davon wird. Können Sie das nicht lassen? Für einen Hotel-Angestellten schickt es sich nicht'»³¹. E qui l'ironia si dispiega sovrana. Se la poesia risulta sconveniente per il personale alberghiero, logico che, anche a letto, lo zelante Krull si attenga alle disposizioni vigenti in materia...

Arriviamo così alla fine del secondo libro, quando, come si è già accennato, torna a riaffiorare la pulsione metrica. Mann stesso ricordò con sollievo la conclusione, dopo tredici anni di lavoro, di quel capitolo «der sich der Prosa weigerte und kategorisch wieder Alexandriner, halb fran-

²⁶ Thomas Sprecher – Monica Bussmann, *Kommentar*, cit., p. 407.

²⁷ Thomas Mann, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, trad. it. cit., p. 136.

²⁸ Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, cit., p. 173.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, pp.173-174.

³¹ *Ivi*, p. 175.



zosisch, halb deutsch, verlangte»³². Seguiamo allora gli effetti di questo vero e proprio rifiuto della prosa. In una seconda strofa ‘mascherata’ (ossia priva degli a capo tipici di un testo poetico), troviamo un altro, ampio innesto poetico. In questo caso eviteremo di ‘rimettere’ graficamente in versi il testo originale (sempre secondo la proposta di Kurzke³³), limitandoci a inserire, sotto forma di barra, le interruzioni assenti nel testo originale:

Nach Jahr und Jahren, wenn – le temps t’a détruit, / ce cœur te gardera
dans ton moment béni. / Ja, wenn das Grab uns deckt, mich und dich
auch, Armand, / tu vivras dans mes vers et dans mes beaux romans, / die
von den Lippen euch – verrat der Welt es nie! – / geküßt sind allesamt.
Adieu, adieu, chéri...³⁴

Malgrado un risultato secondo alcuni artisticamente mediocre («Schlechte Verse, wie die meisten Verse Thomas Manns»³⁵, è ancora il parere di Kurzke), siamo di fronte a un argutissimo, pirotecnico scambio fra lingue. Tedesco e francese, cioè, non solo entrano in consonanza ritmica, ma arrivano addirittura a comporre un unico verso, equamente diviso in due metà da una cesura (confine, dogana?): «Nach Jahr und Jahren, wenn – le temps t’a détruit». Inoltre, a completare la sua impresa, l’autore giunge al punto da far rimare fra loro le due lingue, con il distico finale chiuso dal *nie* tedesco (‘mai’) e dallo *chéri* francese (‘amato’, ‘tesoro’). Rispetto a tanto virtuosismo, la traduzione di servizio offerta da Lavinia Mazzucchetti si limita a una semplice, corretta trasposizione semantica, rinunciando a qualsiasi altro tipo di resa:

Fra anni e anni, quando il tempo ti avrà distrutto *ce cœur te gardera dans ton moment béni*. Sì, quando la tomba ci coprirà, me e te pure, Armand, *tu vivras dans mes vers et dans mes beaux romans*, che sono tutti - non rivelarlo mai al mondo! – che sono tutti accolti sui baci delle vostre labbra. *Adieu, adieu, chéri...*

Né metro né rima. Di fatto, nella traduzione italiana non c’è nulla che giustifichi l’andare a capo tipico di un testo poeticamente formalizzato come quello di Mann. Addio, dunque, per dirla ancora con Kurke, «versteckte Gedichte»³⁶, ossia poesie nascoste all’interno della prosa. Di

³² Thomas Sprecher – Monica Bussmann, *Kommentar*, cit., p. 435.

³³ Hermann Kurzke, *Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, cit., p. 197.

³⁴ Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, cit., p. 212.

³⁵ H. Kurzke, *Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, cit., p. 197.

³⁶ *Ivi*, p. 198.



contro a tale resa traduttoria, questo è all'incirca quanto dovremmo invece leggere, fra alessandrini francesi e doppi settenari italiani, sempre inserendo, sotto forma di barra, le interruzioni assenti nell'originale:

Fra anni e anni, quando – le temps t'a détruit, / ce cœur te gardera dans ton moment béni. / Allorquando la tomba ci coprirà, mio Armand, / tu vivras dans mes vers et dans mes beaux romans, / che sulle vostre labbra – tacilo sempre, sì! – / sono raccolti in baci. Adieu, adieu, chéri ...

Inutile aggiungere che, per rispettare il lascito dell'autore (ciò che Milan Kundera ha paradigmaticamente definito il suo «testamento»³⁷), ogni traduzione dovrebbe farsi carico di un simile disegno di occultazione ludica. Lungi dal cancellare i versi, essa avrebbe piuttosto il compito di riprodurli e celarli nella corrente del racconto, esattamente come accade al testo di partenza, il quale presenta un'importante allusione, oltre che a *Dichtung und Wahrheit*, alla scena centrale nella seconda parte del *Faust* (Atto III, vv. 9365-9384).

In queste pagine, l'eroe insegna ad Elena come parlare in versi rimati (convenzione sconosciuta all'antica poesia greca), in modo che l'adozione di tale pratica simbolizzi sia la loro unione, sia il matrimonio tra le due culture che essi incarnano. Pertanto, ha notato Camilla Miglio, a segnare il passaggio nel moderno sta un'impronta metrica. Mentre all'interno della rocca medievale Helena e Faust si vanno innamorando, la passione si manifesta appunto nell'accordo di verso e ritmo, nel coordinamento di due voci duettanti: «Compare la rima, in un discorso che è passato al *blankvers*, il verso moderno di Shakespeare, di Marlowe e dominante nello stesso *Faust*»³⁸. Ora si spiega la ragione per cui Hermann Meyer ha visto nel *Felix Krull* una parodia da Goethe, realizzata sì in versi, ma trasponendo l'amore per Helena in un volgare accoppiamento fra una borghese insoddisfatta e un lift-boy ladro. Ora si spiega perché «das alte Motiv des Zusammenhangs von Erotik und Reim»³⁹ culmina nella sequenza di *Felix Krull* della quale ci stiamo occupando.

Molte altre sarebbero ovviamente le cose da aggiungere al riguardo, a cominciare da quella *Reimtheorie* sviluppata da Karl Kraus in due testi omonimi intitolati *Der Reim*: il saggio del 1916 e la poesia del 1927. Senza soffermarci sulla particolare forma di *Erotik*, «die Kraus als grundlegendes Prinzip seiner Reimtheorie hervorhebt»⁴⁰, sarà bene ricordare almeno le

³⁷ Milan Kundera, *Les Testaments trabis*, Gallimard, Paris 1993.

³⁸ Camilla Miglio, *Goethe traduce la 'Grazia' di Elena: luce, suono, bellezza in movimento*, in «Scienze dell'Antichità», 20, 3 (2014), n. mon. *Dell'arte del tradurre*, a cura di Anna Maria Belardinelli, pp. 71-98, qui p. 91.

³⁹ Herman Meyer, *Erotik des Reims*, cit., p. 56.

⁴⁰ Luigi Reitani, *Karl Kraus' Reimtheorie*, in «Schöpferische Restauration». *Tradi-*



riflessioni sulla rima che, in area tedesca, spaziano da Kleist a Brecht, da Kippenberg alla Bachmann, da Morgenstern a Rühmkorf⁴¹, a riprova di quanto complesse, ramificate e probabilmente ancora poco indagate siano le relazioni fra prosa e verso nella letteratura contemporanea.

tionsverhalten in der Literatur der Klassischen Moderne, hrsg. v. Barbara Beßlich – Dieter Martin, Ergon Verlag, Würzburg 2014, pp. 255-261, qui p. 259.

⁴¹ Cfr. Claudia Vitale, *Assonanze e dissonanze: saggi di letteratura tedesca*, Morlacchi, Perugia 2006.