



## **STUDI GERMANICI**

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

### **Comitato scientifico:**

Martin Baumeister  
Piero Boitani  
Angelo Bolaffi  
Gabriella Catalano  
Markus Engelhardt  
Christian Fandrych  
Jón Karl Helgason  
Robert E. Norton  
Gianluca Paolucci  
Hans Rainer Sepp  
Claus Zittel

### **Direzione editoriale:**

Marco Battaglia  
Bruno Berni  
Luca Illetterati  
Sandro Moraldo  
Federico Niglia

### **Direttore responsabile:**

Luca Crescenzi

### **Direttore editoriale:**

Francesco Fiorentino

### **Redazione:**

Luisa Giannandrea  
Sabine Schild Vitale

### **Progetto grafico:**

Pringo Group (Pringo.it)

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

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

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

# STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di  
**STUDI GERMANICI**

---

**28 | 2025**



# Indice

## Saggi

- 9 On Human-Plant Encounters and Interactions. Phytographical Narration in Henrik Stangerup's *Véjen til Lagoa Santa*  
*Camilla Storskog*
- 29 *Allen gemein*. Friedrich Hölderlin nel dibattito franco-italiano sulla comunità  
*Chiara Caradonna*
- 51 Die Ökonomie der Klassik. Goethes *Italienische Reise*  
*Markus Steinmayr*

## Ricerche

- 81 Corpo vocalico, dialoghi interspecie e partiture *unsound*: il mondo animale di Antonia Baehr  
*Riccardo Fazi*
- 97 «Il pianto silenzioso delle donne della casa del cioccolato». Legami intergenerazionali e identificazioni inconsce nel romanzo *L'ottava vita (per Brilka)* di Nino Haratischwili  
*Elisa Destro*
- 117 La *Fessel* come spazio di possibilità poetologica – Aichinger, Wittgenstein e l'*agency* linguistica nel racconto *Der Gefesselte*  
*Yvonne Huetter-Almerigi*
- 139 La biblioteca nascosta di Sigrid Undset. Una lettura genettiana di *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis* (1909)  
*Ruben Gavilli – Anna Wegener*
- 165 Hugo von Hofmannsthal: *Lebenslied* (1896) – un'analisi intertestuale  
*Mario Zanucchi*
- 193 Un'Ellade kitsch. La Grecia come antidoto al presente nella lirica tedesca del tardo Ottocento  
*Sergio Corrado*

**205** Vergils Grab – Petrarcas Haus. Zur Frühgeschichte der ‘literarischen Wallfahrt’

*Paul Kahl*

**233** *Et libri scripti sunt*: la memoria del peccato nei registri del Diavolo

*Lidia Francesca Oliva*

### **Rassegne**

**253** Lingua e sostenibilità: le prospettive nella ricerca linguistica

*Eriberto Russo*

**267** Due nuove edizioni critiche: le opere di Fischart e di Frischlin

*Roberto De Pol*

**279 Hanno collaborato**

# Saggi



# On Human-Plant Encounters and Interactions. Phytographical Narration in Henrik Stangerup's *Vejen til Lagoa Santa*

Camilla Storskog  
(Università Statale di Milano)

Henrik Stangerup's novel *Vejen til Lagoa Santa* (1981; *The Road to Lagoa Santa*, 1988) offers topical perspectives on issues of interest in contemporary debates on science, ecology, indigenous knowledge, and (post)colonialism. This article positions the novel within the so-called 'vegetal turn' and engages with the phytographical discourse in the text. Phytographical narratives focus on the writing on plants and the writing of plants (Patricia Vieira), as well as on the 'intersubjectivity', 'interactivity', and 'relationality' between humans and plants (John Charles Ryan). This reading examines the role of tropical flora in transforming the scientific mind of the literary figure P.W. Lund (1801-1880), an internationally renowned Danish naturalist. While sight is central to Lund's efforts to establish order in the Linnaean tradition of scientific observation, his hierarchical and static 'Western gaze' gives way to a new, relational approach to botany, which involves other physical senses. The aim is to consider Lund's 'conversion' as a phytographical turn through which the scientist develops an ecological thinking in line with indigenous ways of knowing and being, and to discuss Stangerup's representational strategies when articulating a counter-gaze and a vegetal language.

*Vejen til Lagoa Santa* (1981; *La strada per Lagoa Santa*, 1988) di Henrik Stangerup fornisce prospettive attuali su questioni al centro dei dibattiti odierni inerenti a scienza, ecologia, sapere indigeno e (post)colonialismo. Inserendo il romanzo nel contesto della cosiddetta 'svolta vegetale', il presente articolo esamina il modo in cui il discorso fitografico si articola nel testo. Partendo dall'idea che le narrazioni fitografiche costituiscono un tipo di scrittura *su* piante e *di* piante (Patricia Vieira) con focus sull' "intersoggettività", l' "interattività" e la "relazionalità" tra gli esseri umani e le piante (John Charles Ryan), l'indagine si concentra sul ruolo svolto dalla flora tropicale nella trasformazione della mente scientifica del personaggio protagonista P.W. Lund (1801-1880), rinomato naturalista danese. Fedele alla tradizione linneana di osservazione scientifica, la vista è il punto di partenza nei tentativi che Lund mette in atto per cercare di stabilire un ordine nel *systema naturae* dell'Amazzonia, ma il suo sguardo 'occidentale', statico e gerarchico, verrà sostituito da un approccio alla botanica di tipo relazionale, che coinvolge anche altri sensi. Obiettivo del saggio è leggere la 'conversione' di Lund come una 'svolta fitografica' che porta lo scienziato a sviluppare un pensiero ecologico in linea con i principi della conoscenza indigena locale e discutere delle strategie narrative con cui Stangerup rappresenta il linguaggio delle piante e il modo in cui la flora restituisce lo sguardo dello scienziato.

Keywords: *Stangerup*, *Vejen til Lagoa Santa*, *Phytography*, *Critical Plant Studies*, *the Scientist in Literature*

Camilla Storskog, *On Human-Plant Encounters and Interactions. Phytographical Narration in Henrik Stangerup's Vejen til Lagoa Santa*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 9-28

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.01



Open Access



# On Human-Plant Encounters and Interactions. Phytographical Narration in Henrik Stangerup's *Vejen til Lagoa Santa*

Camilla Storskog  
(Università Statale di Milano)

## INTRODUCTION

At an early moment in Henrik Stangerup's *Vejen til Lagoa Santa* (1981; *The Road to Lagoa Santa*, 1984) the young Danish scientist Peter Wilhelm Lund is on the verge of undergoing a radical transformation<sup>1</sup>. In Rome, during the carnival of 1830, the twenty-nine-year-old naturalist meets Sarah, a Jewish woman, who makes him forget all that has forged his scientific identity so far: his PhD title and the particularities of the black vulture's digestive system. Sarah sees through him, she understands that his clear blue eyes are capable of absorbing everything without any desire to possess, and she realizes that it is in her power to transform the 'bespectacled' scientist from «a heretical vermin, a hothouse plant, into a natural outgrowth of the beauty all around them»<sup>2</sup>. It will, however, take Dr. Lund a lifetime to unlearn his 'heresies' and learn to become a part of the whole.

Women and plants, not the least in the context of «Eurocentric, androcentric [...] colonial plant-collecting» where Stangerup's plot can be positioned, are historically linked in forms of denial that often involve backgrounding and instrumentalization<sup>3</sup>. If women are indeed

1 The internationally renowned paleontologist and naturalist Peter Wilhelm Lund (Copenhagen 1801-Lagoa Santa 1880) settled in Brazil in 1832 and never returned to Denmark. On the basis of his findings in the limestone caves around Lagoa Santa he formulated new theories on the evolution of the Earth, flora, fauna, and humans. For a recent study of his life and work, see Birgitte Holten and Michael Sterll, *P.W. Lund og knokkelhulerne i Lagoa Santa*, Syddansk Universitetsforlag, Odense 2010.

2 Henrik Stangerup, *The Road to Lagoa Santa*, transl. by Barbara Bluestone, Marion Boyars Publishers, New York-London 1984, p. 68, hereafter *RtLS*. «[E]t kættersk kryb, en drivhusplante, til en naturlig del af skønheden», Henrik Stangerup, *Vejen til Lagoa Santa*, Gyldendal, København 1983, p. 63 (hereafter *VtLS*).

3 Prudence Gibson, *Herbaria and Dark Botany*, in *The Vegetal Turn. History, Concepts, Applications*, ed. by Marcello Di Paola, Springer, Cham 2024, p. 279-290: 279 and 281.

marginalized in the novel's predominantly male universe of scientists, this article looks at the impact that the tropical flora of Brazil has on the protagonist's conversion, arguing that it succeeds where Sarah falls short: it is the non-human community of plants that teaches P.W. Lund how to become human.

## 1. OUTLINE AND AIM

*Vejen til Lagoa Santa* is a multifaceted text offering readers many entry points into its literary universe. With reference to its title, earlier interpretations have considered the novel to be a *Bildungsroman* about a conversion second only to that of Saint Paul on the road to Damascus: on the road to Lagoa Santa, Peter Wilhelm Lund experiences an epiphany that changes his vision of life<sup>4</sup>. If read as a historical novel, *The Road to Lagoa Santa* epitomizes György Lukács's definition of this genre as one more revelative of assumptions and tendencies of the time in which the novel is written than of the times it portrays: «without a felt relationship to the present, a portrayal of history is impossible»<sup>5</sup>. But the book also provides a fascinating example of the representation of scientists in Scandinavian literature. From this perspective, the portrayal of Dr Lund incorporates aspects of at least four of Roslynn B. Haynes's archetypes of literary scientists: 'the noble scientist', 'the foolish virtuoso', 'the inhuman researcher', and 'the scientist as adventurer'<sup>6</sup>. In addition, *Lagoa Santa* can also be read

4 See for example Hans Hagedorn Thomsen, *Naturens skyld*, in «Kritik», 58 (1981), p. 110-118; Bo Elbrønd-Bek, *Knoglesamlerens skygge: om Henrik Stangerups roman Vejen til Lagoa Santa*, in «Karneval», (1982), p. 97-123; Tania Ørum, *Vejen til Lagoa Santa*, in «Kritik», 93 (1990), p. 107-116.

5 György Lukács, *The Historical Novel*, transl. by Hannah and Stanley Mitchell, Penguin Books, Harmondsworth 1969, p. 57. On this note, Tania Ørum determines the book to be characteristic of 'an age when the the definition 'faction' was invented, as well as a typical example of a poststructuralist novel with fluid boundaries between documentarism and poetic licence, cf. Ørum, *Vejen til Lagoa Santa*, *op. cit.*, p. 111. In the following pages, *The Road to Lagoa Santa* is rather contextualized in the light of the 1970s' 'ecological wave' with its focus on the interconnectedness of humans and nature, «cooperation and balance rather than dominance and hierarchy», as proposed by 'ecofeminist' ideology in the same era, cf. Eleonora Federici, *Why Ecofeminism Matters. Narrating/Translating Ecofeminisms around the World*, in «Iperstoria. Journal of American and English Studies», 20 (2022), p. 66-77: 66.

6 Roslynn B. Haynes, *From Alchemy to Artificial Intelligence: Stereotypes of the Scientist in Western Literature*, in «Public Understanding of Science», 12 (2003), p. 243-253; Roslynn B. Haynes, *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1994.

as contribution to the genre of travel literature, featuring a travelling protagonist whose position in his port of call draws close to that of the ‘emigrant’ in Arne Melberg’s taxonomy of travelling personas<sup>7</sup>. Addressing the topicality of the ‘emigrant’-condition in 2005, Melberg observed: «The emigrant approaches the state that all immigration authorities now encourage: to make the foreign their own, to adapt, to become like the others, to abandon their own identity for that of the other, to *go natives*»<sup>8</sup>.

This article looks at Stangerup’s novel with specific attention to the impact that the tropical flora has on P.W. Lund as scientist and travelling persona. Rereading *The Road to Lagoa Santa* with a focus on the encounter between humans and plants brings to the surface several themes that unquestionably lie at the intersection of issues of interest in contemporary debates. Firstly, in an era of climate change, *Lagoa Santa* is a timely reminder of the need to reflect on human-plant interactions and, given its setting, in particular on the Amazon rainforest, currently subject to deforestation, drought, and outbreaks of fire. Secondly, as Dr Lund learns an approach to botany that goes beyond scientific observation and the colonial renaming, collecting, and keeping of plants to become *relational*, the author seems to put in a word for the need to incorporate indigenous knowledge into the tradition of European scientific discourses. In postcolonial terms, it could be argued that Lund’s final, ecological, approach to nature is an early example of indigenous research methodologies put into practice. Thirdly, the portrayal of a Linnaean scientist in Brazil, initially preoccupied with order, boundaries, and compartmentalizing – not only in the field of botany – offers an opportunity to reflect on the legacy of the ‘Father of Taxonomy’, at the centre of recent controversies. While seen as «a pioneer in the study of ecology» and among «the first to describe relationships between living things and their environments», Linnaeus is also referred to as one of the founding fathers of biological racism<sup>9</sup>. Finally, at a time when scientists are increasingly using genetic engineering to modify the life of plants, Stangerup shows us how the botanical world, in turn, is capable of reshaping the human mind.

7 Arne Melberg, *Resa och skriva. En guide till den moderna reselitteraturen*, Daidalos, Göteborg 2005, p. 27-31.

8 «Emigranten närmar sig det tillstånd som alla invandring myndigheter numera uppmanar: att göra det främmande till sitt egna, att anpassa sig, bli som andra, lämna den egna identiteten för den andra, *go native*» (*ibid.*, p. 31), italics in the original, my translation.

9 Cf. <<https://www.uu.se/en/news/2021/2021-05-07-linnaeus-complicated-relationship-with-racism>> (last access: 10 July 2025).

This article focuses on the encounter between a mind of order and reason and an entity, the Amazon rainforest, which defies orderly and rational categorization. It aims to situate the discourse on vegetation in the novel in the context of what Patricia Vieira has called ‘phytographia’. The term designs «an encounter between writing on plants and the writing *of* plants», the original italics emphasizing Vieira’s invitation to look for «traces of vegetal language» in literary writing. John Charles Ryan similarly conceptualizes ‘phytography’ as «the writing of plants – as our writing about their lives and their writing about themselves and, possibly, about us and us in relation to them»<sup>10</sup>. Ryan stresses the ‘intersubjectivity’, ‘interactivity’, and ‘relationality’ between humans and plants as characteristics of phytographical texts<sup>11</sup>.

It is my contention that Stangerup’s novel, in its descriptions of the interaction between Dr Lund and Amazonia, acknowledges both our human perspective and the ‘above-and-beyond-human’ voices of plants. This focus positions the following reading within the framework of Critical Plant Studies, a field that emerged in the early 2010s as part of the so-called ‘vegetal turn’, denoting an interest in the imprint and agency of plants and, as Anna M. Lawrence writes, the recognition that plants care about things which «humans must care about too if we are to build a more sustainable relation to our planet»<sup>12</sup>. Her suggestion, «[a]sking questions like ‘what do plants know?’ draws attention to plants as living beings with their own ways of knowing the world. [...] this is not a new attunement, but one which many communities across the world have been learning from for centuries», ties in with the discourse on indigenous ethics in the novel and brings the attention to what Stangerup’s book has to say about ‘knowledge’, ‘civilization’, and ‘evolution’<sup>13</sup>. While the European scientist’s rational mind is initially opposed to the irrationality of a local community of *naturbørn* (‘children of nature’), then, as the novel progresses, things are turned on end and Lund’s belief that nature can be understood through scientific observation and hierarchical classification appears more irrational than the natives’ faith in supernatural powers. Their *overtro* (‘super-stition’) mirrors Lund’s ‘overnaming’, an act of super-im-

10 John Charles Ryan, *Writing the Lives of Plants: Phytography and the Botanical Imagination*, in «a/b: Auto/Biography Studies», 35 (2020), 1, p. 97-122: 98.

11 *Ibid.*, p. 101-102. Phytography can thus be seen as one way in which the field of Critical Plant Studies finds expression in literary writing.

12 Anna M. Lawrence, *Listening to Plants: Conversations between Critical Plant Studies and Vegetal Geography*, in «Progress in Human Geography», 46 (2022), 2, p. 629-651: 636.

13 *Ibid.*

posing scientific definitions that ends up becoming a limitation in his search for meaning.

What can be said about Stangerup's practice of phytographia? How is the scientist's gradual awareness of the *language* of plants depicted in the novel? How do plants inscribe themselves into the narrative and shape Dr Lund's change in perspective? What narrative strategies are employed to render vegetal language? What is the outcome of this remarkable confrontation between a systematic study of plant life according to Western standards and a local, animistic, approach to nature?

In other words, what do plants know that P.W. Lund does not?

## 2. SEEING IS BELIEVING: THE SCIENTIFIC GAZE, EXPLORATION, RELIGION

When P.W. Lund sets foot in Brazil, his principal tool of achieving knowledge about an unfamiliar territory is the sense of sight. In Rio de Janeiro, this «sanitary North European» observes the crowds from «a safe distance» and elaborates strategies to avoid touching anything from fear of contracting syphilis, a disease visible in the faces and madness of the people filling the plazas, and one he rapidly proceeds to classify as the Devil's work, the lowest in a hierarchy of diseases including yellow fever, consumption, leprosy, stomach infections, muscular atrophy, rheumatism, and gangrene<sup>14</sup>. The centrality of vision in Lund's attempt to understand and create order sits not only within the Western tradition of scientific observation, but also within the 'oculocentric' genre of travel literature<sup>15</sup>. With specific attention to exploration writing, Mary Louise Pratt has singled out a traveling subject she calls the 'seeing-man', an admittedly «unfriendly» definition of «the white male subject of European landscape discourse – he whose imperial eyes passively look out and possess»<sup>16</sup>. In an article on the visual in travel writing, Giorgia Alù and Sarah Patricia Hill trace this 'Western gaze' back to the one-point perspective system developed in Renaissance art, often emphasizing disparities for dramatic effects: «[t]he logic of the gaze in modern Western culture originated from the geometrical construction of pictorial space in the Renaissance period and stressed the viewer's position of power over the object. It

14 Cf. *RtLS*, p. 45-48 (*VtLS*, p. 41-44: 42: «de hygiejniske nord-europæere»).

15 Cf. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, New York 1992.

16 *Ibid.*, p. 9.

created a hierarchy and static arrangement between the seer and the seen, observer and observed»<sup>17</sup>. In line with the logic of the Western gaze and the eyes of a European ‘scientist-as-adventurer’, Stangerup draws on stereotypical descriptions of Amazonia as ‘virgin ground’ and ‘green hell’, and when contemplating the African slaves in Rio in comparison to the «civilized European», Dr Lund determines them to be superstitious and primitive, «a wild offshoot of humanity [...] from a remote past»<sup>18</sup>. Here, the clinical eye of the scientist meets the top-down gaze of the travelling explorer.

As a European man of science moving through a foreign land, it is through sight that Dr Lund discriminates the form, surface, and colour of the botanical species. His scientific gaze, described as remarkably broad and sharp even in the dark, allows him to organize this knowledge:

Dr. Lund can see nearly one hundred eighty degrees around him. [...] there will be no plant, bush, or shrub which he does not recognize. [...] As darkness falls [...] he can still picture all the trees and bushes of the campo, as in his mind the dry, sometimes leathery, sometimes brittle, consistency of their dull dingy green links up with their names: *Murcia*, *Eugenia*, *Psidium*, *Cassia*, *Mimosa*, *Acacia*, *Byrsonima*, *Kielmyra*, *Davilla*, *Bombax*, *Anacardium*, *Zeyheria montana*<sup>19</sup>.

Perfectly oblivious to any pre-existing local names given to the species, Dr Lund ‘baptizes’ the tropical flora with Latin nomenclatures, thus establishing a human-plant relation which can be considered as an act of ‘mastery’ from at least two points of view. Firstly, in the context of ‘the vegetal turn’, as Prudence Gibson observes, the concept of ‘mastery’ designates «the colonial practices of naming and classifying plants without considerations for Indigenous knowledge»<sup>20</sup>. According to the ‘mastery’-discourse, ‘(re)naming’ and ‘classifying’ gives the one who names and classifies the power to dominate and possess<sup>21</sup>.

17 Giorgia Alù – Sarah Patricia Hill, *The Travelling Eye: Reading the Visual in Travel Narratives*, in «Studies in Travel Writing», 22 (2018), 1, p. 1-15: 4.

18 *RtLS*, p. 46: «en vildt voksende udviklingsgren [...] fra en urtid» (*VtLS*, p. 42).

19 *RtLS*, p. 16 and 18: «Dr Lund er i stand til at se i en vinkel på næsten hundredfirs grader. [...] der [vil] ikke være den urt, den busk og den halvbusk han ikke genkender. [...] han ser stadig alle camposegnes træer og buske for sig mens der bliver mørkere [...] og i hans hjerne mødes deres tørre, snart læderagtige, snart sprøde konsistens af mat, smudsiggrøn farve med deres betegnelser: *Murcia*, *Eugenia*, *Psidium*, *Cassia*, *Mimosa*, *Acacia*, *Byrsonima*, *Kielmyra*, *Davilla*, *Bombax*, *Anacardium*, *Zeyheria montana*» (*VtLS*, p. 14), italics in the original.

20 Gibson, *Herbaria and Dark Botany*, *op. cit.*, p. 286.

21 Stangerup winks his eye to the tradition common among European naturalists

Name-giving has been seen as an exercise of dominion also in a scientific-theological context. In an article discussing the theological background of Linnaean classification, Peter Harrison clarifies how the early-modern taxonomic endeavours were given religious legitimacy<sup>22</sup>. By departing from the supposition according to which Linnaeus saw himself as a second Adam – on par with the first man on earth and like him a name-giver, superior to other species – Harrison relates Linnaeus' scientific mission to a religious vocation. In line with the Latin phrase *Deus creavit, Linnaeus disposuit* (God created, Linnaeus organized), famously known as the Swedish naturalist's motto, the role of the taxonomist was to make God's rational plan for the universe manifest. Thus, in the footsteps of Linnaeus and already from childhood – as young Peter Wilhelm and his brother make attempts to decode the numerical system according to which the cuckoo calls – Dr Lund is convinced that there is a divine order in nature, one that can and should be represented mathematically to reflect the wisdom of God. The scientist's recital of Latin nomenclatures in the Amazonian wilderness then reads as a declaration of faith, a contemplation of God's divine system of nature where nothing is supernatural or chaotic. In Stangerup's words:

To call anything in God's plan supernatural or contrary to reason is to isolate it from God, who is at one with the Order of Reason. Superstition, to which the Brazilians abandon themselves, is a mere lack of faith. 'A faith must be capable of being articulated,' Oersted would say. *Murcia, Eugenia, Psidium...* that is to articulate the faith. *Cassia, Mimosa, Acacia ...* [...] to describe the Creator's plan<sup>23</sup>.

to self-name plants of their own 'discovery'. While Linnaeus humbly named a small pink twinflower *Linnaea Borealis*, Dr Lund finds a boisterous bright-red plant to be the vegetal incarnation of the high-handed naturalist Peder Clausen *aka* Pedro Claudio Dinamarquez. Cf. *RtLS*, p. 265: «the strange eriocaulácea with its long-shaped inflorescence up to three feet high, crimson red. '*Praepalanthus claussonianus!*' suggests Dr. Lund»; «den mærkelige eriocaulácea med langskafte blomsterstande op til en meter i højden, karmoisinrøde. '*Praepalanthus claussonianus!*' foreslår Dr Lund» (*VtLS*, p. 261), italics in the original. Peder Clausen (1801-1872) is another historical character in the book, an uprooted emigrant and the progenitor of numerous children in the area around Minas Gervais. I cannot agree with Per Johns' reading according to which Clausen is Dr Lund's «alter ego» because, as a difference from the latter, Clausen is fully 'uprooted' and able to adapt to the local feudal system to the point of becoming Brazilian whilst Lund dies as an exile, cf. Per Johns, *Mørkets hjerte*, in *Henrik Stangerup*, red. Iben Holk, Odense Universitetsforlag, Odense 1986, p. 137-145: 139.

<sup>22</sup> Peter Harrison, *Linnaeus as a Second Adam? Taxonomy and the Religious Vocation*, in «Zygon», 44 (2009), p. 879-893.

<sup>23</sup> *RtLS*, p. 19: «At kalde noget i Guds plan for overnaturligt og i strid med

By contrast, as Dr Lund – triggered by paleontological findings and news about the advancement of evolutionary developmental biology – starts doubting in God’s orderly plan for a world of his own Creation, the scientist’s refined eyesight fails him. Then, as if magical realism were the only narrative mode with which the radical change in Dr Lund’s rational view of the world could be represented, his eyes, Stangerup writes, assuming the point of view of the natives, «melt» and turn into small puddles of water in the sand<sup>24</sup>. No longer able to read newspapers and magazines, they are likewise unable to decipher Balzac’s satire on Cuvier, a naturalist who, like Linnaeus, believed that the way to make sense of biodiversity was to define hierarchies. Dr Lund’s eyes cannot bear the sight of the words that make up Darwin’s *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* although he is haunted by it: «he frequently has the urge to read the book himself, although he knows it will strain his eyes»<sup>25</sup>.

It is only when his eyes no longer present a barrier to perception that the engagement with nature can involve other physical senses. As the Western scientific gaze abandons the traveling explorer, Dr Lund tunes in to the voice of nature that has been trying to make itself heard from the very beginning of the novel. As he starts understanding their indications, he gradually enters into a reciprocal communication with the elements:

Can trees tell tales? Can flowers point the way?

Can the wind gossip? Can it whisper from fazenda to fazenda, from senzala to senzala, and all the way out to the tiniest, most isolated caboclo huts?

But the *bones* down in the red earth beneath the protective calcareous crust! What do they say?

Dr. Lund feels as if every bush in the caatinga knows him. Knows what he is seeking, and whispers the message to all the hinterland caves<sup>26</sup>.

fornuften er at isolere det fra Gud der er et med fornuftsordenen, og overtroen, den som brasilianerne hengiver sig til, har ingen tro. Navnet lyver: en tro må kunne udtales, som Ørsted ville sige det. *Murcia, Eugenia, Psidium...* det er at udtale troen. *Cassia, Mimosa, Acacia ...* det er [...] at beskrive Guds plan» (*VtLS*, p. 15), italics in the original.

24 *RtLS*, p. 194 (*VtLS*, p. 189).

25 *RtLS*, p. 250: «hele tiden må han selv [...] læse i værket selvom han ved at hans øjne ikke kan tåle det» (*VtLS*, p. 246).

26 *RtLS*, p. 20: «Kan træer sladre? Kan blomster vise vej?» (*VtLS*, p. 16); *RtLS*, p. 21: «Kan vinden sladre? Kan den hviske fra fazenda til fazenda, fra senzala til

In a short piece titled *Our Visual Focus – Ocularcentrism*, and with reference to Murray Schaefer’s idea that hearing is a way of touching at a distance, Morten Roar Berg suggests that hearing is «an evolution of our sense of touch, which connotes a feeling of closeness and intimacy»<sup>27</sup>. To Dr Lund, who has chosen his scientific mission over affection and «in fear and wonder» over physical contact watched the «depraved» and «lascivious» Brazilians spread syphilis in the streets of Rio, the ability to *listen* enables a relational contact with nature, different from the anthropocentric approach assumed by his friend Peter Christian Kierkegaard. In contrast to phytographical philosophy, Kierkegaard seems to suggest that plants should care about what humans care about – i.e., the Christian idea of salvation – and that human-plant interaction can only occur through the means of *human* language:

Can one find consolation in the clouds when one implores infinity in agony? Can the rushes whisper about the absolution of sin, the resurrection of the flesh, and of life eternal?

How can we understand a flower without language?<sup>28</sup>

### 3. THE COUNTER-GAZE: A CHANGE OF PERSPECTIVE

Dr Lund’s need to learn a new language which is not only sense but also sensibility is linked to the discourse on primitivism in the novel. What forms of life are ‘primitive’ and ‘inferior’? What forms of language are intelligible? When framing the reciprocal gaze between the Danish scientist and the indigenous inhabitants, Stangerup establishes a curious relational dynamic in which identities blur and mix, superior becomes inferior, evolution becomes involution. As the

senzala og helt ud til de mindste afsides beliggende caboclo-hytter?» (*ViLS*, p. 16); *RiLS*, p. 125: «Men hvad siger *knoglerne* nere i den røde jord under dem beskyttende kalkskorpe?» (*ViLS*, p. 121); «Der er som om hver busk i caatingaen kender Dr. Lund, ved hvad han søger og hvisker det til alle hulerne i oplandet» (*ViLS*, p. 129), italics in the original.

27 Our visual focus (part 1) – Ocularcentrism, in «AcousticBulletin», <<https://www.acousticbulletin.com/our-visual-focus-part-1-ocularcentrism/>> (last access: 19 September 2025).

28 *RiLS*, p. 79: «Kan man snakke hermeneutisk udviklingslære med en bæk? Kan man få trøstende svar af skyerne når man i dødsangst råber mod uendeligheden? Kan sivene hviske syndernes forladelse, kødets opstandelse og det evige liv?» (*ViLS*, p. 75); «Hvordan forstå en blomst uden sproget?» (*ViLS*, p. 75).

local population stares back at the foreign other, it is the civilized man who is perceived as a cave man, a *trogldoyte* – because that is how the Danish language sounds to their ears<sup>29</sup>. In line with the development of the literary character Lund, at this stage his language is indeed full of limitations. Just like the Latin names of the plants in Amazonia cannot cover their meaning, the concept of ‘cave man’ (with reference to Lund’s work as a palaeontologist), is turned on its head. While in the eyes of P.W. Lund, the African slaves are antediluvian *urtidsmennesker*, «ignorant of the Fall of Man, from a remote past which makes them resistant where the civilized European succumbs», and the natives tribal savages «at some point between animal and man, on a stage [...] before the word *we* becomes the word *I* [...] with a collective memory and identical reflexes», the scientist’s obsession with the bones found in the caves leads the locals to give him the nickname *o homem das cavernas*<sup>30</sup>. He and his assistant Brandt are looked upon «[l]ike exotic animals in a menagerie [...]. As people in Europe regard... apes, monsters, dwarves, bearded ladies»<sup>31</sup>. Again, Dr Lund’s bias against the local, tribal and ‘prehistoric’ society seems to foreshadow the change in awareness he will mature by the end of his life as concerns his own place in the world. But before reaching this understanding, Dr Lund sees humans as individuals with an ‘I-ness’ that separates them from their environment and places them in opposition to a collective and on top of a hierarchy, all according to the divine order of nature:

«We have thus seen how [...] Nature approaches its goal to release the individual from the earth. Man [...] is liberated [...]. For the first time on Earth the sound ‘I’ is heard, and with this word the process of separation between the individual and the world is signed and sealed.» *I!* The envious stones understand him. The trees nod to him in a melancholy way and longingly stretch out their branches to him. [...] The clouds greet him as if he were their equal. The sun warms him with camaraderie while he wanders

29 «Sådan lyder dansk i deres ører» (*ViLS*, p. 17; literally, «that is how Danish sounds to their ears»). In this case the English version of the novel has opted for a liberal translation, cf. «[t]his word for caveman [...] has become his nickname» (*RiLS*, p. 21), a choice which unfortunately loses sight of Stangerup’s wit.

30 *RiLS*, p. 46: «uden begreb om syndefaldet, fra en urtid det gør dem modstandsdyktige hvor den civiliserede europæer bukker under» (*ViLS*, p. 42); *RiLS*, p. 46: «midt mellem dyret og mennesket, på et trin [...] lige inden ordet *vi* bliver till ordet *Jeg* [...] med kollektiv erindring og ens reflekser» (*ViLS*, p. 101); *RiLS*, p. 204 (*ViLS*, p. 199), italics in the original.

31 *RiLS*, p. 202: «Som fremmede dyr i menagerierne! Som man i Europa be- trakter... aber, monstret, dværge og skægede damer» (*ViLS*, p. 197).

freely over the Earth. The humble wildflowers painfully comprehend that he has penetrated their innermost mystery as he carefully presses them into a herbarium and with his steel pen describes them in a detailed treatise<sup>32</sup>.

The interesting aspect of passages like this one is that Lund paradoxically delivers his anthropocentric credo with attention to the perspective of more-than-human matter – stones, trees, clouds, plants, the sun – thus promoting an agency and a loquacity of the natural elements that contradicts the thesis of man’s ‘otherness’ in respect to his environment. This form of magical realism reads environmental behaviours through a human lens, interpreting the first-person narrative voices of the natural elements as an expression of admiration, support, or homage to man:

Nature understands him and does everything to help him. The plants nod approvingly, the crystals glitter in the sunshine far ahead on the path. The birds, the *bem-te-vi*, the *sabiá*, and the first tyrannids whistle him onward, fully aware that at this decisive moment of his life he has no time to study them. They are his fellow conspirators, grateful to him for having classified them so thoroughly, just as the plants thank him for all the times he pressed them into the herbarium. «Take care of the bag!» whisper the stunted trees to him. [...] «Forgive us for the torment we caused you! Every cut! Every attack of fever! Forgive us, forgive us!» whisper all the animals and plants. [...] Someday, he thinks, someday many years hence, this country, this wildlife, will also be civilized. Many naturalists will follow in his footsteps, inspired by his example, to study and classify<sup>33</sup>.

32 *RtLS*, p. 96: «Vi havde saaledes set hvorledes Naturen [...] kom sit Maal nærmere, at løsrive Individet fra Jorden. Mennesket [...] er frit; [...] for første gang høre paa Jordens Overflade Lyden: Jeg, og med dette Ord er Separationsprocessen mellem Individet og Omverdenen underskrevet of forseglet’. *Jeg!* Stenene forstår ham, jaloux. Træerne nikker melankolsk til ham og strækker længselsfuldt deres grene efter ham. [...] Skyerne hilser ham, som er han næsten deres ligemand. Solen varmer han kammeratligt på hans frie færd på Jorden mens de usle vejplanter med smerte forstår at han har gennemskuet deres inderste hemmelighed når han omhyggeligt presser dem i herbarium og med stålpenen beskriver dem i en grundig afhandling» (*VtLS*, p. 92), italics in the original.

33 *RtLS*, p. 213: «Naturen forstår ham og sætter alt ind på at hjælpe ham. Planterne nikker billigende til ham, krystallerne reflekterer solen flere kilometer frem af stien, *bemtivien*, *sabiáen* og årets første tyrannider fløjter ham fremat, fremad, velvidende at han ikke i denne afgørende stund af sit liv har tid til at studere dem. De er hans sammensvorne, taknemmelige over at han så grundigt har klassificeret dem ligesom planterne takker ham for alle gange han pressede dem i herbarium. ‘Pas på kufferten!’ hvisker de forkroblede træer til ham. [...] ‘Tilgiv os alle smerter vi forvoldte dig! Hver en rift! Hvert anfald af feber! Tilgiv os, tilgiv os!’ hvisker alle dyrene og alle planterne [...]. En dag, tænker han, en dag om mange år vil også dette land og denne natur blive civiliseret, mange vil komme i hans fodspor, opildnede af hans eksempel, for at studere og klassificere» (*VtLS*, p. 210).

The belief that the Amazonian flora should be approached through observation and classification makes Dr Lund guilty of arrogance, perhaps even ignorance, as he tries to educate the local *doutores* on the subject of indigenous plants species, renamed in Latin:

Not infrequently Dr. Lund must discuss one thing or another with them, and it amuses him to test them to see if they are worthy of their degree, especially the ones who pass themselves off as botanists. The *Malvacea* family? A sigh. No answer. The *Compositae* order? A blush. And the *Euphorbiaceae* family? Out with the smelling salts. No answer<sup>34</sup>.

But, again, when Stangerup, true to the strategy of the counter-gaze, switches the point of view to that of the Brazilian *doutores* the image we get of the Linnaean botanist – covered with grime, scratched and burned, negligent of all primary, physiological needs – draws close to the stereotypical portrayal of the ‘foolish virtuoso’, one of Roslynn B. Haynes’ seven prototypes recurring in literary representations of scientists. Better known as the ‘nutty professor’, this is the scatterbrained scientist, out of touch with social intercourse and obsessed with his research to the point of becoming an unkempt, almost comic character:

[W]hat [is it] that Danish scientist knows so much more about than they[?] Why in the world does he bother kneeling there in the red soil with perspiration rolling down his face, making his spectacles continually slip down his nose? Why study so diligently and make notes on the difference between the light-violet heads of the genus *Eupatorineae* and the vine-like members of the genus *Vernonia* which grow among the hedges and sometimes completely cover them with a curtain of white fragrant flowers? What is so special about the *Tagete minuta* species with elongated cylindrical flowers with tiny pale yellow ligulate flowers like vestments? [...] Along with *Leonorus tartaricus* [...] the most common wayside plant [...]. Can this be of interest to any serious rational being? [...] «Yes! Yes, *precisely!*» Dr. Lund might growl, irritable in the humid heat, his nails caked with red soil, his spectacles spotted, and his trousers torn. But he must restrain himself from finishing his sentence, «...if, to be sure, one is a rational being!»<sup>35</sup>

34 *RtLS*, p. 93: «Dr. Lund må ofte i diskussion med dem om snart det ene, snart det andet, og han morer sig i sit stille sind med at prøve om de er deres grad værdige, især de der giver sig ud for at være botanikere. Familien *Malvacea*? Prusten og stønnen. Intet svar. Ordenen *Compositae*? Rømmen og rødmen. Intet svar. Og familien *Euphorbiaceae*? Frem med lugtesaltet. Intet svar» (*ViLS*, p. 89-90), italics in the original.

35 *RtLS*, p. 94-95: «Hvad er det denne danske forsker ved så meget bedre end de[?] At han gider ligge der, på knæ i den røde jord, med sveden drivende ned over ansigtet så brillerne hele tiden glider af hans næse, og ihærdigt undersøge og berette

It seems to me that the question ‘what is a thinking human being?’ explicitly states the theme that ties the different parts of the narrative together. Through the representation of Peter Wilhelm Lund, Stangerup challenges preconceptions and questions the meaning of epithets like ‘serious’, ‘civilized’ and ‘human’. The novel shows us that a scientist who seeks meaning only through a Linnaean method of observation, collecting, and organization, through reading, note-taking, correcting, and copying out, from another point of view identifies as an inhuman researcher, a cave man, a troglodyte, and a bookish fool — an obnoxious one: «with Linnaeus as the one who started it all and handed on the torch, he will once again find inspiration and incentive. He reads again. He savours the ingenious and brilliant ability of the letters to form that irreplaceable quality which is called Meaning»<sup>36</sup>.

#### 4. THE PHYTOGRAPHICAL TURN

The role that plants play in Dr Lund’s process of becoming human is emphasized through gardening, an activity which has also been seen as an act of mastery. In their introduction to the field of Critical Plant Studies, Wendy Woodward and Erika Lemmer recall Yi-Fu Tuan’s dismissal of the ‘innocence’ of gardening. They write: «[f]or him, gardening is all about power, about the transformation of a landscape and the cultivation of plants according to the will of the gardener»<sup>37</sup>. In Lagoa Santa, P.W. Lund moves into a house that used to belong to a missionary, a man whose approach to gardening resembles a European exhibition of power: a «Latin feudal mania for planting geometric beds and trimming bushes and shrubs into cubes,

om forskellen mellem familien *Eupatorineæ*s lysviolet blomsterhoveder of familien *Vernonias* slyngede urter der gror ind i hækkene og sommetider helt bedækker dem med et gardin af hvide, duftende blomsterduske. Og arten *Tagete minuta* med langstrakte, cylindriske blomster med ganske små, bleggule tungeblomster som ornat [...] Ligesom *Leonorus tartaricus* [...], det almindeligste ukrudt langs landevejen [...]: kan dét beskæftige et seriøst tænkende menneske? [...] ‘Ja! Ja, *netop!*’ kan Dr. Lund finde på at snerre, irriteret i den fugtige hede, med rød jord oppe under neglene, brillerne fedtet til og rifter i buksene, men så bremser han sig for det meste i at fuldføre sætningen: ‘... hvis man vel at mærke *er* et tænkende menneske!’» (*VtLS*, p. 90-91), italics in the original.

<sup>36</sup> *RtLS*, p. 201: «med Linné som den der satte det hele i gang och rakte faklen videre, skal han påny finde inspiration og fremdrift. Han læser atter. Han nyder bogstavernes kunstfærdige og geniale evne til at danne dette uerstattelige der hedder mening» (*VtLS*, p. 196).

<sup>37</sup> Wendy Woodward – Erika Lemmer, *Introduction: Critical Plant Studies*, in «Journal of Literary Studies», 35 (2019), 4, p. 23-27.

as if this were the park at Versailles»<sup>38</sup>. However, the old scientist's concern for and identification with the more-than-human lives in this garden is a sign of his changing mindset:

Each plant must be cared for individually, each bush pruned in its own way, and if Dr. Lund accidentally cuts off a live branch or even a green leaf, the plants pain spreads up through his arms and paralyzes him till the bush begins to breathe again and stretch out to the sun. He rakes the paths scrupulously, careful to let the most crystalline pebbles lie as they please<sup>39</sup>.

Two aspects are of interest in this passage: the recognition that other beings, not only humans, have an 'I-ness' and a will, and the acknowledgment that man cannot be separated from his environment – humans and nature are mutually linked in ecological forms of connection. In the monograph *Climate and Crises: Magical Realism as Environmental Discourse*, Ben Holgate studies how the narrative modes of magical realism can overlap with environmental literature<sup>40</sup>. According to Holgate, magical realism and ecological thinking are «natural allies» and can be employed strategically to empower non-human beings and environments<sup>41</sup>. Combined with a postcolonial approach, this alliance can give voice to the silenced: humans, animals, and plants. In Stangerup's novel, the means and narrative modalities of magical realism efficiently counterpoints the scientific rationalism, individualism, and dogmatic religious creed that has formed P.W. Lund's worldview. Recovering a pre-modern and pre-logic ontology, where the supernatural is an integral part of the natural, a different relation between the self and the other – both plants and humans – becomes possible. The scientist thus discovers an alternative knowledge of nature that challenges his post-Enlightenment and colonial approach to botany – but whether this is a result of a descent into

38 *RtLS*, p. 145: «latinsk-feudale mani med at plante alting i geometriske bede og klippe buskene og småtræerne kubusformede som drejer det sig om parken i Versailles» (*VtLS*, p. 141).

39 *RtLS*, p. 240: «Hver eneste plante skal behandles individuelt. Hver busk skal beklippes på sin egen måde, og kommer Dr Lund ved en fejltagelse til at klippe en frisk gren eller selv et blad der ikke er visnet af, forplanter buskens smerte sig op gennem hans arme så han i lang tid må stå helt stille indtil busken atter kan ånde og strække sig mod solen. Stjerne river han omhyggeligt, på en sådan måde at de mest krystalholdige småsten bliver liggende som de selv bedst bryder sig om det» (*VtLS*, p. 235).

40 Ben Holgate, *Climate and Crises: Magical Realism as Environmental Discourse*, Routledge, London-New York 2019.

41 *Ibid.*, p. 8.

folly or a logical consequence of listening to the local knowledge is left unsaid, in line with the ambiguity that surrounds P.W. Lund's destiny both in real life and in fiction<sup>42</sup>.

True to the discourse regarding the gaze and the counter-gaze, Stangerup allows us to read Lund's conversion from two points of view: as a radically new understanding coming from a man who is beginning to reject the theories on which he has built his scientific career, or, as a sign of the madness of a scientist whose foundations are shaken by Darwin's theory of evolution by natural selection. When the young botanist Warming joins Lund in Lagoa Santa in 1863, the old scientist has become a legend who defends «the odd notion that one can speak to the flowers if one understands their secret language»<sup>43</sup>. As a matter of fact, if at an earlier stage in the novel the botanical world is anthropomorphized through the use of an almost human first-person language then, as Dr Lund mediates between human and plant language, a relational communication occurs and the flowers open in a collaborative interchange: «[t]o the rose, the words must be hummed. To the purple creeper on the wall, one must whistle after every fourth word. To the thistles, one must growl very softly. All the flowers unfold when the Doctor wishes them to»<sup>44</sup>. Phytography emerges, John Charles Ryan writes, «at the intersection of vegetal and human languages»<sup>45</sup>.

When the Danish botanist Johannes Eugenius Bülow Warming (1841-1924), author of the text *Plantefamfund* (1895; *Oecology of Plants. Introduction to the Study of Plant Communities*, 1909), and said to be the first researcher to have adapted the concept of ecology to the study of plants, comes to Lagoa Santa with a new way of thinking about botanical communities, Stangerup presents him as follows:

42 Hagedorn Thomsen and Ørum both see madness in the literary character that Dr Lund turns into after his crisis, although Ørum observes that the novel ends with a 'harmonizing moral': «Lund gives up on the traditional, white and European, presumption and domination thinking, for example by accepting the local witch doctor, by assuming the role of a healer [...] and by adopting a boy of mixed race»; «Lund opgiver sin traditionelle hvide europæiske bedreviden, sin herredømetænkning – f. eks ved at acceptere den lokale heksedoktor, selv fungere som naturlæge [...] og adoptere en mulat drenge», Ørum, *Vejen til Lagoa Santa, op. cit.*, p. 113 (my translation).

43 *RtLS*, p. 259: «mærkelige ideer om at man kan tale til blomsterne om blot man kan forstå deres hemmelige sprog» (*VtLS*, p. 255).

44 *RtLS*, p. 273: «Rosen skal ordene nynnnes til. De lilla syngblomster op ad muren skal der fljøtes til efter hvert fjerde ord. Tidselblomsterne skal det brummes ganske svagt til. Alle åbner de sig når Doktoren vil» (*VtLS*, p. 268).

45 Ryan, *Writing the Lives of Plants, op. cit.*, p. 10.

[H]e does not like herbariums which press all the sap out of plants [...] the new botany ought not content itself with merely classifying and describing a plant in isolation from its surroundings. The divine fitness of a plant, developed in its struggle to survive, is comprehensible only through knowledge of the soil, neighboring plants, bees, and other insects with which it has contact, climate, shade and sun and the night dew. [...] *The great chain of being* [...] if a single link in the chain is lost or forgotten, then the vision of the sum total of fitness is destroyed or blurred<sup>46</sup>.

At the end of *The Road to Lagoa Santa*, Stangerup shows us how Warming's vision of nature as arranged into ecological communities, instead of into hierarchies, extends into the surrounding society of humans. Barriers between the organization of plants and that of humans seem to break down as Dr Lund's adopted son Nereo, a child of nature believed to be 'in need of education', refuses to leave for Denmark. As he departs alone, Warming is now «more convinced than ever of the rightness of his theory that all things must be seen in their proper context and that no link can be isolated from the chain»<sup>47</sup>.

## CONCLUSIONS

This plant-centred reading of *Vejen til Lagoa Santa* has addressed the interaction between the Amazon rainforest and Dr Peter Wilhelm Lund. After a lifetime of approaching the tropical flora armed with herbaria and a toolbox of European scientific paradigms, Stangerup's botanist develops a sensitivity to the language of plants that stimulates a shift in his hierarchical, anthropocentric worldview. Reading *The Road to Lagoa Santa* as a novel containing examples of phytographical writing raises questions about how the voices of plants can be perceived and translated into human language without stigma of anthropocentrism. According to John Charles Ryan, «the challenge for the human writer of plant lives is to sense, listen, and allow in a state of suspended

46 *RtLS*, p. 263: «[han kan] ikke lide de herbarier der presser al saften ud af planterne [...] må den ny botanik ikke stille sig tilfreds med blot at klassificere og beskrive planten løsrevet fra sine omgivelser. En plantes guddommelige hensigtsmæssighed, udviklet i kampen for at overleve, kan kun forstås ved at man forstår dens jordbund, dens naboplanter, benemner alle de insekter den har kontakt med, klimaet, skygge og sol og nattens dug. *Livets lange kæde* [...]: ødelægger man et led i kæden, eller lader man det ude af syne, ødelægger eller slører man blikket for den samlede sum af hensigtsmæssighed» (*VtLS*, p. 258-259), italics in the original.

47 *RtLS*, p. 267: «overbevidst om sin teori om at alt skal ses i sin rette sammenhæng og at man ikke må isolere et led fra dets kæde» (*VtLS*, p. 263).

judgement» and the practice of phytography must be grounded «in an empathic regard for individual plants as subjects with particular lifeworld experiences»<sup>48</sup>. In Stangerup's portrayal, P.W. Lund emerges as a scientist who reaches an alternative, ecological, understanding of the botanical world when the sense of sight is decentred in favour of an hitherto unexperienced olfactory, haptic, and auditive sensibility: «It is as if he can smell all the flowers on the peak of Serra da Piedade – as if he can hear them whispering softly to one another», Stangerup concludes<sup>49</sup>. In tune with the local, tribal context, this new approach encompasses an interaction where humans and plants are on an equal footing, and leads to a profoundly empathetic engagement with nature where the pain of a wrongly trimmed branch affects the scientist as if his own body were injured. In his old age, P.W. Lund's ways of knowing based on «[p]recision, observation, collection of data, classification» thus give way to a form of plant knowledge open to reciprocity and experimentation that goes beyond scientific inquiry<sup>50</sup>. A new sense of duty of care emerges as P.W. Lund understands the ecological relationship that unites humans and plants, people and territories, in a community where no link can be isolated from the chain. Like in magical realism, an encounter between two opposing orders takes place: Lund's post-Enlightenment, empirical studies of nature adapt to a cultural practice in which it is logical to hire an orchestra to play for budding flowers<sup>51</sup>. Whether this is a descent into folly of a European scientist whose certainties are crumbling in reaction to Darwin's discoveries, or a culturally appropriate approach honouring a local way of knowing botany, can only depend on one's point of view. Personally, I see Stangerup's reading of P.W. Lund's life as an ecological narrative, a precious and, for its time, rather precocious invitation to consider non-Western and more-than-human ways of being and knowing.

A similar ambiguity surrounds the portrayal of Carl Linnaeus in the novel. Whilst Dr Lund, the plant collector, is obsessed with Linnaeus' systemic activity of classifying, naming and preserving, this stereotypical idea of the Swedish scientist as the Western 'other' is subtly contradicted both at the beginning and end of the narration. As if to suggest that communication between humans and plants is

48 Ryan, *Writing the Lives of Plants*, *op. cit.*, p. 100 and 101.

49 *RtLS*, p. 267: «Det er som om han kan lugte alle blomsterne på toppen af Serra da Piedade – og som hører han deres sagte hvisken til hinanden» (*VtLS*, p. 262).

50 *RtLS*, p. 55-56: «præcision, iagttagelse, indsamling af data, klassifikation» (*VtLS*, p. 262).

51 *RtLS*, p. 271-272 (*VtLS*), p. 267.

a universal experience, the vision of Linnaeus as a man who talked to flowers, convinced that flowers have a soul, appears in the child Wilhelm's fantasies about his mentor<sup>52</sup>. This image frames magical realism as a mode of seeing the world that belongs in the rational Enlightenment era as well as in premodern societies. As the novel comes to its close, and Dr Lund has extinguished his «desire to give things names»<sup>53</sup>, on his deathbed he visualizes not the Father of Taxonomy but Sara Lisa, Linnaeus's wife, picking flowers for her husband. With this dreamlike image, finally combining women and plants, we have come full circle: the association of women and plants in the closing image establishes a connection invisible to the scientist's gaze before his change in perspective. While *The Road to Lagoa Santa*, as we have seen, gives voice to silenced people and plants by inverting points of view and articulating agency, women remain in the shadow throughout the book. If Lund's rejection of Sarah and inability to choose human affection over his scientific mission is perfectly in line with stereotypical literary representations of 'inhuman scientists' as emotional analphabets, his last words to Nereo contradicts this portrait<sup>54</sup>. Dr Lund's last words – *Amor, amor, amor* – and the fireworks – made from the scientific texts on which all his knowledge was formed – exploding in the sky at his funeral mark Dr Lund's profound conversion, dictated by the awareness of a plant voice that speaks of relationality.

52 *RtLS*, p. 33 (*VtLS*, p. 29).

53 *RtLS*, p. 278: «lyst til at give navne» (*VtLS*, p. 273).

54 Cf. Haynes, *From Faust to Strangelove, op. cit.*, p. 74-93 (Ch. *Inhuman Scientists: The Romantic Perception*).



# Allen *gemein*. Friedrich Hölderlin in the French-Italian Debate on Community

Chiara Caradonna  
(The Hebrew University of Jerusalem)

Starting from the 1980s, faced with the decline of the political perspectives linked to the communist project, an intense philosophical debate, aimed at rethinking the concept of community, emerged between France and Italy. Drawing on the thought of Georges Bataille, Jean-Luc Nancy initiated this reflection with *The Inoperative Community* (1983), followed in the same year by Maurice Blanchot's *The Unavowable Community* and, in 1990, by Giorgio Agamben's *The Coming Community*. At the turn of the millennium, Roberto Esposito's *Communitas* (1998) and, later, Nancy's *The Disavowed Community* (2014) marked a renewed engagement with the topic. Beyond their thematic focus, these works share a recurring – though seemingly marginal – reference to the German poet Friedrich Hölderlin. My essay explores this persistent presence of Hölderlin in the Franco-Italian debate on community, clarifying the use and function of his quotations in relation to the poet's own reflection on the subject. The analysis of Hölderlinian intertextuality in the works of Nancy, Blanchot, Agamben, and Esposito helps to trace the legacy of his thought – mediated by Heidegger – within contemporary philosophy. Moreover, it sheds new light on the relation between aesthetics and politics, between poetic word and civic action, which the essay also discusses in light of recent theoretical proposals such as Achille Mbembe's *The Earthly Community* (2022).

A partire dagli anni Ottanta, di fronte al tramonto delle prospettive politiche legate al progetto comunista, tra Francia e Italia si è sviluppato un intenso dibattito filosofico volto a ripensare il concetto di comunità. Recuperando il pensiero di Georges Bataille, Jean-Luc Nancy ne avviò la riflessione con *La comunità inoperosa* (1983), cui seguirono nello stesso anno *La comunità inconfessabile* di Maurice Blanchot e, nel 1990, *La comunità che viene* di Giorgio Agamben. Alla soglia del nuovo millennio, *Communitas* (1998) di Roberto Esposito e, più tardi, *La comunità sconfessata* (2014) di Nancy segnano una rinnovata attenzione al tema. Oltre alla scelta tematica, questi testi condividono un riferimento ricorrente, solo in apparenza marginale, al poeta tedesco Friedrich Hölderlin. Il mio saggio intende esplorare questa presenza costante di Hölderlin nel dibattito italo-francese, chiarendo l'uso e la funzione delle sue citazioni in rapporto alla riflessione del poeta sulla comunità. L'analisi dell'intertestualità holderliniana nei testi di Nancy, Blanchot, Agamben ed Esposito consente di delineare l'eredità del suo pensiero, mediata da Heidegger, nella filosofia contemporanea. Inoltre, getta nuova luce sulla relazione tra estetica e politica, tra parola poetica e azione civile, che il saggio discute anche alla luce di proposte recenti come *La comunità terrestre* (2022) di Achille Mbembe.

KEYWORDS: *Community, French Theory, Italian Theory, Friedrich Hölderlin, Intertextuality*

Chiara Caradonna, Allen *gemein*. *Friedrich Hölderlin nel dibattito franco-italiano sulla comunità*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 29-49

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.02



Open Access



# ***Allen gemein.* Friedrich Hölderlin nel dibattito franco-italiano sulla comunità**

*Chiara Caradonna*  
(The Hebrew University of Jerusalem)

## 1. INTRODUZIONE: HÖLDERLIN IN COMUNE

Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht,  
Aufzubrechen. So komm! daß wir das Offene schauen,  
Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist.  
Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe  
Bis in die Mitternacht, immer bestehet ein Maas,  
Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden,  
Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann<sup>1</sup>.

Questi versi tratti dalla terza strofa della famosa elegia *Brod und Wein* di Friedrich Hölderlin costituiscono il motto di apertura del libro *La communauté désœuvrée* ('La comunità inoperosa') del filosofo francese Jean-Luc Nancy, nella sua più recente edizione francese del 1996<sup>2</sup>. La citazione è riportata nella traduzione di Philippe Lacoue-Labarthe, con

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin, *Brod und Wein*, in Id., *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, Bd. 2.1: *Gedichte nach 1800. Text*, hrsg. v. Friedrich Beißner, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1951, pp. 90-95: 91; «Spinge un fuoco divino, giorno e notte, / Ad andare. Vieni, dunque! a guardare l'aperto, / A cercare il proprio, sebben lontano. / Una cosa è sicura: che nel meriggio o sino / A mezzanotte si vada, sempre vi è una misura, / A tutti comune, ma a ciascuno il proprio è assegnato, / Va ognuno e giunge, fin dove può» (trad. it. di Luigi Reitani, *Pane e vino*, in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano 2001, pp. 934-959: 939-941). Per una panoramica sulla ricezione e la complessa storia editoriale di questa elegia cfr. Wolfram Groddeck, *Philologie*, in Id., *Hölderlins Elegie Brod und Wein oder Die Nacht*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt a.M.-Basel 2012, pp. 7-33: 7-11. Nel presente saggio non entrò nel merito del dibattito filologico, ma è importante notare che giusto i distici citati da Nancy e riportati in seguito restano immutati nelle successive rielaborazioni che Hölderlin fa dell'elegia. Cfr. Wolfram Groddeck, *Dritte Strophe, ivi*, pp. 75-96: 82. Un cambiamento significativo avviene invece nel distico precedente e qui riportato nella versione della *Reinschrift* per ragioni di contesto, dove Hölderlin sostituisce «ein Eigenes» con «Lebendiges», cfr. *ivi*, p. 81.

<sup>2</sup> La citazione è assente nell'edizione inglese del 1991.

il quale Nancy ha collaborato intensamente in varie pubblicazioni<sup>3</sup>, in particolare sull'eredità del pensiero tedesco:

... toujours subsiste une mesure  
Commune à tous, bien qu'à chacun  
aussi en propre part,  
Vers où se rend et va chacun  
autant qu'il peut.  
(trad. de Ph. L.-L.)<sup>4</sup>

Questa è solo l'occorrenza più evidente di Hölderlin in quello che si può definire il dibattito filosofico sulla comunità che si è sviluppato a partire dagli anni Ottanta soprattutto in Francia e in Italia. Questo filone di riflessione teorica non accetta, sullo sfondo del fallimento del progetto comunista, di rinunciare del tutto alla nozione di comunità<sup>5</sup>. Si preoccupa invece di elaborare una comprensione della comunità che non sia legata alla sua operazionalizzazione, sia essa in termini nazionali, etnici, religiosi o, più in generale, totalitari<sup>6</sup>. Pensata né

3 Cfr., tra gli altri, Jean-Luc Nancy – Philippe Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Éditions du Seuil, Paris 1978; Philippe Lacoue-Labarthe – Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, éditions de l'aube, Paris 1991.

4 Cfr. Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 2004<sup>4</sup>, p. 7. L'ortografia (comprese le maiuscole) corrisponde all'originale.

5 *Ivi*, p. 28. «Communisme, communauté: de tels termes sont bien des termes, dans la mesure où l'histoire, les mécomptes grandioses de l'histoire nous les font connaître sur un fond de désastre qui va bien au-delà de la ruine. [...] Quoi que nous voulions, nous sommes liés à eux précisément par leur défection», Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, p. 10.

6 «[L]a communauté ne peut pas relever du domaine de l'œuvre. [...] La communauté comme œuvre, ou la communauté par les œuvres supposerait que l'être commun, comme tel, soit objectivable et productible [...]. Les produits des opérations de ce type, quelque grandioses qu'ils se veuillent et que parfois ils réussissent à être, n'ont jamais plus d'existence communautaire que les bustes en plâtre de Marianne», *ivi*, p. 78. «Quale può essere la politica della singolarità qualunque, cioè di un essere la cui comunità non è mediata da alcuna condizione di appartenenza [...] né dalla semplice assenza di condizioni (comunità negativa, quale di recente è stata proposta in Francia da Blanchot), ma dall'appartenenza stessa?», Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 67. «[L]a comunità non può farsi opera: né di vita, né di morte, né di ciascuno, né di tutti», Roberto Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006<sup>2</sup>, p. 133. Il termine centrale di «desœuvrement» introdotto nel dibattito da Nancy (*La communauté désœuvrée*, cit., p. 78) è tratto da Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, p. 260. Il termine viene recuperato da Agamben in *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Per una discussione dettagliata del concetto di «inoperosità», con riferimento non a Blanchot ma a Heidegger, in Nancy, Derrida e Lacoue-Labarthe, cfr. Luca Serafini, *Inoperosità. Heidegger nel dibattito francese contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

come un bene prezioso andato perduto in un passato lontano, né come un obiettivo da raggiungere o implementare nel futuro, la comunità diventa, in questo contesto e con diverse variazioni sul tema, la condizione stessa di possibilità dell'esistenza terrena<sup>7</sup>. Così il dibattito franco-italiano si distanzia univocamente dalle tradizionali analisi sociologiche e di teoria politica sviluppate in particolare in area tedesca intorno al binomio *Gesellschaft/Gemeinschaft*<sup>8</sup>.

In quanto segue, tratterò la presenza ricorrente e la funzione di Hölderlin in questo dibattito e, in termini più generali, il ruolo attribuito alla poesia e al pensiero figurativo nel recente dibattito filosofico sulla comunità. Questa presenza è per lo più marginale, nel senso che si colloca ai margini del testo, principalmente in nota, tra parentesi, apparentemente di sfuggita<sup>9</sup>. Ciò non la rende, però, meno significativa, considerando anche che gli autori in questione hanno pubblicato, a parte, degli scritti dedicati esclusivamente alla poesia e al pensiero di Hölderlin<sup>10</sup>.

Evidentemente il continuo, spesso indiretto e allusivo riferimento a Hölderlin indica anche un posizionamento rispetto al pensiero di Martin Heidegger e alla sua lettura della poesia di Hölderlin<sup>11</sup>. Questo confronto con Heidegger attraverso Hölderlin è importante perché soprattutto il primo Heidegger è un punto di riferimento fondamentale in questo contesto. Nei testi appartenenti a questo filone di pensiero, Heidegger è spesso richiamato per la sua formulazione di *Mitsein* nel «decisivo paragrafo 26 di *Sein und Zeit*»<sup>12</sup>. Secondo Roberto Esposito,

7 Cfr. Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 87. Per una discussione più ampia dedicata al pensiero comunitario di Nancy cfr. Ignaas Devisch, *Jean-Luc Nancy and the Question of Community*, Bloomsbury, London-New Delhi-New York-Sydney 2013.

8 Cfr. Esposito, *Niente in comune*, in Id., *Communitas*, cit., pp. VII-XXII: VIII-IX; Daniel Alvaro, *Le problème de la communauté. Marx, Tönnies, Weber, L'Harmattan*, Paris 2019.

9 Forse per questo motivo questa linea di ricezione non è menzionata nello *Hölderlin-Handbuch*, che riporta invece in sezioni separate la ricezione ebraica, quella da parte di Heidegger e quelle di Benjamin, Adorno e Szondi. Cfr. *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Johann Kreuzer, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2011, pp. 539-541.

10 Cfr. Maurice Blanchot, *La parole 'sacrée' d'Hölderlin*, in Id., *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, pp. 115-132; Jean-Luc Nancy, *Des lieux divins. Suivi de Calcul du poète*, TER, Paris 1997; Giorgio Agamben, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843*, Einaudi, Torino 2011.

11 Cfr. Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, in Id., *Gesamtausgabe*, I. Abt.: *Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, Bd. 4, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1981.

12 Esposito, *Communitas*, cit., p. 91. Cfr. Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 203; Robert Bernasconi, *On Deconstructing Nostalgia for Community within the West: The Debate between Nancy and Blanchot*, in «Research in Phenomenology», 23 (1993), pp. 3-21: 11; Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, in Id., *Gesamtausgabe*, I. Abt.: *Veröffent-*

uno dei protagonisti italiani del dibattito, «con Heidegger e Bataille il pensiero novecentesco sulla comunità raggiunge il suo punto di massima intensità e, al tempo stesso, il suo limite estremo»<sup>13</sup>. Il dibattito in questione si confronta esattamente con questo limite. Tra gli autori indagati Esposito, che si dichiara esplicitamente debitore di Nancy<sup>14</sup>, è anche colui che espone più esplicitamente il legame tra Heidegger e Hölderlin, che discute criticamente lungo diverse pagine, sottolineando la «collocazione oggettivamente comunitaria che Heidegger assegna all'esperienza poetica di Hölderlin»<sup>15</sup>.

Eppure, come sosterrò insieme a Esposito, l'insistente riferimento a Hölderlin va oltre Heidegger<sup>16</sup>, in una direzione che supera i limiti della sua lettura di Hölderlin e del dibattito stesso. I riferimenti a Hölderlin costituiscono un filo conduttore che lega tra loro gli elementi eterogenei di questo dibattito e permette di fornirne una visione d'insieme attraverso una specifica lente intertestuale. Hölderlin è, per citare le sue stesse parole, «allen gemein»<sup>17</sup>, la misura comune e condivisa da tutti i partecipanti a questo dibattito che si impegnano, ciascuno a proprio modo, in una scrittura condivisa della/sulla comunità.

Questo punto è cruciale per Nancy, che sottolinea l'importanza dell'*écriture* come esposizione del «tracé singulier de notre être-en-commun»<sup>18</sup>. In una «nota» che chiude la prima parte di *La communauté désœuvrée*, Nancy definisce la propria scrittura come partecipazione alla «communauté de l'écriture, l'écriture de la communauté»<sup>19</sup>. Mi interessa dunque il ruolo che viene attribuito a questo particolare nome – Hölderlin – all'interno della comunità di scrittura che scrive la comunità.

In termini più generali, ci si può e deve chiedere se questo dibattito sia diventato ormai superfluo, irrilevante, inattuale. Nel «monde de la grande ambivalence de l'idée du 'commun'»<sup>20</sup> in cui ci troviamo, e

*lichte Schriften 1910-1976*, Bd. 2, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1977, pp. 157-168.

13 Esposito, *Communitas*, cit., p. 103.

14 Cfr. Esposito, *Niente in comune*, cit., p. XXVIII.

15 Esposito, *Communitas*, cit., p. 103.

16 Cfr. Bernasconi, *On Deconstructing Nostalgia for Community within the West*, cit., p. 9.

17 Hölderlin, *Brod und Wein*, cit., p. 91.

18 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 100. Blanchot (*La communauté inavouable*, cit., p. 25) specifica e si distanzia da Nancy: «La communauté [...] donne lieu à une parole sans partage et pourtant nécessairement multiple, de telle sorte qu'elle ne puisse se développer en paroles: toujours déjà perdue, sans usage et sans œuvre et ne se magnifiant pas dans cette perte même».

19 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 104.

20 Jean-Luc Nancy, *Préface*, in Alvaro, *Le problème de la communauté*, cit., pp. 11-12: 12.

«[d]inanzi alle mostruosità di pensiero (o di ideologia)»<sup>21</sup>, potremmo infatti decidere di abbandonare del tutto il concetto problematico e pericolosamente ambiguo di comunità, una decisione che Nancy ha ammesso di aver preso per sé già nel 2001<sup>22</sup>.

Tuttavia, possiamo anche osservare questo concetto da una prospettiva diversa, che Nancy riconosce come degna di essere esplorata solo tra parentesi, lasciandola senza risposta («sans réponse»), e che chiama «la communauté du monde»:

(Il n'est pas certain que cette logique [de l'«avec»] soit restreinte à l'homme, ni même aux êtres vivants. Des cailloux, des montagnes, les corps d'une galaxie ne seraient-ils pas «ensemble» à un certain égard, qui ne serait pas celui de notre regard sur eux. C'est une question qu'on laissera ici, question de la communauté du monde, sans réponse.)<sup>23</sup>

Esposito si muove in una direzione simile quando, alla fine di *Communitas*, confronta il pensiero di Heidegger con quello di un altro punto di riferimento fondamentale nel pensiero della comunità, Georges Bataille, riguardo alla distinzione tra umano e animale, e conclude che la «contiguità di amicizia e morte» tra di loro «rimanda a quella stessa *communitas* che ci costituisce senza appartenerci»<sup>24</sup>. Che cos'è, che cosa può diventare «noi», a questo punto di snodo?<sup>25</sup> Hölderlin indica forse anche, al di là e a dispetto delle letture filosofiche da Heidegger ad Agamben, in questa direzione, verso la prospettiva di una «comunità del mondo» che non è solo umana, non è solo animale, ma offre una comprensione completamente diversa di ciò che è umano<sup>26</sup>. Tornerò su questo punto alla fine del saggio, dopo aver

21 Jean-Luc Nancy, *The Confronted Community* (2003), qui dalla trad. it. di Alessandro Fanfoni, *La comunità affrontata*, in Maurice Blanchot, *La comunità inconfessabile*, trad. di Daniele Gorret, SE, Milano 2002, pp. 9-24: 23.

22 *Ivi*, pp. 19-20.

23 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 222 (parentesi nell'originale). A questa lettura di Nancy giunge anche Frédéric Neyrat in *Le communisme existentiel de Jean-Luc Nancy*, cit., p. 23: «Nancy procède à une *extension existentielle*. Celle-ci consiste à faire droit à la singularité de tous les existants dans un même être-au-monde sans tomber dans la mise en équivalence à laquelle conduit l'*object-oriented ontology*».

24 Esposito, *Communitas*, cit., p. 139.

25 «(Ou encore, que veut dire 'nous' – que veut dire ce pronom qui, d'une manière ou d'une autre, doit être inscrit en tout discours?)», Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 221 (parentesi nell'originale).

26 Già Peter Szondi ha accennato a un superamento della barriera umano/non-umano in Hölderlin, facendo notare la «Ineinssetzung von Rebe und dichterischem Wort» nella sua lettura di *Wie wenn am Feiertage...*: «Denn die Dichter stehen unter günstiger Witterung, sie stehen – nach einem späteren, viel zitierten Vers – unter Gottes

ricostruito la presenza di Hölderlin in questo discorso profondamente europeo e occidentale sulla comunità, a cui è inevitabilmente legata una specifica immaginazione di ciò che sono l'Europa e l'Occidente<sup>27</sup>.

## 2. COMUNE A CHI? IL DIBATTITO SULLA COMUNITÀ E I SUOI PROTAGONISTI

Nel 1983, il saggio di Jean-Luc Nancy *La communauté désouvrée*<sup>28</sup> apre un dibattito sul concetto e sulla pratica della comunità che sarebbe stato portato avanti, come già accennato, da diversi filosofi nei decenni successivi. Il saggio si confronta apertamente con le precedenti, radicali riflessioni di Georges Bataille sullo stesso tema, risalenti principalmente agli anni Trenta, ed è immediatamente seguito da una risposta apparentemente affermativa da parte di Maurice Blanchot, amico intimo di Bataille, in un breve libro intitolato *La communauté inavouable (La comunità inconfessabile)*<sup>29</sup>.

Nancy risponde a sua volta alla risposta e raccoglie una serie di saggi sparsi in un volume in cui recupera il titolo del primo saggio e che pubblica in edizioni leggermente modificate e ampliate nel 1990 e nel 1996.

Gewittern mit entblößtem Haupte, wie der Weinstock und die Bäume des Haines in der Nacht gestanden haben, aus die kühlenden Blitze fielen. [...] Das Gewitter der Natur verbindet sich mit dem historischen Gewitter, mit den Kriegen», Peter Szondi, *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte des hymnischen Spätstils*, in Id., *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967, pp. 33-54: 42. Recentemente Rochelle Tobias ha aperto il campo a una discussione ecocritica dell'opera e del pensiero di Hölderlin: «Hölderlin's unique insight was to comprehend that both humans and gods are subordinate to nature insofar as they constitute two sides of the same, i.e. a unity that cannot be expressed except in opposing terms. [...] To capture these opposing pairs in a single, comprehensive image was Hölderlin's consistent ambition and represents his contribution to the natural philosophy of his day and to contemporary environmental thought in an age of ecological crisis», Rochelle Tobias, *Introduction*, in *Hölderlin's Philosophy of Nature*, ed. by Rochelle Tobias, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, pp. 1-20: 15. Cfr. anche Id., *The Expanse of the Sky: Nature, History, and Dwelling in Celan and Hölderlin*, in «Aesthetica Preprint», 118 (2021), 137-159.

27 Cfr. su questo punto la critica di Bernasconi all'eurocentrismo di Nancy in *On Deconstructing Nostalgia for Community within the West*, cit., pp. 14-18.

28 Jean-Luc Nancy, *La communauté désouvrée*, in «Aléa», 4 (1983), pp. 11-49.

29 Nonostante le apparenti congruenze, Robert Bernasconi individua «a vast difference opening up between Nancy's account and that offered by Blanchot» nel dibattito sulla comunità, in Id., *On Deconstructing Nostalgia for Community within the West*, cit., p. 11. Bernasconi offre anche un riassunto della prima parte della storia editoriale del testo di Nancy, *ivi*, pp. 5-6.

Questo dibattito eminentemente francofono è stato poi ulteriormente sviluppato in Italia da Giorgio Agamben con *La comunità che viene* (1990) e dal già citato Roberto Esposito con *Communitas* (1998, 2006)<sup>30</sup>. Senza mai esplicitarne l'eredità, il titolo del libro di Agamben pare tratto da un'osservazione di Nancy all'inizio del terzo capitolo di *La communauté désœuvrée*, intitolato *Le communisme littéraire*: «La communauté sans communauté est un *à venir* en ce sens qu'elle *vient* toujours, sans cesse, au sein de toute collectivité»<sup>31</sup>. Lo spostamento che Agamben esegue rispetto a Nancy nel contesto di questa apparente omologia è reso evidente dalla prima e unica menzione della formulazione che dà il titolo al volume in corpo di testo: «*Tricksters* o perdigiorno, aiutanti o *toons*, essi sono gli esemplari della comunità che viene»<sup>32</sup>. Mentre, cioè, Nancy si allontana dalla nozione di individualità parlando di essere singolare in termini di finitudine condivisa con altre singolarità<sup>33</sup>, Agamben sposta la riflessione sulla singolarità prima in ambito strettamente linguistico e logico introducendo, da lì, la figura dell'essere qualunque, per la definizione della quale una detta proprietà non è essenziale ma, appunto, esemplare e relativa all'uso<sup>34</sup>. A sua volta, Esposito fa riferimento solo in minima parte a Agamben, pur riconoscendosi parte dello stesso dibattito<sup>35</sup> e ponendo la stessa questione comune a tutti: «Come sfondare il muro dell'individuo salvando il dono singolare che esso racchiude?»<sup>36</sup>.

30 A questo dibattito si potrebbe aggiungere anche il libro di Antonio Negri e Michael Hardt *Commonwealth* (Harvard University Press, Cambridge, MA, 2009), sebbene sia stato pubblicato per la prima volta in inglese: «Dopo il libro di Blanchot e il mio, c'è stata una serie di opere che tematizzano e definiscono la comunità; questa serie continua a crescere, ma in un contesto in cui un 'comunitarismo' degno di essere approfondito si è reinventato negli Stati Uniti», Nancy, *La comunità affrontata*, trad. it. cit., p. 30. Lo stesso fa notare Georges Didi-Huberman, *Multitudes, essais, communautés*, in «esse arts + opinions», 92 (2018), pp. 60-67: 63.

31 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 179 (corsivo nell'originale).

32 Agamben, *La comunità che viene*, cit., p. 14.

33 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 70. Nancy si mostra consapevole di questa riflessione condivisa ma distante in *Être singulier pluriel* (Galilée, Paris 1996, p. 49): «Au fond, c'est dans la même navigation que sont embarqués Agamben d'un côté, Badiou de l'autre [...]. Tout cela conduit surtout à prouver combien nous ne pensons que les uns *avec* les autres (par, contre, malgré, près de, loin de, à se toucher, à s'éviter, à s'évider)».

34 «Il passaggio [...] dal comune al proprio avviene ogni volta nei due sensi secondo una linea di scintillazione alterna in cui natura comune e singolarità [...] si scambiano le parti e si compenetrano a vicenda. L'essere che si genera su questa linea è l'essere qualunque e la maniera in cui egli passa dal comune al proprio e dal proprio al comune si chiama uso – ovvero *ethos*», Agamben, *La comunità che viene*, cit., p. 22.

35 Cfr. Esposito, *Communitas*, cit., p. 160.

36 Esposito, *Niente in comune*, cit., p. XXVIII.

Nell'ottobre del 2001 Nancy scrive poi la prefazione all'edizione italiana de *La communauté inavouable* (*La comunità inconfessabile*, SE, Milano 2002) di Blanchot con il titolo *La communauté affrontée*. Il testo è stato scritto all'ombra dell'11 settembre e della guerra che ne è seguita, e afferma esplicitamente:

[L]a storia dei testi filosofici sulla «comunità» apparsi negli anni '80 meriterebbe di essere scritta con precisione essendo, insieme ad altre ma anche più di altre, rivelatrice di un profondo movimento del pensiero nell'Europa di quegli anni – un movimento che ancora ci riguarda, sebbene in un contesto completamente diverso e in cui il tema della «comunità», invece di venire alla luce, sembra sprofondare nell'oscurità<sup>37</sup>.

Mentre in *La communauté affrontée* Nancy ammetteva ancora di non aver offerto una risposta adeguata al presunto rimprovero di Blanchot<sup>38</sup>, nel 2014 ha pubblicato un volume interamente dedicato a una lettura di Blanchot, *La Communauté désavouée* (*La comunità sconfessata*). Quest'ultimo libro è l'unico testo della serie che ho appena illustrato a non citare esplicitamente Hölderlin. Pur appartenendo al dibattito che ho delineato, lo lascerò quindi fuori dalla presente trattazione. Passerò invece in rassegna e intreccerò le singole occorrenze di Hölderlin in Nancy, Blanchot, Esposito e Agamben, e ne trarrò alcune possibili conclusioni riguardo al loro rispettivo approccio alla riflessione sulla comunità.

### 3. LA PARTE IN COMUNE: NANCY CON LACOUÉ-LABARTHE

Come ho detto all'inizio, *La communauté désouvrée* si apre con una citazione dell'elegia di Hölderlin *Brod und Wein* nella traduzione francese di Lacoue-Labarthe. La poesia non viene mai ripresa nel corso del libro, ma annuncia chiaramente i motivi centrali che Nancy affronta in modi diversi nei cinque capitoli che compongono il volume:

Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe  
Bis in die Mitternacht, immer bestehet ein Maas,  
Allen gemein, doch jeglichem auch ist eignes beschieden,  
Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann<sup>39</sup>.

... toujours subsiste une mesure

37 Nancy, *La comunità affrontata*, trad. it. cit., pp. 9-10.

38 Cfr. *ivi*, p. 30.

39 Hölderlin, *Brod und Wein*, cit., p. 91.

Commune à tous, bien qu'à chacun  
 aussi en propre part,  
 Vers où se rend et va chacun  
 autant qu'il peut.  
 (trad. de Ph. L.-L.)<sup>40</sup>

Nel saggio del 1946 *Wozu Dichter?* Heidegger cita il verso più famoso della settima strofa di *Brod und Wein*: «Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?». Fa poi riferimento ai versi citati da Nancy come «das Gesetz, unter dem ihre [der dürftigen Zeit] Dichter stehen»<sup>41</sup>. Heidegger intende in particolare l'ultimo verso della citazione scelta da Nancy: «Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann». Si tratta anche di un'allusione al punto (limitato) a cui Rainer Maria Rilke sarebbe riuscito ad arrivare con la sua poesia rispetto a ciò che ha compiuto l'opera poetica di Hölderlin<sup>42</sup>. È questo, infatti, il tema principale del saggio<sup>43</sup>. In breve, Heidegger legge l'elegia come un'*ars poetica*, quale certamente è, e non si confronta con la sua dimensione comunitaria. Come emerge in una nota su Hölderlin risalente alla Seconda guerra mondiale, Heidegger si interessa piuttosto a ciò che è *un-gemein*, non comune, dell'esperienza poetica<sup>44</sup>. Questa diversa attenzione alla poesia mostra anche una divergenza nella comprensione della comunità e dell'essere-in-comune tra Heidegger e Nancy<sup>45</sup>.

40 Cfr. Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 7.

41 Martin Heidegger, *Wozu Dichter?* (1946), in Id., *Gesamtausgabe*, I. Abt.: *Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, Bd. 5: *Holzwege*, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1977, pp. 269-320: 273.

42 «Rilkes Dichtung [bleibt] in der seinsgeschichtlichen Bahn, nach Rang und Standort hinter Hölderlin zurück[ ]», *ivi*, p. 276.

43 «Ist R.M. Rilke ein Dichter in dürftiger Zeit? Wie verhält sich sein Dichten zum Dürftigen der Zeit? Wie weit reicht es in den Abgrund? Wohin kommt der Dichter, gesetzt daß er dahin geht, wohin er es kann?», *ivi*, p. 274.

44 «Das *Gesprochene*, in die Sprache Eingegangene und Eingelassene, Habbare, der eingeführten Gewöhnung und Vernutzung im Alltäglichen preisgegeben. // Dagegen *un-gesprochen* und doch nennen, – das wahrende, bergende, sparende Sagen des selben Einzigen, *Edlen, Un-gemeinen*», Martin Heidegger, «*Germanien*». *Das Ungesprochene*, in Id., *Gesamtausgabe*, III. Abt.: *Unveröffentlichte Abhandlungen – Vorträge – Gedachtes*, hrsg. v. Curt Ochwandt, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2000, Bd. 75: *Zu Hölderlin – Griechenlandreisen*, pp. 279-286: 282.

45 Nel quarto capitolo di *La communauté désœuvrée* (cit., p. 203), presentato per la prima volta nel 1988, Nancy formula questo punto in maniera esplicita: «ce que Heidegger a nommé le Mitsein, et même le Mit-da-sein, n'est pas encore pensé chez lui avec la radicalité ni avec la détermination qui conviendraient. Il faudrait en effet comprendre que la 'mit' ne qualifie pas le 'sein' [...], et que le 'mit' ne qualifie même pas le 'dasein', mais qu'il le constitue essentiellement. En un allemand baroque, je dirais qu'il s'agit du 'seindamit', ou de l'avec' comme modalité propre, exclusive et

Alcune modifiche significative nella versione della poesia di Hölderlin tradotta da Lacoue-Labarthe rispetto all'originale tedesco sono rilevanti per chiarire questo punto e per la riflessione di Nancy sulla comunità in generale. È di per sé significativo che Lacoue-Labarthe, che non era favorevole a un recupero della nozione di comunità<sup>46</sup>, venga chiamato in causa proprio all'inizio del libro, e in particolare attraverso Hölderlin. In un testo risalente allo stesso periodo in cui ha inizio il dibattito sulla comunità, Lacoue-Labarthe aveva infatti proposto di riconoscere nell'opera di Hölderlin una «toute autre réélaboration du rapport entre philosophie, poésie et politique»<sup>47</sup>.

Per tornare ai versi di Hölderlin, innanzitutto Lacoue-Labarthe traduce «jeglichem auch ist eignes beschieden» con «à chacun / aussi en propre part». La scelta della formulazione «en propre part» anziché semplicemente «propre» (inteso come proprietà, caratteristica) per «eignes» è significativa perché il termine «part» ricorre in un concetto chiave che Nancy espone nei suoi scritti sulla comunità, ossia «partage», condivisione. Compare già in quello che può essere considerato il *prequel* di *La communauté désœuvrée*, *Le partage des voix*<sup>48</sup>, che, a sua volta, si conclude con una citazione dei celebri versi di Hölderlin «Seit ein Gespräch wir sind / und hören können voneinander»<sup>49</sup>.

Ne *La communauté désœuvrée*, «partage» è discusso sia come «condizione» che come «separazione, scissione» (*partager*), in relazione agli amanti che «exposent [...] l'exposition des êtres singuliers les uns aux autres, et le battement de cette exposition»<sup>50</sup>. Viene poi ripreso per descrivere il rapporto di reciprocità tra gli amanti e la comunità, «qui leur

originnaire de l'être-là ou de l'être-le-là».

46 «Or [peuple] c'est l'un des mots que j'emploie, mais toi [Derrida], et tu me l'as signifié plus d'une fois, tu ne veux même pas l'employer. Comme le mot communauté. D'ailleurs, Philippe [Lacoue-Labarthe] non plus. Au moins, vous êtes du même côté de ce point de vue-là», Philippe Lacoue-Labarthe, *Dialogue entre Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy*, in «Rue Descartes», 52 (2006), pp. 86-99: 89.

47 Philippe Lacoue-Labarthe, *Poésie, philosophie, politique*, in Id., *Heidegger. La politique du poème*, Galilée, Paris 2002, 43-76: 62.

48 «La communauté reste à penser selon le partage du logos. Cela ne peut sûrement pas faire un nouveau fondement de la communauté. Mais cela indique peut-être une tâche inédite à l'égard de la communauté: ni sa réunion, ni sa division, ni son assumption, ni sa dispersion, mais son partage. Le temps est peut-être venu de renoncer à toute logique fondatrice ou téléologique de la communauté, de renoncer à interpréter notre être-ensemble, pour comprendre en revanche que cet être-ensemble n'est, pour autant qu'il est, que l'être-partagé du 'logos divin'», Jean-Luc Nancy, *Le partage des voix*, Éditions galilée, Paris 1982, p. 90.

49 *Ibidem*. Cfr. Friedrich Hölderlin, *Versöhnender, der du nimmergeglaubt...* (*Dritte Fassung*), in Id., *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 2.1, cit., pp. 136-137: 137.

50 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 95.

présente leurs singularités, leurs naissances et leurs morts»<sup>51</sup>. Quando Nancy cita la traduzione di Lacoue-Labarthe dei versi di Hölderlin in cui «propre part» sostituisce «eignes», ma non ritorna su questi versi nel corso del libro, indica, attraverso una scrittura comune e condivisa, il cambiamento che vuole introdurre rispetto a questa stessa questione. Invece della dialettica di proprio e improprio, di proprio come ciò che è di proprietà e comune<sup>52</sup>, la traduzione anticipa l'argomentazione di Nancy nel libro. Parafrasando i versi di Hölderlin nella loro versione francese, ogni essere singolare è tale, separato, discretamente distinto da ma in contatto con gli altri proprio per il fatto di partecipare già da sempre alla comunità o, nelle parole di Nancy: «Il y a la communauté, son partage, et l'exposition de cette limite»<sup>53</sup>. Inoltre la traduzione di Lacoue-Labarthe introduce una dimensione spaziale («part» nel senso di luogo) che rende più immediatamente intuitiva la connessione grammaticale e logica con il verso successivo, «Dahin gehet und kommt jeder», che in tedesco, dove la connessione tra «eignes» e un'indicazione spaziale appare inusuale (questa peculiarità, che scompare nella traduzione francese, meriterebbe di per sé attenzione).

La questione del rapporto tra proprio e improprio, tra ciò che è di proprietà e ciò che è condiviso, è un tema ricorrente nel dibattito sulla comunità perché, come osserva Esposito, «è un tutt'uno con il problema stesso della comunità»<sup>54</sup>. È proprio intorno a Hölderlin che questa questione si ripropone, o, al contrario, ogni volta che si pone la questione, Hölderlin viene evocato. Nancy ne offre una giustificazione esplicita in un inciso:

La pensée ou le désir de la communauté pourrait donc bien n'être que l'invention tardive qui tenta de répondre à la dure réalité de l'expérience moderne: que la divinité se retirait infiniment de l'immanence, que le dieu-frère était au fond lui-même le deus absconditus (ce fut le savoir de Hölderlin), et que l'essence divine de la communauté – ou la communauté en tant qu'existence de l'essence divine – était l'impossible même<sup>55</sup>.

Attraverso l'*enjambement* che spezza il verso «à chacun / aussi en propre part» in modo diverso rispetto al tedesco, Lacoue-Labarthe non

51 *Ivi*, p. 98.

52 Cfr. anche le osservazioni di Derrida sulla questione della proprietà e della «exappropriation», in *Id.*, *Dialogue*, cit., p. 96.

53 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 99. «[c]'è il 'comune', l' 'insieme' e il 'numero', e il fatto che forse noi non sapevamo più come pensare questo ordine del reale», Nancy, *La comunità affrontata*, trad. it. cit., p. 14.

54 Esposito, *Communitas*, cit., p. 106.

55 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 32.

solo espone il termine «part», ma crea, con la ripetizione di «chacun», anche un'epistrafe assente nel testo originale. A questo stesso «chacun» corrispondono in tedesco due termini distinti, ovvero «jeglichem» e «jeder», così che la traduzione francese rende evidente la singolarità, ma anche la compresenza di una molteplicità di singolarità, in linea con l'elaborazione teorica di Nancy. La traduzione entra a far parte di un processo di scrittura condivisa e comune le cui implicazioni, pur non essendo manifeste, costituiscono il tessuto della comunità di scrittura evocata da Nancy e messa in atto nel testo stesso.

#### 4. CON GIOIA, SENZA GIOIA, AD AGIO: BLANCHOT/AGAMBEN

Anche l'unico riferimento esplicito di Blanchot a Hölderlin ne *La communauté inavouable* avviene nel contesto del rapporto tra amanti e comunità, e può essere letto come una velata e polemica risposta a Nancy<sup>56</sup>. Si tratta, tra i testi qui discussi, della menzione più tenue di Hölderlin, il cui nome viene riportato tra parentesi in seguito al termine «aorgique»<sup>57</sup>. La marginalità del riferimento non è però, a mio avviso, un indice di indifferenza rispetto all'importanza che il significant «Hölderlin» ricopre nel dibattito sulla comunità. Al contrario, permette di misurare sia la distanza tra Blanchot e Nancy che un mutamento nella relazione di Blanchot rispetto a Hölderlin e alla lettura heideggeriana dell'opera del poeta. Innanzitutto, riferendosi alla teoria holderliniana del binomio *aorgisch/organisch* Blanchot entra in polemica con Nancy, poiché sottolinea, con Bataille, la dimensione socialmente dirompente di quello che possiamo chiamare con Roland Barthes il «discorso amoroso».

È possibile apprezzare la dimensione della polemica, che come già Robert Bernasconi ha notato non è mai articolata in maniera diretta e confrontativa<sup>58</sup>, se si considera che Blanchot aveva già scritto di Hölderlin qualche decade prima, in un saggio dal titolo *La*

56 Questo, naturalmente, non è sfuggito all'attenzione di Nancy, che in seguito ha ammesso: «Ma ero anche colpito dal fatto che la risposta di Blanchot fosse a un tempo un'eco, una risonanza e una replica, una riserva e, sotto certi aspetti, un rimprovero», Nancy, *La comunità affrontata*, trad. it. cit., p. 17.

57 Blanchot, *La communauté inavouable*, cit., p. 68. Cfr. Friedrich Hölderlin, *Über den Unterschied der Dichtarten*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 4.1: *Der Tod des Empedokles. Aufsätze*, hrsg. v. Friedrich Beißner, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1961, pp. 266-272: 269.

58 «The debate can also be offered as an illustration of the somewhat discreet forms of criticism that often operate between French thinkers», Bernasconi, *On Deconstructing Nostalgia for Community within the West*, cit., p. 7.

*parole 'sacrée' de Hölderlin* incluso in *La part du feu* (1949). In quel saggio Blanchot non solo cita gli stessi versi che Nancy mette in esercizio a *La communauté désœuvrée*<sup>59</sup>, ma affronta brevemente anche la questione comunitaria, quando scrive:

Mais, de son côté, le poète, celui qui prononce le chant, ne peut venir au monde que si le monde est l'Univers concilié et pacifié, capable de l'entourer, de l'embrasser, de «l'éduquer» poétiquement, c'est-à-dire un univers où le poète, déjà présent, accomplit son œuvre, où les hommes sont une communauté, où le chant de cette communauté est accueilli en un seul et où les dieux eux-mêmes trouvent leur vérité et leur place parmi les vivants<sup>60</sup>.

Nel saggio del 1949 Blanchot sottolinea il lato chiaro, luminoso, dell'impegno poetico di Hölderlin, e interpreta in questo senso anche i versi tratti da *Brod und Wein*. Insiste che «ce serait fausser entièrement l'expérience du poète que d'y rechercher une expérience du chaos comme tel, une expérience de la nuit»<sup>61</sup>. In *La communauté inavouable*, il modo in cui Blanchot fa intervenire Hölderlin nel testo è di segno diametralmente opposto, già che il termine «aorgique» è introdotto come termine tecnico per «le tohu-bohu initial d'avant la création, la nuit sans terme, le dehors, l'ébranlement fondamental»<sup>62</sup>.

Questa inversione rispetto alla prima interpretazione di Hölderlin offerta da Blanchot può essere letta alla luce del ruolo della scrittura, e in particolare della scrittura dell'esperienza amorosa come partecipazione condivisa di, per e con la comunità. In un certo senso Nancy provoca una reazione al riguardo da parte di Blanchot usando il termine centrale del dibattito sulla comunità introdotto in precedenza da quest'ultimo quando dichiara: «Les amants exposent par excellence le désœuvrement de la communauté»<sup>63</sup>. La parola chiave per leggere la discrepanza tra Blanchot e Nancy su questo punto è «joie». Nancy spiega come segue il nesso tra intimità amorosa, comunità e scrittura:

Les amants jouissent de sombrer dans l'instant de l'intimité, mais parce que ce n'est ni la mort, ni la communion – mais la joie –, cela même est à son tour une singularité qui s'expose au-dehors. [...] les amants [...] se partagent, et la singularité de leur amour s'expose à la communauté. Elle comparait à son tour: par exemple, dans la communication littéraire<sup>64</sup>.

59 Blanchot, «*La parole 'sacrée' d'Hölderlin*», cit., pp. 117 e 123-124.

60 *Ivi*, pp. 120-121 (corsivi miei).

61 *Ivi*, p. 123.

62 Blanchot, *La communauté inavouable*, cit., p. 68.

63 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 98 (corsivo mio).

64 *Ivi*, p. 96.

Questa dichiarazione propone indirettamente anche una lettura della citazione tratta da *Brod und Wein*, all'interno della quale sarebbe pure iscritta «l'exposition communautaire» dell'atto amoroso e per cui «chacun» sarebbe da intendere anche come «les amants». Blanchot sceglie di rispondere a Nancy non recuperando una comune e forse troppo condivisa riflessione su Hölderlin, ma attraverso l'esegesi di un altro testo letterario, *La maladie de la mort* (1982) di Marguerite Duras, che narra una relazione intima, anche erotica, ma in cui l'amore, la partecipazione *non* si compiono se non nella loro assenza. Le formulazioni con cui Blanchot discute il testo di Duras sono tutte forme di negazione rispetto a quelle usate da Nancy: «Les deux êtres qui nous sont montrés représentent, *sans joie, sans bonheur* [...] l'espoir de singularité qu'ils *ne peuvent partager avec nul autre*»<sup>65</sup>; «*[n]i joie, ni haine, une jouissance solitaire, des larmes solitaires*»<sup>66</sup>. Blanchot è categorico al riguardo: «*[c]'est [...] a cause de cela qu'ils forment une communauté*»<sup>67</sup>. L'intenzione è di evitare la concezione della comunità come opera realizzabile e da realizzare, ovvero la sua trasformazione in mito (fondatore), che riproduce la dialettica di inclusione ed esclusione. Per questo Nancy ritorna su questo punto, citando a più riprese Blanchot, nel secondo capitolo di *La communauté désœuvrée* intitolato *Le mythe interrompu* attraverso un'osservazione in cui l'eco di Hölderlin nella prima lettura di Blanchot è chiaramente percepibile nella menzione di un canto solitario: «*[la voix singulière] est chaque fois la voix d'un seul, à l'écart, qui parle, qui récite, qui chante parfois*»<sup>68</sup>.

Analogamente a Blanchot, anche Agamben cita quasi di sfuggita Hölderlin alla fine del sesto capitolo de *La comunità che viene*, intitolato «Agiò». Questo capitolo sviluppa ulteriormente la categoria

65 Blanchot, *La communauté inavouable*, cit., p. 81 (corsivi miei). Si veda, per contrasto, l'uso del termine *joie* che Blanchot fa in «*La parole 'sacrée' d'Hölderlin*», cit., p. 131: «*même qu'il [Hölderlin] a été appelé par le jour et non par la nuit, c'est aussi l'entente et la joie qu'il recherche*».

66 *Ivi*, p. 82 (enfasi aggiunta).

67 *Ibidem*.

68 Nancy, *La communauté désœuvrée*, cit., p. 168. Così si esprime Blanchot in una nota di «*La parole 'sacrée' d'Hölderlin*», p. 131: «*Telle est l'autre forme d'opposition que rencontre le poète, parole du peuple, chant du cœur uni de la communauté, dont la voix monte au plus haut, à l'infini, mais qui comme collectivité ne peut pas chanter, car le chant, pour manifester ce qui est commun à tous, a besoin de la voix de la solitude qui seule peut s'ouvrir au secret [...]. Et de même, le poète est amour, c'est son amour, qui par degrés fait descendre les dieux vers les hommes, qui donne tout à tous, mais en même temps l'amour rend toute médiation impossible, car il ne l'attache qu'à l'Unique (L'Unique)*».

centrale di «essere qualunque» proposta da Agamben per affrontare (e possibilmente risolvere) la questione della tensione tra proprio e comune, individuale e universale: «Qualunque è la cosa con tutte le sue proprietà, nessuna delle quali costituisce, però, differenza. [...] il particolare e il generico diventano qui indifferenti»<sup>69</sup>. Alla fine del capitolo Agamben fa riferimento alla poesia provenzale e alla parola «aizi» che verrebbe usata in quel contesto per «designa[re] [...] l'amore come esperienza dell'aver-luogo di una singolarità qualunque»<sup>70</sup>. Poi, con una svolta improvvisa tipica del suo stile, Agamben aggiunge: «In questo senso, l'agio nomina perfettamente quel 'libero uso del proprio' che, secondo un'espressione di Hölderlin, è il 'compito più difficile'»<sup>71</sup>.

Anche in questo caso, come si è visto in Nancy e Blanchot, il riferimento a Hölderlin non viene sviluppato ulteriormente nel corso del libro, e appare in concomitanza con una riflessione sull'amore come luogo in cui la concezione abituale della comunità viene ribaltata a favore della sua inversione. Agamben cita la famosa lettera di Hölderlin all'amico Ulrich Böhlendorff scritta il 4 dicembre 1801, in cui Hölderlin riflette sul compito del poeta moderno che scrive in tedesco rispetto ai modelli dell'antichità greca. Si tratta, in breve, di una riflessione sul processo di individuazione da un lato e sulla formazione di una comunità dall'altro. Riporto questo brano nella sua interezza per mettere in evidenza l'uso che Agamben ne fa:

Bei uns ists umgekehrt. Deßwegen ists auch so gefährlich sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortreflichkeit zu abstrahiren. Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außerdem, was bei den Griechen und uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen dürfen.

Aber das eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich. Nur werden wir ihnen gerade in unserm Eigenen, Nationellen nicht nachkommen, weil, wie gesagt, der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist<sup>72</sup>.

69 Agamben, *La comunità che viene*, cit., p. 20-21.

70 *Ivi*, p. 25. Il capitolo si conclude con una citazione in provenzale attribuita al poeta Jaufré Rudel: «Mout mi semblatz de bel aizin»: questo è il saluto che [...] gli amanti si scambiano incontrandosi», *ibidem*. Va notato che in realtà si tratta della poesia di Guglielmo IX d'Aquitania *Farai un vers, pos mi sonelh*. Cfr. L[eslie] T[homas] Topsfield, *The Burlesque Poetry of Guilhem IX of Aquitaine*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 69 (1968), pp. 280-302.

71 Agamben, *La comunità che viene*, cit., p. 25.

72 Friedrich Hölderlin a Casimir Ulrich von Böhlendorf, Nürtingen bei Stuttgart, d. 4. Dec. 1801, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 6.1: *Briefe. Text*, hrsg. v. Friedrich Beißner, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1954, pp. 425-428: 426.

Sullo sfondo del contesto originario in cui si colloca la formulazione «il libero uso del proprio», l'uso di Agamben si rivela nella sua *Eigentümlichkeit*, nel suo essere *eigen*, proprio e improprio rispetto alla fonte citata. Dislocata dal suo insieme, la citazione partecipa a un contesto diverso che è «eigen», specifico e peculiare, in quanto sganciato dalla riflessione sull'identità nazionale e ricondotto all'incontro tra esseri singolari nello spazio dell'amore, in cui appaiono l'uno all'altro così come sono. Ciò è in linea con la dimensione politica che Agamben affronta più avanti nel libro e secondo cui «la comunità non è mediata da alcuna condizione di appartenenza»<sup>73</sup>. La citazione di Hölderlin da parte di Agamben è, non diversamente dalla traduzione di Lacoue-Labarthe, un'appropriazione al servizio della propria argomentazione e, in quanto tale, illustra in modo pregnante la tensione tra proprio e improprio, proprio e comune che tematizza. Che questo non sia l'unico procedimento possibile o necessario è dimostrato dal fatto che nella recente monografia *La follia di Hölderlin* Agamben discute lo stesso passaggio ponendolo nel contesto dal quale proviene<sup>74</sup>. Si tratta dunque di una pratica di scrittura in cui anche l'uso dei riferimenti testuali e delle citazioni, per quanto fugace, illustra la massima che conclude il capitolo successivo a quello qui discusso: «L'improprietà, che esponiamo come il nostro essere proprio, la maniera, che usiamo, ci genera, è la nostra seconda, più felice natura»<sup>75</sup>.

## 5. ESPOSITO E LA «COMUNITÀ DEL MARE»

Anche Esposito fa riferimento a questa lettera nella sezione su Heidegger e Hölderlin che ho già ricordato, ma senza menzionare esplicitamente l'uso che ne fa Agamben. A differenza di Nancy, Blanchot e Agamben, Esposito commenta ampiamente il passo e non ne sopprime la dimensione politico-culturale<sup>76</sup>. Piuttosto, Esposito interpreta Hölderlin, anche contro Heidegger, come un pensatore «antidialettico» che non vuole risolvere la tensione tra proprio e improprio, proprio e straniero nel quadro di un obiettivo comunitario<sup>77</sup>.

Come Nancy, Esposito intende separare la nozione di comunità sia dal passato di un'unità originaria sia dal futuro di una comunità

<sup>73</sup> Agamben, *La comunità che viene*, cit., p. 84.

<sup>74</sup> Agamben, *La follia di Hölderlin*, cit., pp. 26-27.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>76</sup> Cfr. Esposito, *Communitas*, cit., p. 105.

<sup>77</sup> Cfr. *ivi*, p. 104.

da realizzare attraverso la combinazione delle sue parti<sup>78</sup>. A differenza di Nancy, Esposito a questo scopo attinge in modo ancora più deciso da Hölderlin. È anche l'unico tra gli autori discussi finora a fare riferimento al testo «con l'intenso titolo» *Communismus der Geister*<sup>79</sup>, la cui attribuzione a Hölderlin è fortemente contestata dagli studiosi.

Dopo aver analizzato la lettera di Hölderlin a Böhlendorff, da cui trae la conclusione che «la Terra» sia «impossibilitata a fondare alcuna identità»<sup>80</sup>, Esposito propone di rispondere alla questione della relazione tra proprio e improprio attraverso un collage di versi di Hölderlin che parlano del mare<sup>81</sup>. Per Esposito, il mare è «il luogo dell'improprio»<sup>82</sup>, «il [...] significato segreto»<sup>83</sup> della terra, e «la figura stessa della comunità»<sup>84</sup>. Con Hölderlin, Esposito legge il mare in chiave anti-hegeliana, e «contro ogni ingenua apologia della libera navigazione»<sup>85</sup> su cui si basa il progetto coloniale, espansivo e estrattivista della modernità capitalista. In questa lettura il mare «[p]iù che alla conquista», scrive Esposito, «destina al naufragio»<sup>86</sup>. In particolare, cita dalla cosiddetta seconda stesura dell'inno *Mnemosyne* di Hölderlin, riportando sia l'originale tedesco secondo la costituzione testuale di Friedrich Beißner che la traduzione italiana di Enzo Mandruzzato:

Ein Zeichen sind wir, deutungslos  
Schmerzlos sind wir und haben fast  
Die Sprache in der Fremde verloren.  
Wenn nemlich über Menschen  
Ein Streit ist an dem Himmel und gewaltig  
Die Monde gehn, so redet

78 Cfr. Esposito, *Niente in comune*, cit., p. XXVIII.

79 Esposito ne cita vari passi tratti sia dall'edizione di Friedrich Beißner che dalla traduzione italiana curata e ampiamente commentata da Domenico Carosso (*Il comunismo degli spiriti. Forma e storia in un frammento di Friedrich Hölderlin*, Donzelli, Roma 1995), implicitamente accettando la legittimità dell'attribuzione a Hölderlin. Beißner stampa il testo nella sezione «Zweifelhaftes», senza espungerlo del tutto dall'edizione completa, cfr. Friedrich Hölderlin, *Communismus der Geister*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 4.1, cit., pp. 306-308. Sul dibattito intorno a questo testo cfr. Bruno C. Duarte, *Apocryphal Politics – Hölderlin's Communism of Spirits*, in «Tripwire», 14 (2018), pp. 267-278.

80 Esposito, *Communitas*, cit., p. 105.

81 Cfr. *ivi*, pp. 106-108.

82 *Ivi*, p. 106.

83 *Ivi*, p. 108.

84 *Ivi*, p. 107.

85 *Ibidem*.

86 *Ibidem*.

Das Meer auch und Ströme müssen  
Den Pfad sich suchen<sup>87</sup>.

In linea con la sua argomentazione, Esposito include nella sua citazione anche la parte che di solito viene tralasciata quando si cita questa strofa, di cui vengono riportati soprattutto i primi tre versi. Esposito non entra nel dettaglio della citazione, ma si limita a osservare che «[i] versi di Hölderlin costituiscono l'esatto rovescio di quell'eroica epopea del mare da Hegel filosoficamente 'cantata' nel segno dell'infinita espansione dell'Europa»<sup>88</sup>. L'Europa deve invece, esorta Esposito nelle righe finali del capitolo, «ritornare al grande mare che la circonda [...] come la sua verità mortale»<sup>89</sup> per «riconoscere quella comunità che la terra si ostina ancora a nascondere nella chiusura dei suoi confini»<sup>90</sup>.

Alla luce di ciò che Esposito scrive alla fine del capitolo successivo di *Communitas*, in cui la riflessione sulla comunità si apre alla relazione con l'animale<sup>91</sup>, sorprende che non si sia soffermato sul verbo di cui «das Meer» nell'inno di Hölderlin è soggetto: «redet». In questa sezione dello *Homburger Folioheft* (307/91) Hölderlin annota, oltre a «redet» anche i verbi «zürnet» e «erkrank[e]t»<sup>92</sup>, senza cancellarne

87 Hölderlin, *Mnemosyne. Zweite Fassung*, in Id., *Sämtliche Werke*, cit., Bd. 2.1, cit., pp. 193-198: 195 (trad. it. *Mnemosyne. Seconda stesura*, in Id., *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, con testo a fronte, Adelphi, Milano 1977, p. 694-697: 695: «Noi siamo un segno non significante, / indolore, quasi abbiamo perduto / nell'esilio il linguaggio. / Davvero quando sopra gli uomini / c'è in cielo una contesa e possenti / vanno le lune, allora parla il mare / e anche i fiumi debbono cercarsi / un sentiero»). Alla data di pubblicazione della seconda edizione ampliata di *Communitas* (2006), è già disponibile la nuova edizione critica delle opere di Hölderlin edita da Luigi Reitani nei «Meridiani» Mondadori pubblicata nel 2001, che propone una traduzione più vicina all'originale, che però Esposito non inserisce nel testo: «Un segno siamo, senza spiegazione / Siamo senza dolore e quasi abbiamo / Perso la lingua in terra straniera. / [Quando infatti / Alto sugli uomini / Un dissidio è nel cielo e maestose / Vanno le lune, parla infuria / Anche il mare e i fiumi devono hanno / Il s / Cercarsi la strada]», trad. it. di Luigi Reitani, *La Ninfa*, in Hölderlin, *Tutte le liriche*, trad. it. cit., p. 1107. Cfr. a proposito delle vicissitudini editoriali e delle loro implicazioni ermeneutiche il capitolo *Mnemosyne: una ninfa?*, in Luigi Reitani, *Geografie dell'altrove. Studi su Hölderlin*, Marsilio, Venezia 2020 e Gunter Martens, *Wie subjektiv darf, wie subjektiv muss eine Edition sein? Probleme der editorischen Deutung von Hölderlins 'letzter Hymne' Die Nympe. / Mnemosyne*, in *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*, hrsg. v. Dieter Burdorf, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 83-102.

88 Esposito, *Communitas*, cit., p. 108.

89 *Ivi*, p. 109.

90 *Ibidem*.

91 *Ivi*, pp. 138-139.

92 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, Bd. 2.2: *Gedichte*

o prediligerne alcuno. Questi verbi, che esprimono e implicano una relazionalità, avrebbero potuto aprire a una inclusione non solo del non-umano animale nella riflessione sulla comunità. È a questa inclusione in una «communauté du monde» a cui Nancy allude nel paragrafo di *La communauté désœuvrée* che ho citato nella prima parte del presente saggio: «[d]es cailloux, des montagnes, les corps d'une galaxie ne seraient-ils pas 'ensemble' à un certain égard?»<sup>93</sup>

## 5. CONCLUSIONE: METAMORFOSI E COMUNITÀ TERRESTRE

È con queste righe che vorrei concludere, dove la «comunità di scrittura» che emerge dalla condivisione della scrittura di Hölderlin tra i diversi scritti sulla comunità conduce a una comunità terrestre, «la communauté des habitants de la Terre»<sup>94</sup> in cui *l'écriture* non si riduce alla scrittura. Al di là e al di sopra di essa, in un'epoca di crisi globale, «il mare si ammala», «si arrabbia» ma «parla» di altre possibili comunità in cui il proprio e l'improprio sono continuamente parte l'uno dell'altro. Su questa linea, che contempla la possibilità di una relazione metamorfica come viene concepita nel contesto di un pensiero animista<sup>95</sup>, si rende possibile una rilettura di Hölderlin e una continuazione della riflessione sulla comunità che non sia esclusivamente euro e antropocentrica. Il filosofo Achille Mbembe, che nel suo recente libro *La communauté terrestre* non cita Hölderlin ma si rifà al pensiero animista africano e al concetto di *Tout-Monde* di Édouard Glissant, ha formulato la domanda che potrebbe o dovrebbe accompagnare una simile rilettura:

Dans quelle mesure la densité numérique du sujet humain contemporain et ses rapports avec le monde animal, minéral et végétal ainsi que le reste

*nach 1800. Lesarten und Erläuterungen*, hrsg. v. Friedrich Beißner, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart 1951, p. 820.

93 Nancy (*Préface*, cit., p. 11) ritorna successivamente su questa proposta di riflessione: «Pour en venir à une telle aporie, il faut que la relation – peut-être toutes les formes de relation, humaines et non-humaines – ait été portée à l'état de problème. Ce qui revient à faire problème, difficulté et obscurité de ce qui pourtant précède toute individuation, il faut même dire toute individuation de toute espèce de vivant et donc a fortiori de toute hominisation».

94 Achille Mbembe, *La communauté terrestre*, Éditions La Découverte, Paris 2023, p. 18.

95 Per un inquadramento generale, cfr. Eduardo Viveiros de Castro, *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, trad. it. di Mario Galzigna, Laura Liberale, Ombre corte, Verona 2017.

du vivant nous obligent-ils à poser les bases d'une pensée de la Terre, du vivant et de la communauté qui ne serait plus fondée sur la vieille séparation du sujet et de l'objet, de l'utile et de l'inutile, de ce qui compte et de ce qui ne compte pas?<sup>96</sup>

96 Mbembe, *La communauté terrestre*, cit., p. 34.



# Economics Classicism in Goethe's *Italian Journey*

Markus Steinmayr  
(Universität Duisburg – Essen)

These reflections focus on the connection between classical economics and Weimar Classicism in Goethe's *Italian Journey*. The focus is on the concepts of work, *Bildung* and productivity, all of which are elements of classical economics and of literature. This has consequences for the economics of the self, as is particularly evident in Goethe's *Italian Journey*. The 'rebirth' as an artist, one of the central outcomes of Goethe's Italian journey, develops a specific economy of Goethe's career as an artist with regard to the reception of art and its production. In examining the well-known Naples passages, the assessment and presentation of economic knowledge in Goethe's travelogue is taken into consideration. Finally, the thesis that the concept of Weimar Classicism cannot be understood without the emergence of economic theories is taken up once again. Building on classical economics, the essay shows that physiocratic theories in particular, which derive the productivity of an economy from a regulated relationship between nature and culture, provide an economic basis for Weimar Classicism.

Le riflessioni che seguono indagano il nesso tra l'economia classica e il Classicismo di Weimar nel *Viaggio in Italia* di Goethe. L'analisi si concentra sui concetti di lavoro, formazione e produttività, elementi centrali *tanto* nell'economia politica *quanto* nella letteratura di impronta classica. Da questa prospettiva emergono implicazioni rilevanti per l'economia del sé, particolarmente evidenti nell'opera goethiana. La 'rinascita' dell'artista – uno degli esiti fondamentali dell'esperienza italiana di Goethe – delinea infatti una specifica economia della sua carriera di letterato, che investe sia le modalità di ricezione dell'arte, sia le dinamiche della sua produzione. L'analisi dei celebri passi napoletani consente di mettere a fuoco, nel resoconto goethiano, la valutazione e la rappresentazione, per lo più implicite, del sapere economico. Infine, si riprende la tesi secondo cui il Classicismo di Weimar risulta incomprensibile senza tenere conto delle teorie economiche allora emergenti. In scia con l'economia classica, viene dimostrato come siano soprattutto le teorie fisiocratiche, che ricavano la produttività di un'economia nazionale da un rapporto equilibrato tra natura e cultura, a costituire la base economica del classicismo di Weimar.

KEYWORDS: *Italienische Reise, Ökonomie, Weimarer Klassik, Neapel*

Markus Steinmayr, *Die Ökonomie der Klassik. Goethes Italienische Reise*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 51-78

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.03



Open Access



# Die Ökonomie der Klassik Goethes *Italienische Reise*

Markus Steinmayr  
(Universität Duisburg – Essen)

Goethes erste Reise nach Italien markiert einen biografischen und intellektuellen Wendepunkt. Die Reise nach Italien steht zwischen den ersten Jahren in Diensten des Weimarer Hofes und der Weimarer Klassik. Nach seiner Rückkehr aus Italien hat sich Goethe als Mitglied der obersten Verwaltungseinheit des Fürstentums, dem sogenannten Consilium, auf bildungs- und wissenschaftspolitische Schwerpunkte konzentriert<sup>1</sup>. In der Goethe-Forschung ist immer wieder hervorgehoben worden, dass die Reise durch Italien eine Schwelle darstellt, die den Übergang zur klassischen Ästhetik markiert<sup>2</sup>.

Gleichzeitig befindet er sich, wie die Briefe Goethes an Carl August deutlich zeigen, gegenüber seinem Dienstherrn in einer rechtfertigenden Position. Er macht in subalternen Beamten-sprache deutlich, dass der geplante Aufenthalt in Italien nicht nur für ihn selbst produktiv sein werde, sondern vor allem auch für seine amtliche Tätigkeit. Der Aufenthalt ist vor allem Arbeit am Selbst<sup>3</sup>. Die Ergebnisse dieser Arbeit sind ein optimierter Schriftsteller, ein transformationsresilienter Verwaltungsbeamter und die Erfindung der Weimarer Klassik.

1 Carl Vogel, *Goethe in amtlichen Verhältnissen*, Carl Frommann Jena 1834; Wolfgang Rothe, *Der politische Goethe. Dichter und Staatsdiener im deutschen Spätabolutismus*, Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen 1998; Gerhard Sauder, *Pragmatische Verantwortung: Goethe in seinen amtlichen Schriften*, in *Verantwortung und Utopie zur Literatur der Goethezeit*, hrsg. v. Wolfgang Wittkowski, Niemeyer, Tübingen 1988, S. 34-56; Volker Wahl, *Goethes Italienreise als Zäsur in seinen amtlichen Verhältnissen in Weimar*, in *«... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!» – Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom*, hrsg. v. Konrad Scheuermann, Van Zabern, Mainz 1997, S. 60-71.

2 Wilfried Barner, *Altertum, Überlieferung, Natur. Über Klassizität und autobiographische Konstruktion in Goethes «Italienischer Reise»*, in *«Goethe-Jahrbuch»*, 105 (1988), S. 64-92.

3 Philipp Riedl, *Gelassene Teilnahme. Formen urbaner Muße im Werk Goethes*, Francke, Tübingen 2021, zur *Italienischen Reise* insbes. S. 53-157.

Goethe feiert seine Reise nach Italien als einen «zweiten Geburtstag, [als] eine wahre Wiedergeburt»<sup>4</sup>. Denn die Wiedergeburt heißt es wenig später, sei eine, die ihn «von innen heraus umarbeitet» (IR, 176) und «immer fort» (*ebd.*) wirke. Er erwarte relevante «Resultate» (IR, 204) für das Projekt der optimierenden Selbstveränderung, er wähne sich um «vieles gebessert» (IR, 208) und gebe keinen «Augenblick verloren» (IR, 210). Diese Ausdrücke, deren Semantik ja ohne Zweifel eine ökonomische ist, skizzieren eine ganz bestimmte Ökonomie des Selbst und der Kunst, die dem Italien-Projekt zugrunde liegt. Damit wird die Arbeit an sich selbst und den Werken zu einer Form, in der sich das Subjekt subjektiviert, das heißt einer kulturellen Norm unterwirft. Goethe feiert so, ganz im Sinne seiner Zeit, seine «soziale Freisetzung»<sup>5</sup> aus den Normen der Alltäglichkeit.

Die folgenden Überlegungen entwickeln den Zusammenhang zwischen Ökonomie und Weimarer Klassik in Goethes *Italienischer Reise* in drei Schritten. Zunächst wird (1.) im Anschluss an die Forschung, die die *Italienische Reise* als Programmschrift der Weimarer Klassik wertet, das grundlegende Verhältnis von Weimarer Klassik und Ökonomie dargestellt. Im Mittelpunkt stehen die Begriffe der Arbeit, der Bildung und der Produktivität, die allesamt Elemente der klassischen Programmatik in Ökonomie und Literatur sind. Daraufhin (2.) wird die Ökonomie des Selbst untersucht, wie sie vor allem in Goethes *Italienische Reise* deutlich wird. Die «Wiedergeburt» als Künstler, eines der zentralen Ergebnisse der italienischen Reise Goethes, entwickelt im Hinblick auf Rezeption von Kunst und ihre Produktion eine spezifische Ökonomie. Sie ist es, die Goethes Karriere als Künstler und als maßgeblichen Protagonisten der Weimarer Klassik überhaupt erst ermöglicht. Im darauffolgenden Teil (3.) wird die Vermessung und Darstellung volkswirtschaftlichen Wissens in Goethes Reisebericht in den Blick genommen. Insbesondere die Neapel-Passagen sind hier sehr aufschlussreich. Abschließend wird (4.) die These noch einmal aufgegriffen, dass das Konzept der Weimarer Klassik ohne die Entstehung der volkswirtschaftlichen Theorien nicht zu verstehen ist. Im Anschluss an die klassische Ökonomie wird gezeigt, dass hier insbesondere physiokratische Theorien, die die Produktivität einer Volkswirtschaft

4 Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, in ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert – Norbert Miller – Gerhard Sauder, Bd. 15: *Italienische Reise*, hrsg. v. Andreas Beyer – Norbert Miller, BTB, München 2006, S. 174. Hinfort zitiere ich Goethes *Italienische Reise* nach dieser Ausgabe unter der Sigle IR+Seitenzahl im Fließtext.

5 Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Suhrkamp, Berlin 2020, S. 21.

aus einem geregelten Verhältnis von Natur und Kultur ableiten, für eine volkswirtschaftliche Grundlage der Weimarer Klassik sorgen<sup>6</sup>.

1.

Goethes Texte erscheinen uns Heutigen so modern, weil sie Modernisierungen zeigen, darstellen und erzählen. Fragen der Ökonomie, des sozialen und des ökonomischen Verhaltens in Selbstbildungsprozessen und Kulturbeschreibungen, Fragen der Produktivität künstlerischer Arbeit, die Differenz zwischen Marktgesellschaft und merkantilistisch gelenkter Staatswirtschaft, das Verhältnis des Menschen zur Natur und seinen Ressourcen durchwandern nicht nur als Sujets die literarischen Texte. Goethes Werk demonstriert, so Franziska Schößler, vielmehr die «Überlagerung von Wirtschaftswissen und Literatur»<sup>7</sup>. Darüber haben Fragen der ökonomischen Organisation eines Gemeinwesens vor der Reise nach Italien im September 1786 sogar in Goethes Zuständigkeit als Weimarer Verwaltungsbeamter gelegen<sup>8</sup>. Er agierte als «Finanz-Verwalter»<sup>9</sup>, dem die unproduktive, luxuriöse und verschwenderische Lebensart des Adels bei Hofe ein Dorn im Auge war:

Der Herzog ist vergnügt und gut, nur find ich den Spas zu theuer, er füttert 80 Menschen in der Wildniss und dem Frost, hat noch kein Schwein, weil er im freyenhetzen will, das nicht geht, [...] und unterhält ein Paar schmarotzende Edelleut aus der Nachbarschaft die es ihm nicht dancken. Und das alles mit dem besten Willen sich und andre zu vergnügen. Gott weis ob er lernen wird, daß ein Feuerwerck am Mittag keinen Effect thut<sup>10</sup>.

Als Weimarer Kammerrat konsolidierte Goethe den Weimarer Haushalt, indem er Ausgaben für die höfische Repräsentation senkte,

6 Ich danke dem anonymen Gutachter für den wichtigen Hinweis auf die physiokratischen Theorien.

7 Franziska Schößler, *Ökonomie*, in *Literatur und Wissen. Ein transdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. Roland Borgards u.a., Metzler, Stuttgart 2013, S. 101-105: 102.

8 Siehe die in Anm. 1 genannte Literatur.

9 Justus Fetscher, *Kalkül der Verschwendung. Goethes Ökonomien*, in *Ökonomien der Armut. Soziale Verhältnisse in der Literatur*, hrsg. v. Elke Brüns, Brill, Leiden 2008, S. 79-105: 81.

10 Brief an Charlotte von Stein, 10. Oktober 1781, zitiert n. Fetscher, *Kalkül der Verschwendung*, S. 82. Das von Fetscher angeführte Briefdatum ist nicht korrekt. Das Zitat findet sich in einem Brief an Charlotte von Stein vom 10. Dezember 1781. Siehe, Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in vier Bänden*, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen v. Karl Robert Mandelkov – Christian Wegner Hamburg 1968, Bd. I: *Briefe der Jahre 1764-1786*, S. 378.

am Militär sparte und vor allem Steuerprivilegien abschaffte und die Einnahmen des Staates durch Zollregelungen erhöhte. Diese Episode endete mit dem Aufbruch nach Italien. Goethe war sich als Schriftsteller und als Verwaltungsbeamter sehr darüber im Klaren, dass die Adelswelt mit den ökonomischen und sozialen Transformationen des bürgerlichen Zeitalters nicht Schritt halten konnte<sup>11</sup>.

Goethes Kenntnisse der volkswirtschaftlichen Theorien seiner Zeit sind bekannt. Sein nationalökonomisches Wissen war, wie Jochen Hörisch schreibt, sogar «beträchtlich»<sup>12</sup>; sowohl was die klassische Ökonomie eines Adam Smith als auch was den Merkantilismus und die Physiokratie angeht. Er hat zwar keine ökonomischen Schriften im strengen Sinne verfasst, jedoch sind Fragen der Ökonomie und der Wirtschaftsorganisation drängende Fragen seiner Doppelsexistenz als Beamter und als Schriftsteller. Die literaturwissenschaftliche und die wirtschaftswissenschaftliche Forschung hat dem ökonomischen Wissen in Goethes Werk seit längerem verstärkt Aufmerksamkeit zukommen lassen<sup>13</sup>. Vor allem sind es Werke wie *Faust II* oder *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre*, die voller ökonomischer Diskurse sind<sup>14</sup>.

11 Clemens Pornschlegel, *Das administrierte Verhängnis. Liebe und Verwaltung in Goethes «Wahlverwandtschaften»*, in *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes «Wahlverwandtschaften»*, hrsg. v. Gabriele Brandstetter, Rombach 2003, S. 223-240.

12 Jochen Hörisch, *«Das unsichere Papiergeld». Der Finanzminister und Gelddichter Goethe*, in ders., *Geld, Gott, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, S. 83-107: 99.

13 Jakob Baxa, *Goethes volkswirtschaftliche Anschauungen. Zum Gedächtnis seines hundertsten Todestages am 22. März 1932*, in «Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik», 136 (1932), S. 365-382; Walter Burkhard-Muhrmann, *Über Goethes Anteilnahme und Mitwirken am wirtschaftlichen Geschehen seiner Zeit*, in «Mitteilungen der List-Gesellschaft», 62 (1960), 3, S. 155-226; Stefan Blessin, *Die radikal-liberale Konzeption von Wilhelm Meisters Lehrjahren*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 49 (1975), 1, S. 190-225; Bernd Mahl, *Goethes ökonomisches Wissen Grundlagen zum Verständnis der ökonomischen Passagen im dichterischen Gesamtwerk und in den «Amtlichen Schriften»*, Lang, Frankfurt a.M., Bern-Bruxelles u.a. 1982; Manfred Tietzel, *Goethe – ein homo oeconomicus*, in ders., *Kunst und Ökonomie*, Accedo, München 1992, S. 303-355; Niels Werber, *Economic vices – literary benefits. Zur Differenzierung von Literatur, Ästhetik und Wirtschaft um 1800*, in «SPIEL», 12 (1993), S. 62-71; Heike Knortz, *Goethe, der Merkantilismus und die Inflation. Zum ökonomischen Wissens und Handeln Goethes und seiner Figuren*, LIT, Münster 2014; Franziska Schöbler, *Goethes Lehr- und Wanderjahre: eine Kulturgeschichte der Moderne*, Francke, Tübingen 2002; Gustav Körner – Michael Sielaff, *Goethe und die Volkswirtschaftslehre*, in «Goethe-Jahrbuch», 119 (1988), S. 165-181; Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Diaphanes Zürich 2008.

14 André Lottmann, *Arbeitsverhältnisse. Der arbeitende Mensch in Goethes Wilhelm Meister-Romanen und in der Geschichte der Politischen Ökonomie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011; Joseph Vogl, *Fausts Arbeit*, in *Anthropologie der Arbeit*, hrsg. v. Eva Horn – Ulrich Bröckling, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2002, S. 17-35.

Die Formen ökonomischer Beobachtung und die Rolle des Ökonomischen für die Beschreibung Italiens und für das Selbstprojekt Goethes stehen im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen. Schon die Editions-geschichte der *Italienischen Reise* mag als ein Beispiel für die Ökonomisierung des Selbst fungieren. Goethe macht aus seinem penibel geführten Tagebuch, das Exzerpte, Zeichnungen, Notizen umfasst, im Sinne einer diaristischen «Lebenskontenführung»<sup>15</sup> eine umfassende Programmschrift, die Material sammelt, rubriziert, ordnet und kontextualisiert. Im Sinne physiokratischer Theorien kann man durchaus von italienbezogenen *tableaux économiques* sprechen, die der Optimierung der Erfahrung entsprechen. Die ökonomiehistorische Forschung sieht in diesen Tafeln, mit denen das volkswirtschaftliche Budget vermessen und optimiert wird, den Vorgänger von Input-Outputanalysen, die ja die materiale Grundlage einer jedweden Bestimmung von Effizienz bilden<sup>16</sup>.

Die *Italienische Reise* ist keine Reisebeschreibung im Sinne des Genres. Dies ist *sensus communis* der Forschung<sup>17</sup>. Sie ist die Modellierung einer Erfahrung im Lichte einer Gegenwart und auch die Überwindung seiner eigenen Vergangenheit, die ja ganz wesentlich durch seine Rolle als Protagonist des Sturm-und-Drang bestimmt war. Vielmehr machen Editions-geschichte und die ihr inhärente Umarbeitung des Brief- und Tagebuchmaterials darauf aufmerksam, dass die so entstehende Kompilation des Materials, das aus disparaten Notizen, Tagebüchern und Zeichnungen besteht, deutliche Spuren der Veränderungen zwischen 1786 und 1829 trägt, die man als ‘Sattelzeit’ identifiziert hat. Zu dieser Erfahrung gehört natürlich die Erfahrung der Ökonomisierung von Gesellschaft oder die Schnelligkeit dieser Entwicklung: Ökonomisierung bedeutet ja immer auch Beschleunigung<sup>18</sup>.

Im Oktober 1816 erscheint der erste Band unter dem Titel *Aus meinem Leben. Von Goethe. Zweite Abteilung erster Teil. Auch in Arkadien!* Exakt

15 Fetscher, *Kalkül der Verschwendung*, a.a.O., S. 91; Ralph Köhnen, *Selbstoptimierung. Eine kritische Diskursgeschichte des Tagebuchs*, Lang, Berlin-Bern-Bruxelles u.a. 2018.

16 François Quesnay, *Tableau Économique* (1759), Akademie-Verlag, Berlin 1965 (3. Aufl.); Volker Caspari, *Ökonomik und Wirtschaft. Eine Geschichte des ökonomischen Denkens*, Springer, Berlin, Heidelberg 2022, S. 66.

17 Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche*, Beltz, Weinheim 1994, S. 13; Ulrich Fechner, *Goethes Italienische Reise – keine Reisebeschreibung*, in *Italienische Reisen – Reisen nach Italien*, hrsg. v. Italo Michele Battafarano, Luigi Reverdito Editore, Trento 1988, S. 231-255.

18 Rainer Wild, *Italienische Reise*, in *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, hrsg. v. Bernd Witte – Theo Buch u.a., Metzler, Stuttgart 1997, Bd. 3: *Prosaschriften*, S. 331-267; Malte Osterloh, *Versammelte Menschenkraft. Die Großstadterfahrung in Goethes Italiendichtung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2016, S. 16 ff. Siehe auch *Zur Entstehungsgeschichte*, in *Goethe, Italienische Reise*, a.a.O., S. 669-700.

ein Jahr später, zur Buchmesse 1817 erscheint der zweite Teil. Dann erfolgt im Jahre 1829 die Publikation des dritten Teils, der unter dem Titel *Zweiter römischer Aufenthalt* publiziert worden ist. Der Rückbezug auf Italien hat gewissermaßen mit den Europa erschütternden Veränderungen zu tun, die in der *Italienischen Reise* etwas versteckt vorkommen. Insofern ist Goethes *Italienische Reise*, dem eigentlich eine umfassende Kulturanalyse Italiens folgen sollte, ein zeitgeschichtliches Werk<sup>19</sup>. Immer wieder interveniert die Erfahrung der politischen (Revolution), ökonomischen (Entstehung der Marktgesellschaft) Gegenwart in die Schilderung des Italienaufenthalts, der insofern eine «Zeitkritik»<sup>20</sup> darstellt. Die 'Zeitkritik' wird vor allem durch die Herstellung kultureller, ökonomischer und sozialer Differenz oder Alterität in Szene gesetzt<sup>21</sup>.

Die Weimarer Klassik entsteht ungefähr zeitgleich mit der klassischen Ökonomie und ihrer Rezeption in Deutschland<sup>22</sup>. Aus dieser Koinzidenz leiten die folgenden Überlegungen die These ab, dass die Verwissenschaftlichung der Ökonomie und die Entwicklung eines scheinbar den Zeitläuften enthobenen Ideals der Weimarer Klassik in mehreren Dimensionen zusammenkommen. Das wirkt auf den ersten Blick widersprüchlich. Denn 'klassisch' bedeutet ja für Goethe und Schiller die Rückbesinnung auf das klassische Griechenland und auf die klassische Kunst, die man sich in einem schöpferischen Nachahmungsprozess aneignen muss<sup>23</sup>. Es geht nicht um eine Nachahmung der Alten, sondern darum, die Möglichkeiten einer produktiven Anverwandlung der Antike zu erproben. Erst so wird es möglich, die Strenge der klassischen Form im Drama beispielsweise als Medium für aktuelle Inhalte zu nutzen – idealtypisch vorgeführt in Goethes *Iphigenie*.

Die klassische Ökonomie hat mit einer idealisierten Rückbesinnung auf die Vergangenheit zunächst nichts zu tun. Sie etabliert Fortschritts- und Optimierungsnarrative. Die politische Ökonomie tritt geradezu als Überwinder und auch Zerstörer vorkapitalistischer Formen von Ökonomie (Feudalismus, Merkantilismus, geregelte Marktzugänge durch das Zunft-

19 Claudia Keller, *Lebendiger Abglanz. Goethes Italien-Projekt als Kulturanalyse*, Wallstein, Göttingen 2018.

20 Osterloh, *Versammelte Menschenkraft*, a.a.O., S. 19.

21 Italo Michele Battafarano, *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes «Italienischer Reise»*, Lang, Bern-Berlin u.a. 1999.

22 Christian Thielscher, *Ökonomische Klassik, Neoklassik und Makroökonomie*, in ders., *Wirtschaftswissenschaften verstehen*, Springer Gabler, Wiesbaden 2022; Heinz D. Kurz, *Ökonomische Klassik*, in ders., *Geschichte des ökonomischen Denkens*, Beck, München 2013, ähnlich auch Gustav Körner – Michael Sielaff, *Goethe und die Volkswirtschaftslehre*, in «Goethe-Jahrbuch», 119 (1988), S. 165-181.

23 Cornelia Zumbusch, *Weimarer Klassik. Eine Einführung*, Metzler, Stuttgart 2021, S. 1-10.

wesen, Physiokratismus) an. Und doch kommen klassische Ökonomie und Weimarer Klassik in der Umformulierung zweier zentraler Bereiche menschlichen Handelns zusammen: Produktivität, Arbeit und Bildung.

Erstens ist hier der Begriff «Arbeit» und zweitens die damit verbundene Produktivität des Einzelnen zu nennen. Die neu entdeckte Produktivität der Arbeit hat für die folgenden Überlegungen zwei Konsequenzen. Bekanntermaßen ist die Weimarer Klassik Arbeit an einer als vorbildhaften empfundenen Antike. Die Aneignung der Vergangenheit muss nicht nachahmend, sondern eben produktiv sein. Nur so kann die Antike der Gegenwart noch etwas zu sagen haben. Nicht ganz ohne Grund firmiert der Renaissancearchitekt Andrea di Pietro della Gondola, genannt Palladio, in Goethes *Italienischer Reise* als gleichsam didaktisches Exempel für diese Aneignung. Für Goethe ist die oberitalienische Architektur ein Exempel für die Wiederaneignung der antiken Formen durch die Renaissance. Schon zu Beginn seiner Reise durch Italien heißt es am 2. Oktober 1786 aus Venedig:

Mich dünkt, ich habe nichts höheres [sic!], nichts vollkommneres [sic] gesehen, und glaube, daß ich mich nicht irre. Denke man sich aber auch den trefflichen Künstler, mit dem innern Sinn fürs Große und Gefällige geboren, der erst mit unglaublicher Mühe sich an den Alten heranbildet, um sie alsdann durch sich wiederherzustellen (IR, 82).

Die Wiederaneignung der Antike wird dann produktiv, wenn sie sich an die Formen ‘heranbildet’, die Antike also nicht imitiert. So entstehen die Formen der Antike als Bezugspunkte der Gegenwart. Dies macht der erweiterte Infinitiv im Zitat deutlich. Der Zweck dieser Heranbildung ist die Autonomie der Form ‘durch sich’, die dann als Ergebnis der Heranbildung dasteht. Dies ist vorbildhaft für Goethes Umgang mit der Antike. Der vielleicht wichtigste Punkt ist, dass nunmehr «die ästhetische Betrachtung der Antike»<sup>24</sup> in den Mittelpunkt rückt. Die Wende zur Ästhetik, vom Archäologiehistoriker als die Entwicklung eines «innere[n] Verhältnis[ses] zur Kunst»<sup>25</sup> bezeichnet, hat die Aneignung einer vergangenen «Kulturwelt»<sup>26</sup> zum Ziel. Goethe übernimmt hier Winckelmanns Lehre vom Sehen, die darin besteht, sich gleichsam die Augen des Künstlers aufzusetzen, um das sehen zu können, was Winckelmann «Idee» eines Kunstwerks nennt<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Bruno Sauer, *Geschichte der Archäologie*, in *Handbuch der Archäologie*, hrsg. v. Heinrich Bulle, Beck, München 1913, S. 96.

<sup>25</sup> *Ebd.*

<sup>26</sup> *Ebd.*, S. 94.

<sup>27</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*

Dies ist von Anfang an Goethes Programm. Ihm ist es «um die sinnliche Eindrücke zu tun, die kein Bild, kein Buch gibt» (IR, 25). Die «Augen»<sup>28</sup> sind das Medium der Erkenntnis, man vergleicht und sieht. Die «Epoche des Schauens und des Erfahrens»<sup>29</sup> erhofft sich im Blick zurück auf das «Urbild der Antike»<sup>30</sup> die Möglichkeit, die «Gegenwärtigkeit der Antike»<sup>31</sup> zu erkennen. Darin liegt die Produktivitätsdevise der Aneignung der Antike. Das, was in seinem «Innern herumzieht» (IR, 17), muss nun nach außen gekehrt und in einen schöpferischen Anverwandlungsprozess verwandelt werden. Neben der Produktion von Texten wird also das Sehen zu einer Praxis des Selbst. Es geht um Subjektivierung der Eindrücke als Programm, wie Goethe ganz zu Beginn deutlich macht:

Dabei kann ich mich trösten, daß in unsern statistischen Zeiten dies alles wohl schon gedruckt ist und man sich gelegentlich davon aus Büchern unterrichten kann. Mir ist jetzt nur um die sinnlichen Eindrücke zu tun, die kein Buch, kein Bild gibt. Die Sache ist, daß ich wieder Interesse an der Welt nehme, meinen Beobachtungsgeist versuche und prüfe, wie weit es mit meinen Wissenschaften und Kenntnissen geht, ob mein Auge leicht, rein und hell ist, wieviel ich in der Geschwindigkeit fassen kann, und ob die Falten, die sich in mein Gemüt geschlagen und gedrückt haben, wieder auszutilgen sind (IR, 25).

Die Weimarer Klassik entwickelt zweitens – in Programmschriften wie *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* und *Über Naive und sentimentalische Dichtung* – ein spezifisches Programm künstlerischer Arbeit und Produktivität, die nicht nur die Arbeit des Produzenten, sondern eben vor allem auch die des Rezipienten betrifft. Bekanntlich wandelt sich der Begriff der Arbeit<sup>32</sup>. Er wandert aus dem Bereich der Unfreiheit und der Fron in den Bereich der gesellschaftlichen Produktivität, die durch die Arbeitsteilung ermöglicht

*in der Malerey und Bildhauerkunst*, in ders., *Kleine Schriften und Briefe*, hrsg. v. Hermann Uhde-Bernays, 2 Bde., Insel, Leipzig 1925, Bd. 1, S. 60.

<sup>28</sup> *Ebd.*, S. 63.

<sup>29</sup> Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Lehnen, München 1952 (3. Aufl.), S. 28.

<sup>30</sup> *Ebd.*, S. 26.

<sup>31</sup> *Ebd.* S. 37.

<sup>32</sup> Werner Conze, *Arbeit*, in *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. v. Werner Conze – Otto Brunner – Reinhart Koselleck, Klett-Cotta, Stuttgart 1972, Bd. 1, S. 154-215; Elisabeth Link, *Arbeit, Arbeitslosigkeit*, in *Handbuch Literatur & Ökonomie*, hrsg. v. Joseph Vogl – Burkhardt Wolf, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, S. 93-97.

wird. Arbeit wird zu einem der zentralen «Identifikationspunkte»<sup>33</sup> moderner Subjektkultur. Arbeit ist eine selbstständige Aktivität, der man sich unterwerfen muss, um die Ziele der Autonomie und der Selbstdarstellung zu erreichen.

Geradezu klassisch für diese Richtung steht Adam Smith, dessen Entwurf einer politischen Ökonomie Goethe zwar nicht vollständig studiert, aber doch mit Interesse zur Kenntnis genommen hat. Bekanntlich heißt es bei Smith:

Die jährliche Arbeit eines Volkes ist die Quelle, aus der es ursprünglich mit allen notwendigen und angenehmen Dingen des Lebens versorgt wird, die es im Jahr über verbraucht. Sie bestehen stets entweder aus dem Ertrag dieser Arbeit oder aus dem, was damit von anderen Ländern gekauft wird [...]<sup>34</sup>.

Man sieht an diesem Zitat das revolutionäre Potential der Smithschen Nationalökonomie. Der Wohlstand einer Nation hängt nicht vom Bodenertrag ab, sondern von der Arbeit aller in der Gesellschaft. Arbeit als volkswirtschaftliche Größe ist eine Egalisiererin sondergleichen. Als volkswirtschaftliche Größe kennt sie nur den Ertrag der Arbeit und den Beitrag der individuellen Arbeit zum Volksvermögen, nicht aber die Unterschiede von Stand und Herkunft. Goethe besaß das Grundlagenwerk der Nationalökonomie in der 1806 erschienenen Teilübersetzung von Georg Sartorius<sup>35</sup>. Dörr kann zeigen, dass es Goethe darum zu tun war, die Effektivität und die Effizienz der dichterischen Arbeit zu betonen, um dessen Wert in Form angemessener Preise einschätzen zu können. Goethe geht es immer um den «ökonomischen Wert»<sup>36</sup> seiner Werke, also um ihren Tauschwert auf dem Literaturmarkt. Goethe befindet sich daher vollkommen im Einklang mit «kapitalistischen Marktprinzipien»<sup>37</sup>, die er vor allem in der Korrespondenz mit seinen Verlegern geltend macht.

Und schließlich ist es der Begriff «Bildung», der für die Programmatik der Weimarer Klassik zentral ist<sup>38</sup>. «Bildung» beschreibt

33 Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, a.a.O., S. 127.

34 Adam Smith, *Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung seiner Natur und seiner Ursachen*, aus dem Englischen übertragen und mit einer umfassenden Würdigung des Gesamtwerks hrsg. v. Horst Claus Recktenwald, dtv, München 1996 (7. Aufl.), S. 3.

35 Volker C. Dörr, *Spinne oder Seidenwurm. Goethe über die Arbeit des Schriftstellers*, in *Goethe und die Arbeit*, hrsg. v. Miriam Albracht – Iuditha Balint – Frank Beier, Fink, München 2018, S. 19-35: 29 f.

36 *Ebd.*, S. 30.

37 *Ebd.*

38 Rudolf Vierhaus, *Bildung*, in *Geschichtliche Grundbegriffe*, a.a.O., Bd. 1: A-D, S. 508-551.

primär die Praxis eines Selbstverhältnisses und die Beziehungen eines Selbst zu den es umgebenden sozialen Verhältnissen. Bildung ist Transformation dieses Selbst zu einem anderen. Bildung ist immer die Selbsttätigkeit eines Individuums, ist individuelle «Aneignung von Welt»<sup>39</sup>. Sie erscheint auf den ersten Blick diesem gesellschaftlichen Produktivitätsprogramm entgegengesetzt. Bildung ist eben kein Besitz, kein Eigentum, sondern ein Prozess. Wenn sich zu bilden bedeutet, sich einem lebenslangen Selbstoptimierungsprozess zu ‘unterwerfen’, dann ist Bildung nicht akkumulierbar; ganz im Gegensatz zu sogenannten Fähigkeiten oder Kompetenzen. «Bildung» ist insofern ein Gegenbegriff zum Begriff der Fähigkeit oder zu volkswirtschaftlich verwertbaren Kompetenzen. Deshalb, schreibt Adam Smith, «gehören zum Anlagevermögen [über das eine Nation verfügen kann, MS] die Fähigkeiten, die sich alle Einwohner oder Mitglieder einer Gesellschaft erworben haben und mit Nutzen verwerten»<sup>40</sup>.

Was Smith hier vorbereitet, ist die Theorie des Humankapitals, also die Betrachtung von menschlichen Fähigkeiten als Beitrag zum Volksvermögen. Er schreibt weiter: «Ein solcher Erwerb ist stets mit echten Kosten verbunden [...]. Eine größere Geschicklichkeit eines Arbeiters kann im gleichen Lichte sehen wie eine Maschine oder ein Werkzeug, die die Arbeit erleichtern oder verkürzen»<sup>41</sup>. Fähigkeiten werden bei Smith also unter dem Aspekt ihrer Kapitalisierbarkeit betrachtet. Nur als solche sind sie für eine Volkswirtschaft interessant und dürfen nicht verschwendet werden.

Für Bildung aber kann es keinen Markt geben. Bildung lässt sich unter den Auspizien der ökonomischen Theorie nicht akkumulieren. Das hat damit zu tun, dass die Ergebnisse von Bildung zwar im Sinne der Ökonomie ‘gebraucht’ werden (Gebrauchswert), aber eben nicht getauscht werden können. Es ist ein individueller, auch von Eigennutz dominierter Prozess, dessen Ergebnisse auf indirekte Art und Weise zum edukativen Gemeinwohl beitragen. Aus diesem Grunde plädiert Smith ja auch dafür, die Finanzierung von Bildungsinstitutionen wie Schulen und Universität aus dem Marktgeschehen auszuklammern<sup>42</sup>.

Die Funktion von Märkten ist ein viel diskutiertes Sujet der ökonomischen Theorie. Märkte, so kann man diese Diskussion zusammenfassen, haben eine «Koordinierungsaufgabe»<sup>43</sup>. Sie koordinieren

39 Niklas Luhmann, *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2002, S. 188.

40 Smith, *Der Wohlstand der Nationen*, a.a.O., S. 232.

41 *Ebd.*

42 *Ebd.*, S. 645-693.

43 Lisa Herzog, *Die Erfindung des Marktes. Smith, Hegel und die politische Philosophie*,

die Einzelinteressen und das Allgemeinwohl. Diese Koordinierung geschieht durch die unsichtbare Hand der Marktkräfte:

Tatsächlich fördert er [der Einzelne, MS] in der Regel nicht bewußt das Allgemeinwohl, noch weiß er, wie hoch der eigene Betrag ist. Wenn er es vorzieht, die nationale Wirtschaft anstatt die ausländische zu unterstützen, denkt er eigentlich nur an die eigene Sicherheit und wenn er dadurch die Erwerbstätigkeit so fördert, daß ihr Ertrag den höchsten Wert erzielen kann, strebt er lediglich nach eigenem Gewinn. Und er wird in diesem wie auch in vielen anderen Fällen von einer unsichtbaren Hand geleitet, um einen Zweck zu erfüllen, den zu erfüllen er in keiner Weise beabsichtigt hat. Auch für das Land selbst ist es keineswegs immer das schlechteste, daß der einzelne ein solches Ziel nicht bewußt anstrebt, ja gerade dadurch, daß er das eigene Interesse verfolgt, fördert er häufig das der Gesellschaft nachhaltiger, als wenn er wirklich beabsichtigt, es zu tun<sup>44</sup>.

Die «unsichtbare Hand» beschreibt nichts anderes als ein «glückliches Ineinanderfallen von Privatinteresse und Gemeinwohl»<sup>45</sup>. Es eignet der «unsichtbaren Hand» keine Notwendigkeit, sondern eben einen bestimmten Grad von Wahrscheinlichkeit.

Die tendenzielle Ergebnisoffenheit des Bildungsprozesses stellt somit die Frage nach seiner Steuerbarkeit und seiner Reflexion in der Semantik. Georg Stanitzek hat den Bildungsroman als Element der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts analysiert<sup>46</sup>. Sein Argument ist, dass der Hiatus zwischen Perfektibilität und Perfektion, also zwischen einem tendenziell zukunftsffenen Prozess und einem tendenziell zu erreichenden Ideal, letztlich dazu führt, Bildung als Selbstvervollkommnung zu denken. Stanitzek hat als sozialgeschichtliches Korrelat der Diskussion um den Begriff der Perfektibilität den Begriff «Karriere» vorgeschlagen<sup>47</sup>. In Goethes Arbeiten, die im Umfeld der *Italienischen Reise* erschienen sind, sind Fragen der künstlerischen Karriere ausschlaggebend, vor allem im Hinblick auf die Karriere des Künstlers. An dieser Stelle sind das Stück *Torquato Tasso* und natürlich die von Goethe ins Deutsche übertragene Biographie

aus dem Englischen v. Manfred Weltecke, WBG, Darmstadt 2020, S. 67.

44 Smith, *Der Wohlstand der Nationen*, a.a.O., S. 371.

45 Herzog, *Die Erfindung des Marktes*, a.a.O., S. 69.

46 Vgl. Georg Stanitzek, *Bildung und Roman als Momente bürgerlicher Kultur. Zur Frühgeschichte des deutschen «Bildungsromans»*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs)», 62 (1988), 4, S. 416-450; ders., *Genie / Karriere / Lebenslauf. Zur Zeitsemantik des 18. Jahrhunderts und zu J.M.R. Lenz*, in *Lebensläufe um 1800*, hrsg. v. Jürgen Fohrmann, Niemeyer, Tübingen 1998, S. 241-255.

47 Vgl. Stanitzek, *Bildung und Roman*, a.a.O., S. 437.

*Leben des Benvenuto Cellini* zu nennen. In diesen Texten geht es um die Schwierigkeiten, eine moderne Künstlerkarriere unter nicht-modernen Bedingungen zu realisieren.

Diese bestehen ja unter anderem darin, ein «künstlerisch-geniales Ich-Prinzip»<sup>48</sup> gegen die Anforderungen des Sozialen und seiner Normen zu behaupten. Es ist die permanente Steigerung der eigenen Individualität, die Goethe als Ergebnis von Bildungsprozessen und als Erbe der Renaissance sieht. In der Renaissance entsteht nicht nur das Individuum, sondern eben auch die Pflicht, die eigene Individualität von der der anderen abzugrenzen. Individualität wird zur Auszeichnung und zum Anspruch:

Dem Individuum wird jetzt zugemutet, sich durch Bezug auf seine Individualität zu identifizieren, und das kann nur heißen: durch Bezug auf das, was es von allen anderen unterscheidet. Selbstbeobachtungen und Selbstbeschreibungen können sich jetzt nicht mehr, oder allenfalls äußerlich, an soziale Positionen, Zugehörigkeiten, Inklusionen halten. Dem Individuum wird zugemutet, in Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung auf seine Individualität zu reagieren<sup>49</sup>.

Genregeschichtlich resultiert daraus der Bildungsroman oder Elemente desselben, der sich als «Experimentierfeld»<sup>50</sup> für neu entwickelte Bildungskonzepte erweist. Die Erprobung von Bildungskonzepten spielt eine prominente Rolle in der *Italienischen Reise*. Das Italien-Projekt ist nichts anderes als Goethes Versuch, seine künstlerische Karriere wieder zu beschleunigen und in neue Bahnen zu lenken.

Die Weimarer Klassik erprobt auf vielfältige Art und Weise Spielarten der sogenannten ‘Literarischen Ökonomik’, deren eine Spielart laut Balint darin besteht, eine «Analyse der literarischen Darstellung der Ökonomie als gesellschaftlicher Sphäre»<sup>51</sup> vorzunehmen. Balint erwähnt allerdings nicht, dass für die literarische Ökonomik dieser Manier die wissenschaftliche Disziplin der Volkswirtschaft die transzendente Voraussetzung ist: Ökonomik ist ohne Ökonomie im modernen Sinne nicht möglich. Die Ökonomie war (wenn überhaupt) nämlich zu Goethes Zeiten erst seit kurzem die Lehre von der *Volkswirtschaft*, die in Konkurrenz zu merkantilistischen und physio-

48 Angelika Jacobs, *Goethe und die Renaissance*, in «Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte», 48 (1997), S. 95-124: 121.

49 Luhmann, *Individuum, Individualität, Individualismus*, a.a.O., S. 154.

50 Stanitzek, *Bildung und Roman*, a.a.O., S. 421.

51 Iuditha Balint, *Einleitung I. Was ist literarische Ökonomik? Wesensbestimmung und Entwicklung einer Methode*, in *Literarische Ökonomik*, hrsg. v. Iuditha Balint – Sebastian Zilles, Fink, Paderborn 2014, S. 9-17: 15.

kratischen Strömungen stand. Dies lässt sich an den beiden für die literarische Kommunikation entscheidenden Parameter des Marktes und der Öffentlichkeit zeigen<sup>52</sup>. Bekanntlich hat Schiller Goethe unterstellt, dass er sich durchaus als *homo oeconomicus* verhalte, weil er seinen «Wert ganz kennt und sich selbst hoch taxiert»<sup>53</sup>. Arbeit am Selbst und Arbeit am Werk kommen hier unter einem ökonomischen Regime zusammen<sup>54</sup>. Die «Selbststeigerung des Autorlebens»<sup>55</sup> ist vor allem ein Texteffekt. Die Lektüre der *Italienischen Reise* macht ja deutlich, dass jede Wahrnehmung, jeder kleine Vorfall, jede zufällige Begegnung in der Lage sein muss, das große Ganze zu repräsentieren: «Es sind lauter Resultate meines Lebens»<sup>56</sup>, die im Werk versammelt sind. Sie gehen aus einer permanenten Arbeit an sich selbst und am Werk hervor. «[D]ie erzählten einzelnen Fakta», fährt Goethe laut Eckermann fort, «dienen bloß, um eine allgemeine Beobachtung, eine höhere Wahrheit zu bestätigen»<sup>57</sup>, die von vornherein feststeht.

## 2.

In einer Rezension der Frankfurter und der Münchner Ausgabe der *Italienischen Reise* bezeichnet Ernst Osterkamp das genannte Werk als Goethes Versuch, eine «Umarbeitung seines Ich»<sup>58</sup> vorzunehmen. In diesem Sinne ist die *Italienische Reise* eben dann auch eine «Rechtfertigungsschrift»<sup>59</sup> gegenüber der Öffentlichkeit und seinem Dienstherrn, weil es die Arbeit am Selbst und am Werk miteinander vermengt.

52 Niels Werber, *Der Markt der Musen*, in *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Niels Werber – Gerhard Plumpe, Westdeutscher Verlag Opladen, S. 183-216.

53 Friedrich Schiller, Brief an Johann Friedrich Cotta, 18. Mai 1802, in ders., *Schillers Briefe in zwei Bänden*, hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Aufbau, Berlin-Weimar 1982, S. 301, zit. nach Werber, *Der Markt der Musen*, a.a.O., S. 187.

54 Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Schoenigh, Paderborn 1981.

55 Köhnen, *Selbstoptimierung*, a.a.O., S. 135.

56 Johann Wolfgang von Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, in ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert – Norbert Miller – Gerhard Sauder, Bd. 18: *Gespräche mit Eckermann*, hrsg. v. Heinz Schlaffer, S. 446.

57 *Ebd.*

58 Ernst Osterkamp, *Eine deutsche Sehnsucht*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 217, 18. September 1993.

59 Wild, *Italienische Reise*, a.a.O., S. 352.

Goethe hat unter den Auspizien des Amtes offensichtlich sein Ich verloren. So schreibt er an Herzog Carl August am 11. August 1787: «Sie geben mir Raum daß ich erst recht mein werden kann»<sup>60</sup>. Diese Wiederaneignung des wahren Ich wird durch das Leitmotiv der Wiedergeburt inszeniert, das nicht nur christliche und heidnische Motive miteinander verschränkt, sondern vor allem als eine spezifische moderne Dialektik der Befreiung in Szene gesetzt wird<sup>61</sup>. Die Wiedergeburt als Künstler steht im Mittelpunkt des biographischen Selbstprojekts und geht deutlich auf pietistische Vorüberlegungen zurück<sup>62</sup>. Wiedergeburt bezeichnet im religiösen Kontext einen bestimmten seelischen Prozess, dem Anfechtung und Durchbruch der Gnade vorausgehen, und der in dieser Hinsicht die Lebensgeschichte strukturiert. Die Wiedergeburt ist das Unverfügbare, dem nachträglich durch Verschriftlichung beizukommen ist<sup>63</sup>. Dieses Muster übernimmt Goethe. Wiedergeburt für Goethe im Kontext seines Aufenthalts in Italien bedeutet eine Erneuerung des Selbst, eine individuelle Metamorphose, die zur Wiedergewinnung der Produktivität als Schriftsteller führt. Goethe inszeniert die Wiedergeburt als Befreiung.

Insbesondere der zweite römische Aufenthalt (3. Buch der *Italienischen Reise*) ist den Fragen gewidmet, die die Resultate der Wiedergeburt in den Blick nehmen. «Ich» heißt es, «bin fleißig und nehme von allen Seiten ein und wachse von innen heraus» (IR, 425), die «kleinen Talente müssen hier ganz durchgearbeitet, ganz reif werden» (IR, 431), um nach seiner Rückkehr, die keine Heimkehr ist, sichtbarer zu werden<sup>64</sup>. Die permanente Aktivität gibt dem Selbstprojekt Italien Evidenz. Die «nordisch[e] Geschäftigkeit» (IR, 467) wird mit abgeschlossenen Projekten verbunden: «Egmont ruckt zum Ende» (IR, 453) ein paar Tage ist *Egmont* «fertig und wird zu Ende des Monats abgehen können. [...] Kein Tag vergeht, daß ich nicht in Kenntnis und Ausübung der Kunst zunehme» (IR, 463). Er schließt die *Iphigenie* und den *Egmont* ab und verspricht den in Weimar verbliebenen Freunden die Fertigstellung des *Tasso* und den *Faust* (IR, 464). Insgesamt lassen

60 Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in vier Bänden*, a.a.O., Bd. II: *Briefe der Jahre 1786-1805*, S. 62.

61 Klaus H. Kiefer, *Wiedergeburt und neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes «Italienischer Reise»*, Bouvier, Bonn 1978.

62 Markus Steinmayr, *Menschenwissen. Zur Poetik des religiösen Menschen im 17. und 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen 2006, Kap. VII.

63 Markus Steinmayr, *Pietistische Kommunikation. Konzepte der Sozialität bei Spener, Francke und Zinzendorf*, in «*Studia Germanica Gedanensia*», 44 (2021) S. 24-35.

64 Golo Maurer, *Heimreisen. Goethe, Italien und die Suche der Deutschen nach sich selbst*, Rowohlt, Hamburg 2021, S. 189-243.

sich die Berichte als Produktivitätsdepeschen nach Weimar lesen, die signalisieren, dass die Wiedergeburt als Künstler in einem hohen Maße produktiv gewesen ist. Wie Eckermann 1829 notiert, ist eben der Grund zur «Flucht nach Italien», «sich zu poetischer Produktivität wieder herzustellen»<sup>65</sup>.

Ziel des Italien-Unternehmens müsse es sein, so die einschlägige Formulierung Norbert Millers, den «Zwiespalt zwischen politischer Rolle und dichterischer Mission»<sup>66</sup> zu überwinden. Das intellektuelle und kulturelle 'Kapital' soll sich während des Aufenthalts in Italien vermehren, um dann am Weimarer Hofe wieder eingesetzt zu werden. Die Akkumulationsmethode, darauf hat Caroline Torra-Mattenklott hingewiesen, ist die des Sammels von Eindrücken und Dingen<sup>67</sup>.

«Alles» schreibt Goethe, sei «unterrichtend und bedeutend»<sup>68</sup> (IR, 202). «Am liebsten», so Goethe weiter, sei ihm «denn aber doch, was ich mitnehme und was immer wachsend, sich immer vermehren kann» (*ebd.*) Im Anschluss an seinen Aufenthalt in Italien will er das Vermehrte in die intellektuelle Zirkulation in Weimar einbringen. «Wenn Du», schreibt Goethe aus Neapel an Herder, «diese Zeit her viel aus Dir selbst geschöpft hast, so hab' ich viel erworben und ich kann auf einen guten Tausch hoffen» (IR, 292). Die Aneignung der Antike und das Sammeln von Eindrücken ist also durchaus ökonomisch motiviert. Goethe erhofft sich davon eine sich permanent steigende Produktivität und eine optimierte intellektuelle Zirkulation am Weimarer Hof.

Auf eine andere Art und Weise weist der berühmte Traum, den Goethe zu Beginn erzählt, auf die Folie der Ökonomie hin:

Indem ich mich nun in dem Drang einer solchen Überfüllung des Guten und Wünschenswerten geängstigt fühle, so muß ich meine Freunde an einen Traum erinnern, der mir, es wird eben ein Jahr sein, bedeutend genug schien. Es träumte mir nämlich, ich landete mit einem ziemlich großen Kahn an einer fruchtbaren, reich bewachsenen Insel, von der mir bewußt war, daß daselbst die schönsten Fasanen zu haben seien. Auch handelte ich sogleich mit den Einwohnern um solches Gefieder, welches sie auch sogleich häufig, getötet, herbeibrachten. Es waren wohl Fasanen, wie aber der Traum alles umzubilden pflegt, so erblickte man lange, farbig beaugte Schweife, wie von

65 Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, a.a.O., S. 282.

66 Norbert Miller, *Der Wanderer. Goethe in Italien*, Hanser, München 2002, S. 40.

67 Caroline Torra-Mattenklott, *Sprache der Dinge. Medialität und Präsenz in Goethes Italienischer Reise*, in *Goethe medial. Aspekte einer vieldeutigen Beziehung*, hrsg. v. Margrit Wyder – Barbara Naumann – Georges Felten, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, S. 225-246, den Hinweis auf Passagen entnehme ich S. 230 f.

68 Zur Kategorie der Bedeutsamkeit als Kategorie der Weltaneignung: Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990 (5. Aufl.), S. 68-127.

Pfauen oder seltenen Paradiesvögeln. Diese brachte man mir schockweise ins Schiff, legte sie mit den Köpfen nach innen, so zierlich gehäuft, daß die langen, bunten Federschweife, nach außen hängend, im Sonnenglanz den herrlichsten Schober bildeten, den man sich denken kann, und zwar so reich, daß für den Steuernden und die Rudernden kaum hinten und vorn geringe Räume verblieben. So durchschnitten wir die ruhige Flut, und ich nannte mir indessen schon die Freunde, denen ich von diesen bunten Schätzen mitteilen wollte. Zuletzt in einem großen Hafen landend, verlor ich mich zwischen ungeheuer bemasteten Schiffen, wo ich von Verdeck auf Verdeck stieg, um meinem kleinen Kahn einen sichern Landungsplatz zu suchen. An solchen Wahnbildern ergötzen wir uns, die, weil sie aus uns selbst entspringen, wohl Analogie mit unserm übrigen Leben und Schicksalen haben müssen (IR, 125 f.).

Die Passage enthält die Ökonomie der *Italienischen Reise* in einer Nusschale. Die Traumerzählung von den wunderschön gefiederten Fasanen, die der Träumende, offenbar mit entsprechendem finanziellem Kapital ausgestattet, kaufen kann, um sie auf seinen Kahn zu laden, kombiniert das Konzept des Reisens mit dem Konzept der Ökonomie des Selbst. Wie Bernhard Siegert gezeigt hat, sind Schätze semantisch dem Begriff des Kapitals entgegengesetzt<sup>69</sup>. Während Goethes Erfahrungen im Sinne des kulturellen Kapitals akkumulierbar sind, sind es Schätze eben nicht. Im ökonomischen Sinne handelt es sich um Geschenke. Sie sollen als zukünftige Besitztümer an die Freunde verteilt werden. Wie oben gezeigt, sind es die Resultate des Bildungsprozesses, die an die Freunde in Weimar verteilt werden können. Während er sie in Italien hortet und pflegt, will er sie in Zukunft teilen. Die Traumerzählung drückt Goethes Wunsch nach Bereicherung in einem umfassenden Sinne aus. Letztlich ist die *Italienische Reise* der Selbstbereicherung gewidmet, die aber sozial nicht folgenlos bleiben darf. Die so entstehende Ökonomisierung des Selbst ist eines der wichtigsten Resultate der *Italienischen Reise*.

### 3.

Zu den eindrucklichsten Passagen der *Italienischen Reise* gehören sicherlich die im zweiten Teil versammelten Eindrücke Goethes von Neapel, seiner Umgebung und von Sizilien. Sie kombinieren eine produktive Aneignung der Antike im oben beschriebenen Sinne mit

<sup>69</sup> Bernhard Siegert, *Schatz*, in *Handbuch Literatur & Ökonomie*, hrsg. v. Joseph Vogl – Burkhardt Wolf, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, S. 260-263.

Beobachtungen des Volkslebens. Der zweite Teil der *Italienischen Reise* lässt sich etwas verkürzt formuliert als ‘Anwendung’ der im ersten Teil entwickelten Programmatik deuten. Ergänzt wird das Antikenarrativ durch das Ökonomienarrativ, das die Lazzaroni Neapels ethnologisch gesehen als Naturvolk konstruieren. Ferner entdeckt Goethe in Neapel Formen nicht-ökonomischer Tätigkeit, die eine Distanz oder eine Differenz zum protestantischen Arbeitsethos markieren.

Goethe nimmt die produktive Aneignung der Antike als Arbeit an der Vergangenheit und die Schilderung des Volkslebens in Neapel zum Anlass, etablierte Narrative wie Antike und Arbeit zu organisieren. Goethe etabliert eine Art narratives Scharnier zwischen den Mustern der jeweiligen Gegenwart und den gesellschaftlichen Transformationen, auf die sie Bezug nehmen. Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Schilderung des Volkslebens und seiner ökonomischen Implikationen. Ganz zu Beginn des ersten Aufenthalts in Neapel, der durch die Reise nach Sizilien unterbrochen worden ist, schreibt Goethe am 12. März 1787: «Ich finde in diesem Volk [dem neapolitanischen, MS] die lebhafteste und geistreichste Industrie, nicht um reich zu werden, sondern um sorgenfrei zu leben» (IR, 245). Hier wird schon angedeutet, worum es Goethe in der Darstellung der ökonomischen Verhaltensweisen der Neapolitaner zu tun ist: Er beschreibt ein *anderes* ökonomisches Verhalten. «Industrie» bedeutet, so sagt es das Grimmsche Wörterbuch, «heutzutage nicht nur gewerbfließ, sondern auch gewerbe, gewerbthätigkeit im allgemeinen»<sup>70</sup>. Es handelt sich bei der Industrie der Neapolitaner um ein ökonomisches Verhalten, das offensichtlich in eine funktionierende soziale Gemeinschaft eingebettet ist. Aus diesem Grunde ist der Hinweis auf die Industrie im modernen Sinne, den die Kommentatoren der *Münchener Ausgabe* geben und dem Dieter Richter in *Goethe in Neapel* folgt, irreführend<sup>71</sup>.

Das ist das Besondere an Goethes Beschreibungen Neapels, weil sie im Grunde den Zwiespalt zwischen geforderten kapitalistischen Verhaltensweisen und funktionierenden gesellschaftlichen Normen adressieren. Dieser Zwiespalt, folgt man Polyanis *Die große Transformation*, gehört zur Entstehung der kapitalistischen Moderne. Die bekannte Forderung Polyanis ist die nach einer Einbettung kapitalistischer Verhaltensweisen in die soziale Ordnung. Der Kapitalismus als Norm des Verhaltens zu sich selbst und zur sozialen Umgebung zieht Gesellschaft und ökonomische Organisation auseinander. Der *homo oeconomicus* ist

<sup>70</sup> Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4, Abt. 2.: *H-Juzen*, Fotomechanischer Nachdr. der Erstausg., Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1876, Bd. 10, Sp. 2112.

<sup>71</sup> IR, 1071; Dieter Richter, *Goethe in Neapel*, Wagenbach, Berlin 2012, S. 40-44.

ein antisozialer Einzelgänger, der das Soziale unter den Auspizien der Konkurrenz, des Vorteils und der Nutzenmaximierung betrachtet. Die Katastrophe des Kapitalismus liege, so Polanyis folgenreiche Einschätzung, in der «sozialen Entwurzelung»<sup>72</sup> des Einzelnen. Die Vermarktlichung der Gesellschaft verändert das «soziale Gefüge»<sup>73</sup>, weil sie die wirtschaftliche Tätigkeit des Menschen in einen Gegensatz zu Sozialbeziehungen setzt, auf die der *homo oeconomicus* nicht angewiesen ist.

Offensichtlich erlebt Goethe auf den Plätzen Neapels das Gegenteil einer Marktgesellschaft, in der der Tauschhandel im Mittelpunkt steht. Die «völlige Umwandlung der Gesellschaftsstruktur»<sup>74</sup> durch die Einführung des Marktprinzips ist etwas, was in Neapel nicht zu beobachten ist. Goethe markiert somit einen starken Kontrast zur ökonomischen Verfasstheit seines Herkunftslandes. Nicht der Markt der kapitalistischen Ökonomie ist es, der interessant ist. Es ist vielmehr «soziale Leben», das «den Einzelnen [einbettet]»<sup>75</sup>. Goethe beginnt seine Beschreibung mit der Beobachtung, dass der vermeintliche Müßiggang der Neapolitaner ein Vorurteil ist:

Der gute und so brauchbare Volkmann nötigt mich von Zeit zu Zeit von seiner Meinung abzugehen. Er spricht z.B. daß dreißig bis vierzig Tausend Müßiggänger in Neapel zu finden wären, und wer spricht ihm nicht nach! Ich vermutete zwar sehr bald nach einiger erlangter Kenntnis des südlichen Zustandes daß dies wohl eine nordische Ansicht sein möchte, wo man jeden für einen Müßiggänger hält der sich nicht den ganzen Tag ängstlich abmüht. Ich wendete deshalb vorzügliche Aufmerksamkeit auf das Volk, es mochte sich bewegen oder in Ruhe verharren, und konnte zwar sehr viel übelgekleidete Menschen bemerken, aber keine unbeschäftigte. Ich fragte deswegen einige Freunde nach den unzähligen Müßiggängern welche ich doch auch wollte kennen lernen; sie konnten mir aber solche eben so wenig zeigen, und so ging ich, weil die Untersuchung mit Betrachtung der Stadt genau zusammenhing, selbst auf die Jagd aus (IR, 404 f.).

Goethe glaubt also, dass der Begriff des Müßiggangs, der ja eine gewisse Form von Untätigkeit impliziert, nicht dazu geeignet sei, die Formen der Arbeit zu beschreiben. Er verteidigt gleichsam die Neapolitaner gegen den nordischen Begriff der Faulheit, die ihnen von vielen Italienreisenden immer wieder vorgeworfen worden ist. «Je mehr ich mich umsah», fährt Goethe fort, «je genauer ich beob-

72 Karl Polanyi, *The great transformation. Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen*, aus dem Englischen v. Heinrich Jelinek, Suhrkamp, 14. Aufl., Frankfurt a.M. 2019, S. 67.

73 *Ebd.*, S. 69.

74 *Ebd.*, S. 105.

75 Danz, *Goethe und die Wirtschaft*, a.a.O., S. 28.

achtete, desto weniger könnt' ich, weder von der geringen, noch von der mittleren Klasse, weder am Morgen, noch den größten Teil des Tages, ja von keinem Alter und Geschlecht eigentliche Müßiggänger finden» (IR, 405).

Er entdeckt vielmehr eine ständige Tätigkeit, die aber offensichtlich dem kapitalistischen Tauschprinzip der Ware Arbeitskraft auf dem Markt zuwiderläuft. In der Forschung ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass die Neapel-Passagen und die Beobachtungen des Volkslebens einer Art Protozoziologie, einer teilnehmenden Beobachtung, sehr nahe stehen und die Armut kulturalisieren<sup>76</sup>. Doch was heißt das genau? Beobachtet Goethe hier, mit Simmel gesprochen, Formen der Vergesellschaftung? Oder geht es darum, mit der Gegenwartssoziologie von Andreas Reckwitz gesprochen, um Formen der Kulturalisierung sozialer Verhältnisse, um ein spezifisches *Verhältnis von Gesellschaft und Ästhetik* in den Armutspassagen der *Italienischen Reise*?

In seiner Soziologie entwirft Georg Simmel den Armen als Sozialfigur der Vergesellschaftung, der nur in einer Gesellschaft arm sein kann, aber nicht außerhalb von Gesellschaft. Simmel definiert die Armut als eine soziale Beziehung, als ein Resultat gesellschaftlicher Wirkungen:

Der Arme als soziologische Kategorie entsteht nicht durch ein bestimmtes Maß von Mangel und Entbehrung, sondern dadurch, daß er Unterstützung erhält oder sie nach sozialen Normen erhalten sollte. So ist nach dieser Richtung die Armut nicht an und für sich, als ein quantitativ festzulegender Zustand zu bestimmen, sondern nur nach der sozialen Reaktion, die auf einen gewissen Zustand hin eintritt [...] <sup>77</sup>.

Es geht also hier nicht um ein verhandelbares Maß an verweigerter oder verunmöglichter gesellschaftlicher Teilhabe. Armut als soziales Problem, der Arme als soziale Figur entstehen erst dadurch, dass der Arme als arm wahrgenommen wird und dadurch, dass es entsprechende Institutionen gibt, die sich seiner annehmen. Die Lazzaroni werden zur Sozialfigur der Armut. Sozialfiguren, heißt in einer soziologischen Studie, «repräsentieren auf exemplarische Weise das, was vielen Menschen einer bestimmten Zeit und Gesellschaft 'unter den Nägeln

<sup>76</sup> Werner Gephart, *Goethe als ‚Gesellschaftsforscher‘? Eine soziologische Lektüre der ‚Italienischen Reise‘*, in *Goethe und Italien*, hrsg. v. Willi Hirdt – Birgit Tappert, Bouvier Verlag, Bonn 2001, S. 105-125; Hans-Georg Werner, *Goethes Reise Goethes Reise durch Italien als soziale Erkundung*, in ders., *Literarische Strategien. Studien zur deutschsprachigen Literatur 1760-1830*, Metzler, Stuttgart 1993, S. 77-93.

<sup>77</sup> Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992, S. 551 f.

brennt', worin sie sich wiedererkennen»<sup>78</sup>. Es handelt sich also um eine nachahmende Darstellung gesellschaftlicher Problemlagen, um eine Art Mimesis des Sozialen und seiner Diskurse in popularisierender Absicht. Sozialfiguren sind keine realen Gestalten. Sie sind, um noch einmal Schlechtriemen zu zitieren, «emblematische Identifikations- und Problematisierungsfiguren»<sup>79</sup>, die auftreten oder benutzt werden, um gewisse individuelle Erfahrungen als relevant zu kommunizieren.

Goethe schließt mit seiner Darstellung des Klimas an populäre Formen der Kulturbeschreibung an. Als Form der Wahrnehmung macht das Klima es möglich, Formen des Sozialen zu kulturalisieren<sup>80</sup>. Die Wendung zum Klima macht die Wahrnehmung einer kulturalisierten Armut möglich. Gegen die Ontologie der sozialen Verhältnisse kulturalisiert Goethe. So heißt es schon ganz zu Beginn seiner Reise durch Italien während des Aufenthalts in Verona: «Ein solches Übergefühl des Daseins verleiht ein mildes Klima auch der Armut [...]» (IR, 57). Diese Figur greift Goethe während des Aufenthalts in Neapel wieder auf. Dort heißt es dann mit Bezug auf Cornelis de Pauws *Recherches philosophiques sur les Grecs (1787-1788)*, dass das Klima etwas sei, was

alles gewährt. [...] Ein armer, uns elend scheinender Mensch könne in den dortigen Gegenden die nötigsten und nächsten Bedürfnisse nicht allein befriedigen, sondern die Welt auf schönste genießen; und ebenso möchte ein neapolitanischer Bettler die Stelle eines Vicekönigs in Norwegen leicht verschmähen und die Ehre ausschlagen, wenn ihm die Kaiserin von Rußland das Gouvernement von Sibirien übertragen wollte (IR, 409).

«[E]in Mensch», folgert Goethe, «[ist] noch nicht arm, weil er nicht für den anderen Tag gesorgt hat» (IR, 409). Im Folgenden weist Goethe dann auf die Umweltbedingungen hin, die eine andere Form des Lebens und des Wirtschaftens ermöglichen:

Wenn man nur bedenkt, was das fischreiche Meer, von dessen Produkten sich jene Menschen gesetzmäßig einige Tage der Woche nähren müssen, für eine Masse von Nahrungsmitteln anbietet; wie allerlei Obst und Gartenfrüchte zu jeder Jahreszeit in Überfluß zu haben sind; wie die Gegend,

78 Sebastian Moser – Tobias Schlechtriemen, *Sozialfiguren – zwischen gesellschaftlicher Erfahrung und soziologischer Diagnose*, in «Zeitschrift für Soziologie», 47 (2018), 3, S. 164-180: 174.

79 Tobias Schlechtriemen, *Sozialfiguren in soziologischen Gegenwartsdiagnosen*, in *Gegenwartsdiagnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematierung in der Moderne*, hrsg v. Thomas Alkemeyer – Nikolaus Buschmann – Thomas Etzemüller, Transcript, Bielefeld 2019, S. 147-166: 149.

80 Eva Horn, *Klima. Eine Wahrnehmungsgeschichte*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2024.

worin Neapel liegt, den Namen Terra di Lavoro (nicht das Land der Arbeit, sondern das Land des Ackerbaues) sich verdient hat und die ganze Provinz den Ehrentitel der glücklichen Gegend (Campagna felice) schon Jahrhunderte trägt, so lässt sich wohl begreifen, wie leicht dort zu leben sein möge (*ebd.*).

Die Lazzaroni leben nicht vom Tausch, sondern eben von dem, was Gemeingüter sind, die sie sich zum Überleben aneignen können, ohne zu stehlen<sup>81</sup>. Keinesfalls, das macht auch Goethe deutlich, können das Meer und die Umgebung Privatbesitz werden, das durch Eigentumsrechte geschützt ist. Dies lässt sich vor dem Hintergrund der physiokratischen Auffassung des Umgangs mit der Natur kommentieren. Die Physiokraten definieren die Ordnung der Natur als Grundlage, nicht die imaginäre Institution des Marktes: «Der Grundbegriff des Systems der Physiokraten ist die natürliche Ordnung»<sup>82</sup>. Diese kann durch nichts und niemanden geändert werden. Die Physiokratie ist daher, wie es Dupont de Nemours formuliert, «Wissenschaft von der natürlichen Ordnung»<sup>83</sup>, die nunmehr durch zu steuernde Kreisläufe am Leben gehalten wird. Die Natur ist eine «schöpferische und organisierende Kraft»<sup>84</sup>. Der Physiokratie ist es darum, eine «Herrschaft der Natur»<sup>85</sup> in der ökonomischen Planung durchzusetzen, die eben gerade der künstlichen Ordnung des Marktes entgegengesetzt ist.

Nun ist Neapel für die Darstellung ökonomischer Differenz traditionell ein beliebtes Sujet. Dies lässt sich an der Masaniello-Literatur zeigen. In ihr kommen, wie Patrick Eiden-Offe gezeigt hat, die wirtschaftlichen Umbrüche eines vor allem als Wirtschaftsraum verstandenen Meeres mit der Kapitalisierung der Landwirtschaft, die ja vor allem Privatisierung von Allmende-Unternehmen bedeutet, zusammen<sup>86</sup>. Bekanntlich entzündete sich die Revolte des neapolitanischen Fischers Masaniello an der Erhebung der sogenannten ‘*gabelle*’, einer Art Obststeuer, die für die Träger der Revolte, die Lazzaroni,

81 Katharina Siebenmorgen, *Lazzaroni*, in *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, hrsg. v. Salvatore Pisani – Katharina Siebenmorgen, Reimer, Berlin 2009, S. 304-306: 305-306.

82 Charles Gide – Charles Rist, *Geschichte der volkswirtschaftlichen Meinungen*, aus dem Französischen von R.W. Horn, Gustav Fischer, Jena 1913, S. 6.

83 Zit. nach Charles Gide – Charles Rist, *Geschichte der volkswirtschaftlichen Meinungen*, a.a.O., *ebd.*

84 Karl Pöflich, *Geschichte des ökonomischen Denkens*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998, Bd. 1, S. 199.

85 *Ebd.*, S. 205.

86 Patrick Eiden-Offe, *Soziale Bewegung auf der Bühne: Zur Frage der Gegenwart in Christian Weises ‘Masaniello’*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)», 1 (2017), S. 171-190.

unmöglich zu begleichen war<sup>87</sup>. Durch die sich daran anschließende Revolte geriet die politische Welt Neapels kurzzeitig aus den Fugen.

Die ökonomischen Verhaltensweisen in Neapel werden begünstigt durch das Klima und die terrane und marine Umgebung, also das *Ambiente*. Das Ambiente erweist sich als Folie für die Darstellung kultureller und ökonomischer Alterität<sup>88</sup>. Goethe kann sich hierbei auf die kurrenten klimatologischen Überlegungen seines Weimarer Freundes Herder berufen, wie dieser sie im siebten Buch des zweiten Teils seiner *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* entwickelt hat. Es geht Herder darum, die klimatischen Bedingungen als Umweltbedingungen zu deuten, in denen sich Kulturen und Individuen, zivilisatorische Formen und kulturelle Eigenheiten entwickeln. Es geht Herder nicht darum, eine Art Klimadeterminismus zu statuieren. Das Klima, schreibt Herder, «zwinget nicht, sondern es neiget»<sup>89</sup>. Der Verweis auf das Klima mache es möglich, schreibt Eva Horn, «unterschiedliche Formen der Akklimatisierung und Akkulturation»<sup>90</sup> zu beobachten und die «Verschiedenheit der Ethnien»<sup>91</sup> eben gerade nicht rassistisch, sondern klimatologisch zu begründen.

Im weiteren Verlauf seiner Darstellung differenziert Goethe die Unterscheidung zwischen den Formen nordeuropäischer und südeuropäischer Ökonomie noch weiter. Die Form der «nordischen Industrie» (IR, 408) sei nicht dazu geeignet, die 'eingebettete' Ökonomie der Neapolitaner zu verstehen. Der Nordländer werde nämlich dazu gezwungen, «die schönsten Tage und Stunden» (*ibd.*) der Arbeit zu widmen, da er aufgrund der klimatischen Bedingungen in Nordeuropa der Pflicht zur «Vorsorge» (*ibd.*) unterliege. Die nordische Form des ökonomischen Verhaltens ist die des «Haushälter[s]» (*ibd.*), der «vorarbeiten» (*ibd.*) müsse und sich «ängstlich abmüht» (IR, 404). Die günstigen Umweltbedingungen führen zu einer ganz anderen Art des ökonomischen Verhaltens unter der Sonne Neapels:

Man würde alsdann im ganzen vielleicht bemerken, daß der sogenannte Lazarone nicht um ein Haar untätiger ist als alle übrigen Klassen, zugleich aber auch wahrnehmen, daß alle in ihrer Art nicht arbeiten, um bloß zu

87 Dieter Richter, *Neapel. Biografie einer Stadt*, Wagenbach, Berlin 2005, S. 35-39.

88 Barner, *Altertum, Überlieferung, Natur*, a.a.O., S. 64-92 und 75-77.

89 Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in *Herders Werke in fünf Bänden*, ausgewählt und eingeleitet v. Regine Otto, Aufbau, Berlin-Weimar 1978, Band IV: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, S.124.

90 Eva Horn, *Klimatologie um 1800. Zur Genealogie des Anthropozäns*, in «Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 10 (2016), S. 87-102: 93.

91 *Ebd.*

leben, sondern um zu genießen, und daß sie sogar bei der Arbeit des Lebens froh werden wollen. Es erklärt sich hiedurch gar manches: daß die Handwerker beinahe durchaus gegen die nordischen Länder sehr zurück sind; daß Fabriken nicht zustande kommen; daß außer Sachwaltern [sic] und Ärzten in Verhältnis zu der großen Masse von Menschen wenig Gelehrsamkeit angetroffen wird, so verdiente Männer sich auch im einzelnen bemühen mögen; daß kein Maler der neapolitanischen Schule jemals gründlich gewesen und groß geworden ist; daß sich die Geistlichen im Müßiggange am wohlsten sein lassen und auch die Großen ihre Güter meist nur in sinnlichen Freuden, Pracht und Zerstreung genießen mögen (IR, 410).

Die Darstellung Neapels durch Goethe zeigt das Panorama eines perfekt funktionierenden ökonomischen Mikrokosmos, der gerade nicht marktförmig organisiert ist. Die Erfahrung ist die einer allseitigen Tätigkeit, die nicht mit nordischer Arbeit zu verwechseln ist. Der Wert der Arbeit existiert nicht an sich, sondern nur im sozialen Zusammenhang, der nicht wie ein Markt organisiert ist. Es entsteht ein Raum von anökonomischer Tätigkeit, die für den Einzelnen aber sinnstiftend sein mag. Die Lazzaroni erscheinen bei Goethe als eine Art ökonomisches Naturvolk, dessen natürliche Entwicklung durch die günstigen Umweltbedingungen geprägt ist. Die Entwicklung hin zu einer kapitalistischen Volkswirtschaft, die von den Theoretikern als natürlich und 'alternativlos' geschildert wird, findet hier nicht statt. Diese natürlichen Umweltbedingungen führen in Neapel nicht zwangsläufig in den Kapitalismus. Für Goethe ist es die Entdeckung der Möglichkeit nicht-ökonomischer Tätigkeit. In dieser Hinsicht sind die Lazzaroni Vorbild, da sie Distanz zum protestantischen Arbeitsethos markieren und ihre Tätigkeit nicht als individuelle Ressource zur Weltbeherrschung ansehen, sondern als Möglichkeit zur Gestaltung des sozialen Raums. Mit Goethes Darstellung neapolitanischer Ökonomie beginnt die Kulturalisierung der sozialen Verhältnisse im europäischen Mezzogiorno und die lange Geschichte von Neapel als Utopie des Sozialen und einer anderen Form des Kapitalismus<sup>92</sup>.

#### 4.

Goethes Auseinandersetzung mit der Ökonomie gleich einer ökonomischen Autodidaxe oder einem volkswirtschaftlichen Bildungsroman. Der Weimarer Hofrat, schreibt Baxa,

<sup>92</sup> Vgl. Martin Mittelmeier, *Adorno in Neapel: wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt*, Siedler, Berlin 2013.

begann als Physiokrat, war ein begeisterter Leser von Justus Möser's nationalökonomisch argumentierenden *Patriotische Phantasien* (1774), ein für die deutschen Verhältnisse relativ früher Leser von Adam Smith's *On the Wealth of Nations* (1776) und verfolgte in den 1800er und 1810er Jahren genau die deutsche Aufnahme und Weiterentwicklung der Smith'schen Theorien und rezipierte noch als alter Mann die Vorstellungen der Saint-Simonisten<sup>93</sup>.

Abschließend sollen die hier vorgelegten Überlegungen daher noch um eine Perspektive ergänzt werden, die sich der Rolle einer weiteren ökonomischen Schule für das Werk Goethes widmet. Wie oben schon angedeutet, gibt es mehrere Indizien für eine Rezeption physiokratischer Theorien.

Das ökonomische Denkbild des Kreislaufs ist hier entscheidend. Goethes Gegenbild Neapels, das ja gerade die Auseinanderentwicklung von ökonomischen und sozialen Lebens nicht kennt, lässt sich zum Abschluss noch einmal weiterverfolgen und kontextualisieren. Die Auseinandersetzung Goethes mit Adam Smith, der ja den Grund volkswirtschaftlicher Produktivität in der Arbeit sieht, lässt sich noch durch die Auseinandersetzung Goethes mit der Physiokratie ergänzen, die auf, ja, eine gewisse Weise, die von der Weimarer Klassik intendierte Versöhnung von Kultur und Natur ökonomisch fasst. Dies ist oben anhand der Lazzaroni gezeigt worden.

Goethes Auseinandersetzung mit der Ökonomie seiner Zeit ist vielfältig. Sie hat zwar in der klassischen Ökonomie ihr Zentrum, jedoch lassen sich an dieser Stelle Desiderate für die weitere Forschung bestimmen.

Physiokratie denkt das Ökonomische nicht vom Markt her. Der Physiokratie ist es, in Analogie zu physiologischen Theorien ihrer Zeit, um die Zirkulation der Güter zu tun, nicht um die des Geldes oder der Arbeit. Die Übertragung von physiologischen Theorien auf volkswirtschaftliche Zusammenhänge hängt mit dem bekannten Projekt der Aufklärung zusammen, dessen Kern in der Aufklärung über die innere und äußere Natur des Menschen besteht. Quesnay, der Mediziner und sogar Leibarzt von Ludwig XV. war, hat diese Übertragung durch seine physiokratischen Theorien wesentlich forciert<sup>94</sup>.

Im Mittelpunkt steht, wie gesagt, die Idee der Zirkulation und des Kreislaufs im physiologischen wie im ökonomischen Sinne<sup>95</sup>. Im

93 Fetscher, *Kalkül der Verschwendung*, a.a.O., S. 83.

94 August Oncken, *Geschichte der Nationalökonomie: Die Zeit vor Adam Smith*, Hirschfeld, Leipzig 1902 (4. Aufl., Neudruck Scientia, Aalen 1971), S. 314-339.

95 Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, Fink, München 1999, S. 54-56; Joseph Vogl – Gerhard Schabert, *Zirkulation, Kreislauf*, in *Joseph Handbuch Literatur & Ökonomie*, hrsg. v. Joseph Vogl – Burkhardt Wolf, De Gruyter, Berlin 2019, S. 347-351.

Ergebnis führt dies zu einer Auflösung eines statischen Begriffs von natürlicher Ordnung, der durch eine spezifische Ökonomie der Natur ersetzt wird, die in sich selbst dynamisch ist<sup>96</sup>. Diese Ökonomie führt zu einer «organische[n] Auffassung des Wirtschaftslebens»<sup>97</sup>, die Goethe sich «zu eigen»<sup>98</sup> macht. Vielmehr geht es darum, dass die Physiokratie eine gerade nicht wachstumsorientierte Volkswirtschaft im Sinne hat; ein Gedanke, der für Goethe und die Programmentwicklung der Weimarer Klassik interessant gewesen sein dürfte. Goethes Poetik des Ökonomischen gleicht einem Panorama der volkswirtschaftlichen Meinungen seiner Zeit. Wenn die Natur Vorbild für ökonomisches Handeln von Seiten des Staates und des Individuums ist, dann ist klar, dass dem Wachstum Grenzen gesetzt sind. Wirtschaftspolitik muss Natur und Kultur versöhnen, eine wachstumsorientierte Ökonomie, die den Kern der kapitalistischen Wirtschaftsform bildet, bringt dahingegen die Balance von Natur und Kultur, von Natur und Zivilisation ins Ungleichgewicht. Die Grenzen des Wachstums definieren die Natur und die natürlichen Ressourcen, die jedem Land zur Verfügung stehen<sup>99</sup>. Die Re-Regionalisierung von Wirtschaftskreisläufen, die damit zusammenhängt und die sich einer beginnenden Globalisierung von Wirtschaftskreisläufen entzieht, ist ein beliebtes physiokratisches Modell<sup>100</sup>. Aus diesem Grunde fungiert auch die Landwirtschaft bzw. die landwirtschaftlichen Güter als Modell der Volkswirtschaft, nicht der Markt. Lothario in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* fungiert ja gleichsam als ökonomischer Antagonist zu Wilhelms Freund Werner<sup>101</sup>. Ökonomisches Handeln ergibt sich aus der Beobachtung von Natur, in der und mit der der ökonomische Akteur lebt, nicht aus deren Optimierung. Der Protagonist dieser Form des ökonomi-

96 Joseph Vogl, *Homogenese. Zur Naturgeschichte des Menschen bei Buffon*, in *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Hans-Jürgen Schings, Metzler Stuttgart 1994, S. 80-95; ders., *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Diaphanes, Zürich 2002.

97 Baxa, *Goethes volkswirtschaftliche Anschauungen*, a.a.O., S. 369; Giorgio Gilibert, *François Quesnay (1694-1774)*, in *Klassiker des ökonomischen Denkens*, hrsg. v. Joachim Starbatty, 2 Bde., C.H. Beck, München 1989, Bd. 1, S. 114-133; Hector Denis, *Die physiokratische Schule und die erste Darstellung der Wirtschafts-Gesellschaft als Organismus*, in «Zeitschrift für Volkswirtschaft, Sozialpolitik und Verwaltung», 6 (1897), S. 89-99.

98 Baxa, *Goethes volkswirtschaftliche Anschauungen*, a.a.O., S. 369.

99 Arne Eppers, *Zwischen Biologie und Ökonomie. Goethes Vorstellungen über die Grenzen des Wachstums im Lehrgedicht 'Anthrosmos'*, in «Zeitschrift für Germanistik», N.F., 23 (2013), 3, S. 524-542.

100 Friedrich Lenger, *Der Preis der Welt. Eine Globalgeschichte des Kapitalismus*, Beck, München 2023.

101 Fetscher, *Ökonomie der Verschwendung*, a.a.O., S. 96.

schen Handelns ist eben nicht der Bürger, sondern der Adel, der für Goethe nicht nur eine gesellschaftliche, sondern eben auch eine ökonomische Idealformation darstellt. Goethe, so heißt es bei Adorno, «ekelte vor dem Bürger»<sup>102</sup>. Die Kritik an diesem Bürgertum und seiner Vorstellung einer durchökonomisierten Moderne führte dazu, dass «Goethe zur aristokratischen Gesellschaft [desertierte]»<sup>103</sup>. Die Rolle der adligen Protagonisten in zahlreichen Texten wäre – bei aller Reformoffenheit wie sie die Protagonisten in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und in *Die Wahlverwandtschaften* offenbaren – die der ökonomischen und sozialen Alternative. Das Antibürgerliche in der bürgerlichen Gesellschaft deutlich werden zu lassen, wäre somit die Funktion der ökonomischen Figuren des Adels.

Insofern ist Adorno zuzustimmen, der bekanntlich in seinem berühmten Text *Zum Klassizismus in Goethes Iphigenie* deutlich macht, dass die klassizistische Devise, aus Kunst solle wieder Natur werden, insofern wahr ist, als sie daran gemahne, «für das von jeder Herrschaft jeglicher Art, auch der rationalen, Unterdrückte zu sprechen»<sup>104</sup>. Das muss einen Morphologen wie Goethe, der auf die natürliche und gerade nicht gesteuerte Entwicklung der Formen achtet, gut gefallen. Eine kapitalistische Ökonomie, die die Natur als Ressource sieht, die es zu optimieren und auszubeuten gilt, muss daher kritisiert werden. Goethe gilt ja nicht von ungefähr als einer der ersten Kritiker einer durchökonomisierten Gesellschaft. Goethe kann man durchaus als Kritiker der Kommerzialisierung aller Lebensbereiche sehen. Sein Festhalten an adligen Formen des Wohlverhaltens lässt sich durchaus als Gegenbild zur kapitalistischen Form der Antisozialität des Individuums deuten. Nehmen wir nur *Faust II*. Dieses Stück stellt eine Geschichte der kapitalistischen Ökonomie und der Ökonomisierung von Gesellschaft dar. Die Heraufkunft eines Finanzkapitalismus, der Geld nur aus Geld herstellt, Kolonialismus als Eroberung und Schaffung von Märkten, die Ausbeutung der Natur durch den Menschen als Zentralelement kapitalistischer Ressourcenlogik sind Themen mit hoher Gegenwartsrelevanz.

Diese Kritik am ökonomischen Verhalten zeigt, mit Schiller gesprochen, die Sentimentalität der Moderne. Bereits Schiller hat 1795 das Bild der Natur in seiner Schrift *Über Naive und sentimentalische Dichtung* differenziert. Natur ist einerseits ein Bild für einen Zustand vor

102 Theodor W. Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, in ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Bd. 11: *Noten zu Literatur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1998, S. 504.

103 *Ebd.*

104 *Ebd.*, S. 497.

aller Kultur. Diese Wahrnehmung einer Grenze zwischen der Natur und der Kultur prägt die Wahrnehmung der Natur, da immer das Vorstellungsbild einer in sich kohärenten Welt des Lebendigen mitschwingt, die von allem menschlichen Eingriff unberührt geblieben ist. Das Interesse des Menschen an der Natur ist immer sentimental. Das «schmerzlich[e] Verlangen»<sup>105</sup> imaginiert eine Einheit mit der Natur, die in der Realität der werdenden bürgerlichen Gesellschaft unwiederbringlich verloren ist:

Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden und haben beides verloren. Daraus entspringt eine doppelte und sehr ungleiche Sehnsucht nach der Natur: eine Sehnsucht nach ihrer Glückseligkeit, eine Sehnsucht nach ihrer Vollkommenheit<sup>106</sup>.

Die Vollkommenheit der Natur wird nicht nur dem Herzen zum «Muster»<sup>107</sup>, sondern auch der Kritik an einer Ökonomie, die Natur ausbeutet und in ihr keinen Zusammenhang, sondern eben eine isolierte Ressource sieht. Die Ökonomie der Natur, die sich durch einen, wie man heute sagen würde, nachhaltigen Ressourceneinsatz auszeichnet und einen Kreislauf des Lebendigen installiert, wird zum Gegenbild einer kapitalistischen Ökonomie, der es um die Ausbeutung der natürlichen Ressourcen zu tun ist.

105 Friedrich Schiller, *Über Naïve und sentimentalische Dichtung*, in ders., *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke und Handschriften, Winkler, München 1972, Bd. 5, S. 446.

106 *Ebd.*

107 *Ebd.*, S. 551.

# Ricerche



# Vocal ensemble, interspecies dialogues and *unsound* scores: the animal world by Antonia Baehr

Riccardo Fazi  
Università del Salento

The essay is built on the analysis of some of the fundamental works of director, performer, and choreographer Antonia Baehr (Berlin, 1970) – focusing in particular on the artist’s vocal and sound experimentation – in order to open up a broader reflection on strategies for overcoming the human-nature dualism within contemporary performing arts. Baehr’s work takes the form of a polyphonic territory of investigation, a field of relationships and alliances between voice, body, and animal otherness. This proves worth exploring not only for its intrinsic qualities, but also and above all as an example of a vaster trend in contemporary performing arts: that of tracing, in research on the dimension of sound and, in particular, corporeal and vocal techniques, a fertile ground for reflection and speculation on the nature of the human and performative self. Baehr’s figures have shifting, phantasmagorical, evanescent but at the same time deeply embodied voices that are worth listening to carefully today.

Il saggio parte dall’analisi di alcune opere fondamentali della regista, performer e coreografa Antonia Baehr (Berlino, 1970), concentrandosi in particolare sulle figure di sperimentazione vocale e sonora dell’artista, per aprire una riflessione più ampia sulle strategie di superamento del dualismo essere umano-natura all’interno delle arti performative contemporanee. Il lavoro di Baehr si configura come un territorio polifonico di indagine, un campo di relazioni e alleanze tra voce, corpo, alterità animale, che vale la pena indagare non solo per le sue intrinseche qualità, ma anche e soprattutto in quanto esempio di una più ampia tendenza delle arti performative contemporanee a rintracciare nella ricerca sulla dimensione sonora e, in particolare, su quella del corpo e del gesto vocalico un fertile territorio generativo di riflessioni e speculazioni sulla natura del sé umano e performativo. Quelle della Baehr sono figure di voci mutanti, fantasmagoriche, evanescenti ma allo stesso tempo profondamente incarnate, che oggi vale la pena di ascoltare con attenzione.

KEYWORDS: *Performance, Theatre, Sound, Voice, Nature*

Riccardo Fazi, *Corpo vocalico, dialoghi interspecie e partiture unsound: il mondo animale di Antonia Baehr*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 81-96

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.04



Open Access



# Corpo vocalico, dialoghi interspecie e partiture *unsound*: il mondo animale di Antonia Baehr

*Riccardo Fazi*  
(Università del Salento)

Nella nostra esperienza acustica quotidiana la voce si manifesta come un suono tra gli altri. Condivide con qualsiasi altro evento sonoro che ci circonda il processo di creazione e le sue modalità di ingresso nel mondo; scaturisce in forma di onda organizzata nello spazio e nel tempo dalla vibrazione sonora preesistente ad ogni cosa: ciò che, abitualmente, chiamiamo silenzio.

All'interno di questo oceano di suoni però, la voce è quello che più di ogni altro ci identifica e, nel suo manifestarsi, evoca agli altri e a noi stessi la nostra presenza.

La voce è un gesto sonoro, il primo dei gesti sonori con cui entriamo nel mondo: è il modo in cui ci sentiamo agire in esso, è la parte di noi che si proietta verso l'esterno e ci fa entrare in relazione dinamica, viva e vitale con ciò che è altro da noi. Da questo punto di vista essa non ci appartiene mai pienamente come un braccio, una gamba, o una qualsiasi altra parte del corpo: la nostra voce non è qualcosa che abbiamo, quanto qualcosa che facciamo. Da qui discende il suo statuto che si pone a cavallo tra identità e reificazione, tra suono e linguaggio articolato. Avere una voce significa abitare il movimento continuo tra questi due poli, secondo gradazioni e intensità ogni volta diverse, a seconda del contesto biologico, individuale, storico, sociale.

La voce è a tutti gli effetti una manifestazione fisica, corporea, prodotta non solo dall'apparato boccale, ma dall'interezza del corpo risonante: si parla sempre con tutto il corpo. Ogni voce è il risultato di un corpo specifico e ogni atto di parola porta con sé significanti corporei fatti di posture, andature del respiro, orientamenti della colonna vertebrale, modi di muoversi che sono a tutti gli effetti linguaggio extraverbale.

In *Lexicon of the Mouth*, saggio seminale sulle possibilità generative e linguistiche della bocca intesa come strumento di creazione, l'artista e teorico del suono Brandon LaBelle individua nella bocca la parte del nostro corpo che sopra ogni altra ci mette in relazione con il

mondo esterno. Nelle sue parole: «La bocca funziona per figurare e sostenere il corpo come soggetto, un soggetto all'interno di una rete di relazioni»<sup>1</sup>: è attraverso la bocca e i 'gesti' che essa può performare che possiamo mettere in crisi il rapporto tra interno ed esterno, tra soggetto e oggetto, tra cultura e natura; essa rappresenta il condotto primario attraverso il quale ci apriamo al mondo, manifestiamo ad esso i nostri desideri, le nostre necessità, le nostre disperazioni; è attraverso la bocca che le nostre più intime profondità entrano in contatto con il mondo esterno. E questo accade non solo attraverso il suono che questa emette, ovvero la voce e il linguaggio, forse il primario e più sopravvalutato dei gesti sonori che la bocca può produrre, ma anche attraverso una serie di azioni che essa può mettere in campo e che generalmente tendiamo a non considerare linguaggio, o a sminuire in quanto facenti parte di una dimensione più 'naturale' e meno culturale. Il testo di LaBelle ne presenta alcune, e l'autore utilizza una serie di onomatopee per immaginarne una categorizzazione: mordere, masticare, mangiare; ruttare, soffocare, tossire, sputare, vomitare; piangere, urlare, cantare; singhiozzare, grugnire, rantolare, lagnarsi, sbadigliare; baciare, leccare, succhiare e così via<sup>2</sup>. Un vasto *range* di modalità vocali paralinguistiche che costituisce una sorta di poetica di oralità sperimentale i cui gesti performativi offrono la possibilità di entrare in relazione con l'altro da sé, di mettere in discussione i confini entro i quali solitamente ci definiamo in quanto identità singole e stabili.

Negli ultimi anni numerosi autori e autrici operanti nell'ambito della performance e del teatro, riprendendo e rinnovando linee di ricerca sull'utilizzo della voce che hanno attraversato il Novecento, a partire dalle sperimentazioni delle neoavanguardie in poi<sup>3</sup>, hanno iniziato a investigare le possibilità drammaturgiche contenute nell'utilizzo pre- ed extralinguistico della voce così come quelle legate alla figura della bocca

1 Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth*, Bloomsbury, London 2022, p. 2 (trad. mia).

2 In inglese la dimensione onomatopeica di questi verbi risuona più evidente: *bite, chew, eat, burp, choke, cough, spit, vomit; cry, scream, shout, sing; gasp, growl, grunt, sigh, yawn; kiss, lick, suck.*

3 Per approfondire l'argomento delle potenzialità performative della voce e del rapporto tra queste e il teatro, cfr.: Steven Connor, *Dumbstruck. A Cultural History of Ventriloquism* (2000), trad. it. di Luciano Pedullà, *La voce come medium*, Luca Sossella Editore, Roma, 2007; *Le son du théâtre III. Voix. Words, words, words*, éd. par Chantal Guinebault-Szlamowicz – Jean-Marc Larrue – Madeleine Mervant-Roux, «Théâtre Public», 201 (2011); Helga Finter, *Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice*, in «Modern Drama», 26 (1983) pp. 501-517; Julia Kristeva, *The Strangers Voice*, Lang, New York et al. 2010; Mladi Ovadja, *Dramaturgy of Sound in the Avant-Garde and Post-Dramatic Theatre*, McGill/Queen's University Press, Montreal 2013; Piersandra Di Matteo, *A bocca chiusa. Effetti di ventriloquio e scena contemporanea*, Luca Sossella Editore, Roma 2024.

come organo ‘emettitore’, strumento atto ad abitare altrove identitari<sup>4</sup>. La vocalità contemporanea a teatro e nella performance trova gran parte della sua radicalizzazione nella performance postmoderna e nelle teorie poststrutturaliste di studiosi come Julia Kristeva e Michel Poizat, nella misura in cui viene enfatizzata l’autonomia della voce dal linguaggio. Questa vocalità radicale può essere intesa come una molteplicità pervasiva di forme d’arte vocale, oralità, modalità corali e vocali, in una ricerca continua dei modi e delle possibilità attraverso le quali recuperare le qualità sonore e corporee distinte della voce liberandole dalle sue proprietà significanti. Per dirlo con i termini di Kristeva: l’irrompere del *genotext* che rompe il *phenotext* (il contenuto verbale o culturale della voce)<sup>5</sup>. Questa rottura radicale ha avuto e continua ad avere tra le sue conseguenze principali quella di essere riuscita a liberare la voce dal suo ruolo di manifestazione diretta di un soggetto unico e unificato, per arrivare ad abbracciare una natura polisemica, polisegnica e multiforme. Nelle ricerche performative degli ultimi anni, la voce in scena diventa autorevole perdendo autorità.

Tra gli elementi afferenti alla dimensione acustica a teatro, sicuramente quello della voce è stato e continua a essere quello maggiormente studiato: la voce, questa entità che proferisce suono, multipla e nomade, in continuo movimento tra pura sonorità e linguaggio articolato è stata nel tempo oggetto di indagini molto approfondite, anche all’interno di studi e testi provenienti da prospettive filosofiche e/o antropologiche: sono stati affascinati dalla voce Derrida, Agamben, Deleuze, Nancy, Bologna, De Certau, Ong<sup>6</sup>; così come studi di linguistica e psicolinguistica hanno a volte sconfinato nel teatro vedendo in esso e nell’arte dell’attore un campo di sperimentazione utile per mettere alla prova teorie e metodologie di analisi.

Baehr indaga da anni le possibilità drammaturgiche che la sperimentazione sullo strumento vocalico può mettere in campo, in parti-

4 In Europa, tra i percorsi più recenti possiamo citare quelli di Stina Fors, Marlene Monteiro Freitas, Gisèle Vienne. In Italia, esistono percorsi ormai storicizzati come quelli di Ermanna Montanari, Chiara Guidi, Roberto Latini; ma anche più recenti di artiste come Gaia Ginevra Giorgi, Diana Lola Posani, Sara Bertolucci, Agnese Banti.

5 Cfr. Kristeva, *The Strangers Voice*, cit.

6 Cfr. Giorgio Agamben, *La voce umana*, Quodlibet, Macerata, 2023; Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Torino 2017; Jean-Luc Nancy, *Listening*, Fordham University Press, New York 2007; Michel de Certeau, *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin*, a cura di Lucia amara, Mimesis, Sesto San Giovanni 2015; Corrado Bologna, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Luca Sossella editore, Roma 2022; Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), trad. it. di Alessandra Calanchi, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986.

colare in relazione a temi quali l'identità *queer*, il rapporto tra cultura e natura e tra dimensione umana e animale, all'interno di performance multisegniche che spesso mettono al centro della visione e dell'ascolto il corpo vocalico della performer stessa. Quello di Baehr è un percorso autoriale a tutto campo che la vede impegnata a ricoprire diversi ruoli legati alla pratica creativa: oltre ad essere performer dei suoi spettacoli, lavora sul design sonoro degli stessi, ne cura la dimensione scenica, ne scrive le drammaturgie, arrivando perfino a creare e nominare dei veri e proprio alter ego, generando una moltiplicazione identitaria perfino sul piano produttivo: Werner Hirsch danzatore, Henri Fleur musicista e coreografo, Henry Wilt compositore e Henry Wilde, ex marito e aspirante compositore di New Music sono tutte creature che abitano un piano intermedio e sdruciolevole tra la dimensione di personaggi degli spettacoli e quella di figure autoriali degli stessi. Al cuore di un percorso artistico ormai più che decennale c'è l'esplorazione e la decostruzione delle relazioni del quotidiano, pratiche, simboliche, figurali, lo svelamento di corrispondenze inedite tra piani del reale e la messa in crisi di distinzioni abituali tra le categorie interpretative: binomi come umano/animale, vivente/morto, femminile/maschile vengono fatti esplodere all'interno di drammaturgie che praticano le forme della connessione e della disconnessione, del movimento, della transizione, della relazione simbiotica, dell'*embodiment*. Oggetto di questo articolo sarà la descrizione e l'analisi di uno dei lavori più noti di Baehr, lo spettacolo del 2013 *Abecedarium Bestiarium – Portraits of Affinities in Animal Metaphors* e del percorso di ricerca *ongoing* ad esso collegato, *Music for Dead Animals* (2017-presente). All'interno del corpus di lavori dell'artista queste performance incarnano nella maniera più riuscita il radicale ripensamento del rapporto tra voce e identità che rappresenta il cuore della sua ricerca. *Abecedarium* è sicuramente lo spettacolo che ha reso noto a livello internazionale il percorso di Baehr e a tutt'oggi risulta una delle migliori porte d'accesso per avvicinarsi al suo mondo e al suo immaginario; è in questi lavori che emergono questioni che stanno a cuore a questo studio come quella della relazione tra sperimentazione vocale e fluidità identitaria, del rapporto tra scena e antropocentrismo, dell'indagine sulla binarietà natura/cultura e del modo in cui la sperimentazione vocale può arrivare ad incarnare queste istanze<sup>7</sup>.

7 Lo spettacolo è anche diventato un libro, che raccoglie la drammaturgia dello spettacolo assieme a una serie di ritratti visivi degli animali protagonisti: Antonia Baehr, *Abecedarium Bestiarium*, far festival des arts vivants, make up productions, Berlin 2014. Esiste anche in formato *Hörspiel*, ascoltabile qui: <<https://soundcloud.com/make-up-578204506/wdr-abecedarium-final>> (ultimo accesso: 12 luglio 2025).

In *Abecedarium Bestiarium* Baehr indaga, in una modalità ludica e in una forma drammaturgica che ricorda le performance di magia (la drammaturgia è costruita intorno alla figura della sequenza di 'pezzi'), tutte le possibilità che la bocca può mettere in campo in quanto uno dei più potenti canali che si possono utilizzare per produrre, esprimere, distruggere e far risorgere il dato comunicativo; e lo fa mettendo in crisi tutti i presupposti che abitualmente abitiamo quando pensiamo al rapporto tra la nostra voce, i nostri corpi e le nostre identità. La voce diventa a tutti gli effetti corpo sonoro che mette in crisi il dato visivo, vero e proprio *corpo vocalico* che, attraverso il suono prodotto dal corpo produce a sua volta «una sorta di corpo secondario, una proiezione di un nuovo modo di possedere o di essere un corpo, formato e sostenuto dalle operazioni autonome della voce [...]. Le voci sono prodotte dai corpi, ma anche loro possono produrre corpi»<sup>8</sup>. Questi corpi secondari di cui la performance sarà infestata, sono quelli di una serie di miniature sonore e visive di animali immaginari, estinti, vicini e lontani.

Lo spazio della performance è spoglio, occupato solamente da alcuni oggetti in attesa di essere utilizzati: una sedia, un microfono, un tavolo con una lampadina, un diaproiettore, alcuni costumi appesi a degli attaccapanni. A terra del nastro nero sembra delimitare possibili spazi di azione. Le sedie per il pubblico sono sparse casualmente nello spazio e le spettatrici e gli spettatori sono invitate/i a sedersi dove capita. All'improvviso, tra la folla, appare la figura di Baehr che prende parola per dare il benvenuto e per consegnare agli spettatori una breve introduzione al lavoro, di cui viene chiarita immediatamente la natura:

Benvenuti. Questa sera presenterò *Abecedarium Bestiarium*. *Ritratti di affinità* in forma di metafore animali. Ho iniziato questo progetto chiedendo ai miei amici di scrivere dei brevi pezzi per me. Per fare questo ognuno di loro ha dovuto scegliere un animale estinto per il quale nutrono un forte interesse<sup>9</sup>.

Con queste semplici parole, Baehr introduce lo spettacolo che, a partire dalla presentazione in poi, si sviluppa nella forma di una serie di quadri, otto per la precisione, presentati senza soluzione di continuità. Ogni quadro occupa una specifica posizione nello spazio, e ognuno di essi rappresenta il tentativo dell'artista di entrare in relazione profonda e diretta con l'animale consegnatole dalle scritture. Una collezione di miniature coreografiche e sonore eterogenee attraverso

<sup>8</sup> Connor, *La voce come medium*, trad. it. cit., p. 51.

<sup>9</sup> Testo dello spettacolo (trad. mia).

le quali Baehr cerca di incorporare la dimensione animale e parallelamente la figura emotiva che la lega alla persona autrice del testo; un piccolo zoo personale, una drammaturgia costruita intorno alla presentazione e alla condivisione di materiali provenienti da altrettante «specie compagne», categoria ben più ampia ed eteroclitica di quella di animali di compagnia, in quanto, come afferma Haraway «include anche mondi più lontani come quello degli insetti, dei tulipani o della flora intestinale così come ogni altro essere organico al quale l'uomo deve la propria esistenza e viceversa»<sup>10</sup>.

*Abece-darium* è una performance che utilizza la metafora della collezione, dell'archivio, dell'abecedario per l'appunto, come veicolo per presentare l'architettura epistemica di un corpo che attraversa dimensioni inconse di desiderio, di morte, di vita. Una mimesi poetica che passa attraverso il corpo del performer come principale veicolo di comunicazione: un corpo *queer*, che si muove a cavallo tra il femminile e il maschile e che nell'arco della performance gradualmente va denudandosi fino a manifestarsi pienamente nella sua realtà carnale, presente, fatta di corpo ma anche e soprattutto di bocca e voce. Se infatti il travestitismo e il gioco della maschera sono figure classiche del percorso di ricerca dell'artista tedesca, che anche in questo caso si fanno portatrici di significato, in *Abece-darium Bestiarium* è soprattutto per mezzo dello strumento della voce che Baehr compie il proprio viaggio attraverso una natura perduta, immaginata, sognata e desiderata. Ma più ancora che di voce, si dovrebbe parlare qui di bocca, intesa come strumento, apparato, figura drammaturgica: la bocca come strumento, come parte del corpo che performa il gesto sonoro legato alla sua architettura, alla sua carnalità, alle sue caratteristiche fisiche, della quale la voce non è che una delle possibilità sonore a cui essa può dare vita.

È proprio in questo che risiede il centro della ricerca dei lavori di Baehr: come apprendere e sperimentare i processi performativi legati al proprio corpo e, in particolare, alla propria bocca, che permettono al soggetto di negoziare, mettere in crisi e dunque ri-creare la propria soggettività, la propria individualità. Una bocca-voce, quella di Baehr, che brilla di potere immaginifico, le cui diverse modalità espressive finiscono per trasformare e in-formare il corpo nella sua interezza, in un movimento di avvicinamento e prossimità verso altre specie, altre apparizioni materiali o immateriali, *fantasmata* di animali ormai estinti ma che tornano a vivere per la durata della performance attraverso un

10 Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* (2003), trad. it. di Matteo Martelli, *Manifesto delle specie compagne. Cani, persone e altri partner*, Contrasto, Milano 2023, p. 23.

continuo, trasformativo gesto di possessione sonora che informa il corpo del performer. Una dimensione deleuziana del «divenire-animale», tratto distintivo di questa performance così come di altri lavori di Baehr come ad esempio *My Dog is My Piano* (2012) in cui l'artista dispiega una fitta articolazione di rimandi sonori animaleschi, provenienti dalle favole di La Fontaine, dalla fisiognomica zoologica o dal concetto di *animal drag*<sup>11</sup>.

Il primo degli animali presentati da Baehr nello spettacolo, ad esempio, ci ricorda quanto il gesto vocale sia legato al respiro: sono i movimenti respiratori che permettono alle nostre voci di *suonare*; ispirare, inalare, espirare, soffiare, gesti fisici che dalla bocca ci portano in regioni più profonde, quelle del diaframma, delle costole, dei polmoni, passando attraverso la caverna risonante della glottide. Il respiro, i gesti di respirazione normalmente circondano il discorso verbale: si posizionano tra le parole, tra i suoni, punteggiano i discorsi, senza, normalmente diventare a loro volta discorso. Nel caso del Dodo, animale totem della lettera D, è proprio il respiro che prende voce e diventa discorso. Il Dodo 'parla' attraverso la figura del risucchio e del fiato: inalazioni improvvise, schiocchi, esalazioni rumorose punteggiano i movimenti silenziosi dell'uccello mentre si sposta nello spazio. È il respiro il primo gesto sonoro che Baehr mette in campo in una performance che da un punto di vista acustico presenta una graduale conquista del linguaggio passando attraverso tutti gli stati sonori che la bocca può attraversare. Il respiro silenzioso, rotto, a-tonale del Dodo ci porta infatti poi alle sonorità dell'animale successivo, che prendono forma a partire dalla dinamica del respiro: la Y dello Yang-see River Dolphin, animale totem suggerito a Baehr da un amico cantante. Dopo aver assunto attraverso l'utilizzo di una serie di semplici segni la posa del cantante rock (giacca di pelle, capelli impomatati all'indietro, pancia di fuori), Baehr si posiziona davanti a un microfono che amplificherà, riverberandolo il gesto sonoro successivo: una serie di modulazioni vocaliche ispirate a materiale di *field recording*<sup>12</sup> di versi di delfini. La bocca dunque produce

11 *My Dog is My Piano* nasce da un lungo periodo di studio e osservazione delle dinamiche abitative della madre Bettina von Arnim e del suo cane Tocki all'interno della loro casa; dinamiche che nel tempo hanno prodotto un linguaggio sonoro e visivo comune fatto di mimica, gesti, ma soprattutto suoni, che Antonia ha osservato, annotandoli, registrandoli e successivamente rielaborandoli. Il risultato è una performance poetico-sonora a metà strada tra una *lecture/conference* di natura etnologica e l'esecuzione di una partitura sonora vocale, come accade in *Abecedarium Bestiarium*.

12 Si intende con il termine di *field recording* la pratica eco-ambientale, sviluppatasi negli anni Settanta in relazione agli studi di autori come R. Murray Schafer, di ascolto e di registrazione dei suoni di un determinato paesaggio o territorio sonoro: naturale, urbano, individuale, privato, collettivo.

un suono che ora tende ad avvicinarsi al linguaggio musicale: la *pièce* potrebbe definirsi un concerto metal per voce ‘delfinesca’: mentre il corpo assume le pose tipiche del *frontman* di una band, la voce ci porta in un viaggio attraverso sonorità sottomarine, acquatiche, che a volte aprono scenari infantili (è sottile il limite tra la voce animale del delfino e la lallazione dell’infante) e che giocano con le forme tipiche di vocalizzazione che associamo alla musica hard rock. Qui si manifesta la voce nel suo essere strumento puramente vibratorio più che complesso produttore di sillabe, lo spettatore si trova di fronte a espressioni sonore del corpo più che ad atti di parola: muggiti, ruggiti, ululati, suoni che ricreano una connessione profonda tra il corpo e la voce e tra questa e l’orecchio dell’ascoltatore. La Tigre della Tasmania, animale della lettera T, indossa una maschera di pelle d’animale che cela completamente il volto della performer permettendole allo stesso tempo di compiere un ulteriore passo di distanziamento dalla figura umana verso quella pienamente animale. Baehr indossa la maschera, un paio di guanti di pelle, si sdraia a terra e inizia a rantolare. Un respiro rapido, interrotto, fremente, da animale ferito in gabbia che si protrae per minuti, a tratti interrotto da improvvisi sospiri che sospendono temporaneamente la struttura ritmica del respiro. La figura del sospiro viene qui messa in campo come pausa drammatica, un’articolazione respiratoria che rende immediatamente palpabile e percepibile la situazione emotiva che la performer vuole esprimere, quella legata alla solitudine, alla perdita, all’abbandono, alla fine del desiderio. Il corpo di Benjamin assomiglia a quello di un uomo o una donna in punto di morte: è il suono di un corpo che presto spirerà e abbandonerà il rumoroso palcoscenico della vita. Ma ecco che Tanathos, d’improvviso incontra Eros. L’animale d’improvviso si alza e inizia a far suonare la sua stessa bocca, facendo cliccare la punta delle dita sui denti, fino a che, su quattro zampe, il respiro acquista una dimensione sonora trasformandosi in grugnito, rantolo, schiocco salivale, mugolio, mentre Baehr, irriconoscibile, si sdraia a terra e inizia apparentemente a masturbarsi sotto i pantaloni. Una *poor creature* indifesa, apparentemente sul punto di morte o di orgasmo, ci viene presentata in un *re-enactement* della celebre immagine fotografica di Benjamin, l’ultima tigre della Tasmania esistente, raffigurata dentro a una misera gabbia: una figura del Novecento che ci parla in maniera potente di abbandono, di solitudine, di sparizione.

Nei casi in cui nella performance la voce diventa linguaggio questo accade nella figura di voci- fantasma: la P di *Patriarchal Poetry* è recitata da un pappagallo meccanico su una base di disco music anni Settanta: coerentemente, l’unico momento in cui la bocca e la voce si fanno

linguaggio è quando Baehr dà voce all'unico animale che, per imitazione, può parlare la lingua dell'essere umano, ovvero un pappagallo.

Con la S della *sea cow* si va dalla specie in via d'estinzione a un *medium* in via d'estinzione, ovvero il mangianastri. Baehr si sposta attraverso diverse voci amplificando con un microfono una serie di mangiacassette, ognuna delle quali riporta voci di persone che parlano del *sea cow* da differenti punti di vista: scientifico, storico, naturale, di immaginario, ecc. Le parole che vengono captate dal microfono, attraverso l'utilizzo di un *looper* si sovrappongono e si stratificano sempre di più, fino a perdere la dimensione comunicativa e trasformarsi in un brusio indistinto che disegna un paesaggio sonoro uniforme sul quale si innestano i vocalizzi della Baehr che restituisce la sua versione del verso del leone marino. La parola così gradualmente si fa paesaggio sonoro e, da una dimensione analitica, Baehr ci porta in una dimensione immersiva dove i discorsi diventano sciabordio, le parole, passando per la ripetizione di onomatopee di lingua tedesca, si trasformano in versi gutturali, urli improvvisi, rantoli e la dimensione umana si perde in quella animale, mentre l'intensità sempre maggiore delle azioni vocali performati da Baehr aprono la dimensione linguistica al più vasto campo della dimensione orale, non-civilizzata, prelinguistica dentro alla quale perdere ogni riferimento di senso. Si cade nella dimensione animale attraverso questo *shift* graduale dell'esperienza sonora, che passa dalla parola alla periferia della stessa, fino a farla sparire del tutto per far affiorare pienamente un soggetto sonoro multiplo che attraversa stati di espressione bestiale, eccitazione sessuale, urla disperate e che si muove sul limite della trasgressione, della perdita, dell'estasi. Una «fenomenologia sonora della bocca»<sup>13</sup> a servizio di una scena antropomorfa ma non antropocentrica.

Ognuna delle figure che compongono la drammaturgia della performance è dunque portata in vita attraverso il ricorso a gesti sonori paralinguistici che interagiscono con (e a volte producono come conseguenza) una precisa partitura di movimenti. Ciascuno dei gesti sonori abitato da Baehr (il canto, il ventriloquisimo, il *growl*, il *throat singing*<sup>14</sup>, il suono salivale e quello soffiato...) produce una conseguente qualità cinetica dotata di una potente carica comunicativa che fa

13 LaBelle, *Lexicon of the Mouth*, cit., p. 86

14 Con l'espressione *throat singing* ci si riferisce a una serie di pratiche vocali appartenenti a diverse culture tradizionali (la più nota quella di Tuva, in Russia) dove il suono viene prodotto a partire dalla regione della gola. Il *growl* è una tecnica vocale tipicamente impiegata nei sottogeneri più estremi dell'*heavy metal* e dell'*hardcore punk*: produce suoni rauchi, cavernosi, gutturali ottenuti tramite l'utilizzo del diaframma e la costrizione della laringe.

affiorare verso l'esterno sintomi, emozioni interne e profonde difficilmente razionalizzabili o trasmissibili attraverso la parola significante e che arrivano a evocare in maniera potente lontani universi interiori, creando un sistema di relazioni che germina e si moltiplica in scena: tra la performer e il suo corpo; tra il corpo e la bocca; tra la bocca e i suoni che essa produce; tra la prossemica del corpo e quella del volto; tra il singolo corpo visibile della performer e i molteplici corpi e le molteplici identità da esso evocate; tra queste e le/gli spettatori e le loro memorie emotive legate alle specifiche dimensioni sonore messe in campo. Non più segno di un'identità precisa, che marca una determinata presenza, ma strumento utilizzato per molecolarizzare il proprio io, la voce di Baehr, moltiplicata, frammentata, polifonica e poli-loga convoca assenze oltre che presenze, tempi e distanze che apparentemente sembrerebbero irraggiungibili a partire da un impianto scenico che utilizza come unico strumento il corpo esposto dell'attrice. La studiosa Helga Finter chiama questa dimensione plurima che presenta un dialogo tra voci presenti e assenti «intervocale»<sup>15</sup>. Lo statuto stesso della voce d'altronde si situa, come già nel 1967 sottolineava lo psicanalista Guy Rosolato<sup>16</sup>, tra due poli, quello della dimensione fisica, carnale della sua provenienza e quella del linguaggio, del suono significante, e dall'altra quello della dimensione somatica e psichica. La voce è sempre un oggetto e un evento allo stesso tempo; un movimento e una quantità fisica misurabile; un corpo sonoro che proviene da un corpo fisico: un'entità liminale che, per utilizzare un termine caro a Foucault, disegna ogni volta uno spazio eterotopico, uno spazio altro che risuona di desiderio e si proietta tra i corpi in ascolto.

Ogni capitolo di questo *Abecedarium Bestiarium* può essere letto in effetti come una riflessione su una collezione di gesti vocali legati alla bocca, al respiro e alle possibilità comunicative pre-linguistiche che questi possono produrre: il sospiro, la risata, il grugnito, l'ululato diventano così metafore sonore non solo di animali estinti, di voci-fantasma immaginate, sognate e reincarnate, ma di stati interiori, di riflessioni sulla caducità della vita e sulla *interconnectedness* tra noi e la dimensione che normalmente definiamo naturale che caratterizza il nostro stare nel mondo. Si tratta di tentativi, destinati forse a fallire, di entrare in contatto con nature animali e con relazioni interumane che non si manifestano e non si possono più manifestare nel presente; ma che producono come risultato un paesaggio sonoro di voci che ci

15 Cfr. Finter, *Experimental Theatre and Semiology of Theatre*, cit., p. 501 (trad. mia)

16 Cfr. Guy Rosolato, *La voce: tra corpo e linguaggio*, in «Sciami. Webzine di Teatro, Video e Suono», 3 (aprile 2018), <<https://webzine.sciami.com/la-voce-tra-corpo-e-linguaggio/>> (ultimo accesso: 10 dicembre 2025).

ricordano come tutto si tiene insieme, come le nostre identità sono sempre il risultato di una moltitudine di relazioni. E il suono diventa lo strumento principale perché le relazioni possano accadere, avverarsi, all'interno del presente condiviso della performance.

Le voci animali della Baehr, in particolare quelle legate ad animali scomparsi o immaginari, appaiono in scena per mostrarci che i mondi che abitiamo sono sempre multipli, si intrecciano e sicuramente non sono solo appannaggio dell'*antropos* occidentale. Queste voci ci invitano a onorare l'alterità interiore e quella vicina, piuttosto che soltanto quella esotica: la *wilderness* che ognuno di noi contiene e che si manifesta nel terreno comune della manifestazione vocale. Una relazione personale, quasi affettiva con ognuno di loro. Suoni fragili e selvaggi, completamente umani e pienamente animali allo stesso tempo.

Il percorso di indagine avviato con *Abecedarium* accompagna la ricerca di Baehr ancora oggi: a partire dal 2017 infatti la performer ha avviato un *ongoing project* chiamato *Music for Dead Animals*, realizzato in collaborazione con i musicisti Neo Hülcker e Henry Wilde (alter ego di Baehr). Il progetto consiste in una serie di performance e *lecture-performance* eseguite dal vivo e poi riprese in video, che documentano il tentativo dei due musicisti di comporre e performare una serie di concerti dedicati ad altrettanti animali morti di fronte al pubblico in scena.

In our project we play concerts for dead animals where there is no humanoid audience present, just us two performers and the animal in question. The idea for Music for dead animals arose in summer 2017 in Mas de Rau in South of France where Neo and I found a dead, mummified owl in a barn. We called the Owl Pierre. We wondered what sounds Pierre might have liked or played during her life. So we decided to play a concert for him<sup>17</sup>.

Il «concerto per Pierre» è una partitura di suoni concreti prodotti dal vivo dai due performer in stereofonia. Questi interagiscono con elementi naturali come foglie, pietre, rocce, muschio provenienti dall'habitat dell'animale così da rievocarne la dimensione sonora caratteristica; utilizzano fischietti da cacciatori per riprodurre il canto degli uccelli; utilizzano la bocca per produrre tutta una serie di rumori legati alla masticazione, alla salivazione, al grugnito e al verso, tipici degli animali. Gli spettatori ascoltano il territorio sonoro così prodotto attraverso delle cuffie stereofoniche che riproducono la modalità di ascolto del gufo. Il concerto per lo scarafaggio *Ambrosia*, trovato morto

17 Antonia Baehr, *Music for Dead Animals: Lecture performance*, <<https://www.youtube.com/watch?v=4Bd7cgBXPfI>> (ultimo accesso: 12 agosto 2025).

all'interno dell'appartamento di Baehr è invece interamente eseguito tramite l'utilizzo di due microsynth Korg Monotron Duo, nel tentativo di riprodurre la dimensioni microtonale e vibratoria dell'esperienza percettiva dell'animale dotato di un organo timpanico posizionato sotto l'addome atto a percepire le vibrazioni infrabasse. Le composizioni sonore per animali morti di Baehr aprono la dimensione percettiva dell'ascoltatore verso quel territorio sonoro che Steve Goodman, nell'introduzione al volume *Unsound: Undead*, definisce *unsound*, riferendosi alla continua re-invenzione terminologica relativa allo statuto di ciò che può essere considerato sonoro, ovvero sia a «qualsiasi forma di incremento percettivo che amplia la dimensione acustica per includere al suo interno l'impercettibile e il non ancora o il non-più udibile»<sup>18</sup>.

Il termine si riferisce quindi a tutte quelle manifestazioni di natura infra-sottile, che si pongono ai confini delle soglie di udibilità caratteristiche dell'orecchio umano e che dunque in teoria non possono o non dovrebbero essere udite direttamente; allo stesso tempo *unsound* sono tutti quei fenomeni sonori non-cognitivi che si relazionano a ciò che non conosciamo o a ciò che non appartiene alla dimensione umana: i ronzii, il linguaggio animale, l'iper-ritmia, le allucinazioni sonore sono alcuni degli esempi; tra di essi alcuni sono di natura puramente speculativa, altri si manifestano veramente nel mondo reale ma normalmente non vengono ascoltati.

Attraverso la performance sonora Baehr mette in campo narrazioni che fanno incontrare presenza con non-presenza, udibilità con non udibilità, vita e morte, compromettendo così il concetto disciplinare di monosensorialità.

In *Meleagris Henricus Wildus*<sup>19</sup>, concerto per tacchino deceduto, questa dimensione quasi spiritica di rapporto sonoro con ciò che non è più presente prende la forma della possessione vera e propria. Il dispositivo scenico è ancora più essenziale di quello di *Abecedarium Bestiarium* e richiama quello del concerto dal vivo. Baehr si trova in piedi di fronte a un leggio in uno spazio completamente vuoto; sul leggio è presente un grande *score* aperto. Il brano *Meleagris Henricus Wildus*, della durata di circa undici minuti, presenta una partitura sonora in forma di conversazione avvenuta tra l'artista e un tacchino prima che questi venisse ucciso; la voce della performer (quasi mai alterata elettronicamente, fatta eccezione per alcuni momenti dove vengono utilizzati degli effetti di *loop*

18 Steve Goodman, *Introduction: From Martial Hauntology to Xenosonics*, in *Unsound: Undead*, ed. by Steve Goodman – Toby Heys – Eleni Ikoniadou, Urbanomic – The Mit Press, Falmouth (UK)-Cambridge (MA) 2019, pp. 1-3: 2 (trad. mia).

19 Per il video della performance: <<https://www.youtube.com/watch?v=xvBRtSOZOwE>> (ultimo accesso: 10 agosto 2025).

e *delay*) si alterna con le registrazioni della voce reale del tacchino, fino a un crescendo finale dove alle due voci si sovrappone anche il suono di uno strumento a fiato. Non c'è testo nella performance, ma solo linguaggio puro, quello animale: abitando pienamente la dimensione linguistica dell'uccello, inclusa la prossemica del corpo, della bocca e del volto, dando suono ai versi, al canto, ai ritmi vocalici dell'animale, senza sovrapporre ad essi alcuna chiave di lettura o interpretativa, Baehr abita la figura della possessione come strumento pratico ed estetico per presentare una nozione del sé come spazio contraddittorio che ha bisogno di essere svelato, contenente un rimosso che continua a infestare il presente, quello dell'animale scomparso. La possessione si delinea come spazio possibile per costruire un lessico in grado di registrare ed evocare nella temporalità particolare del presente scenico, l'incontro vivo e vissuto, nel passato, tra le forze organizzate dell'ordine e della violenza e del soggetto che vi è esposto, in questo caso il soggetto animale.

Baehr mette in campo una dialettica continua che rinuncia all'opposizione binaria umano/non-umano ma anzi ne sottolinea la contiguità e il continuo gesto di definizione di sé che passa per l'altro<sup>20</sup>. Le possibilità espressive della voce utilizzate come strumento di trasformazione del sé, riescono nella performance ad attivare, attraverso un'azione di *embodiment* della dimensione acustica dell'animale, un riposizionamento del sé in relazione all'altro. Dare voce all'animale, immaginarne le sue caratteristiche al di là di qualsiasi istanza banalmente imitativa, significa ri-proiettarsi verso la propria, innata, dimensione di mammifero, riabitare il cuore di un mondo dove gli altri animali negoziano senza tregua il loro diritto all'esistenza. Si può permettere al mondo non umano di trovare la sua voce, quantomeno di renderla udibile, prestandogli la nostra attenzione, senza dimenticare la nostra provenienza umana. Quello che la performance di Baehr ci ricorda (così come tutto il suo percorso artistico) è che aprirsi ai mondi non umani non significa disinteressarsi di ciò che è al cuore dei nostri piaceri, bisogni o preoccupazioni di umani. Si tratta piuttosto di allargare il cerchio della nostra attenzione, di rinnovare il materiale delle nostre storie, di arricchire la gamma delle nostre emozioni, di porsi nuove domande. E se esistono modalità diverse per mettere in relazione gli umani con i non-umani, l'importante, come afferma Elisabeth Claverie, è di immaginare questi spazi come «spazi di negoziazione politica o psicologica all'interno dei quali gli agenti in co-presenza possono misurare le loro volontà e i loro abbandoni»<sup>21</sup>,

20 <<https://vimeo.com/video/83758807>> (ultimo accesso: 3 marzo 2025).

21 Elisabeth Claverie, *Prologue*, in *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*, coord. par Sophie Houdart – Olivier Thiery, Editions La Découverte, Paris 2011, pp. 321-327. 327 (trad. mia).

dove per abbandoni possiamo intendere momenti di completa fiducia e disponibilità, fisica e psichica, amicale o amorosa, spirituale o erotica. Aprire lo spazio-tempo teatrale alla comunità animale a partire dal proprio corpo e dalle possibilità che esso contiene: questo sembra l'obiettivo di uno spettacolo che desentimentalizza la natura, propone nuove possibilità e strade di relazione affettiva e sensibile con il non umano e che soprattutto cerca strade drammaturgiche per uscire dalla configurazione antropocentrica del rapporto con la dimensione animale. Il mondo animale e perfino quello minerale possono diventare il luogo dove riconfigurare le nostre 'sensibilità'. Dare forma rappresentativa e narrativa a ciò che normalmente non lo ha e farlo a partire dalle caratteristiche del linguaggio e dello stare-nel-mondo di queste specie. Il percorso artistico di Baehr presenta una resistenza programmatica a utilizzare la natura come metafora; il mondo naturale non vuole qui più essere utilizzato come una fonte di simboli e di metafore per la condizione umana: piuttosto esso aspira ad avere una esistenza indipendente e un potere autonomo che fa di noi le sue creature e i suoi soggetti. Ma è davvero possibile riuscire a portare la natura in scena separandola dal nostro sguardo e dalla nostra intimità? È davvero del tutto auspicabile la rinuncia all'antropomorfismo? Baehr sembra dirci che si può provare ad abitare la scena a partire da una dimensione antropomorfa senza necessariamente mettere in campo un punto di vista antropocentrico; e che, anzi, questo tentativo può costituire un punto di partenza imprescindibile per attivare una relazione emotiva con l'oltre-umano. Un tentativo di uscita dal sé che passa, come abbiamo visto, soprattutto attraverso principi di scorporazione della voce e di investigazione delle sue possibilità fantasmatiche: un percorso di ricerca che sembra porsi agli antipodi di quello frequentato da artiste e artisti della scena a inizio millennio dove spesso veniva sottolineata e mostrata la pura, carnale realtà anatomica della voce per amplificare ed enfatizzare le caratteristiche fisiche di chi la pronunciava. Si pensi ad esempio alla figura dell'urlo incarnata da Pippo Del Bono nei suoi spettacoli o alle sperimentazioni vocali in molti spettacoli di Romeo Castellucci: l'endoscopia che mostrava la laringe dell'attore mentre enunciava il testo di Marco Antonio nel *Giulio Cesare* (1997) o il desiderio che cercava di fissare il testo al corpo nel concerto scenico *Voyage au bout de la nuit* (1999). Sono solo alcuni esempi di pratiche sceniche dove l'utilizzo della voce serviva a rafforzare la verità del corpo e del testo che veniva pronunciato. Nel lavoro di Baehr accade il contrario: tutto ciò che afferisce alla sfera del 'para-linguaggio' – ovvero l'insieme delle componenti del linguaggio orale che prescindono dal contenuto verbale, come l'intonazione, il ritmo, la durata, l'accento, assieme alle

qualità tipicamente vocali come l'altezza, l'intensità, il timbro – viene sperimentato per produrre una moltiplicazione delle identità, uno scollamento potente tra dato visivo e dato sonoro che libera la voce dalle contingenze dell'*hic et nunc* corporeo per farle acquisire una corporeità dialettica, permeabile, porosa. Questa è una linea di ricerca che sta affiorando sempre più chiaramente nei percorsi di ricerca di artiste e artisti che lavorano sull'utilizzo della voce in scena e che sta producendo uno spostamento interessante rispetto al passato.

Gli spettacoli di Antonia Baehr, così come le performance ventriloque di autrici come Gisèle Vienne o Tina Fors, mettono in campo una voce 'mutante' piuttosto che mimetica, dove le diverse figure, i diversi personaggi che si presentano fantasmagoricamente in scena evocati dal corpo dei/delle performer si definiscono in quanto altrettante «figure-voce, strutture dispersive o attrattive, tanto evanescenti quanto presenti e, proprio come la voce, presenti soprattutto nella loro evanescenza»<sup>22</sup>.

In questi percorsi di ricerca, tra i quali quello di Baehr risulta forse il più cristallino, la voce diventa strumento per uscire dal sé, per creare le condizioni di una trasfigurazione del dato visivo e carnale, per 'toccare' le spettatrici e gli spettatori attraverso la natura vibratoria dell'atto vocalico, per creare le condizioni di un'esperienza condivisa spesso puramente sonora<sup>23</sup>.

Di fronte al corpo invaso e invasato della performer non resta altro da vedere che la sua stessa voce.

<sup>22</sup> Connor, *La voce come medium*, trad. it. cit., p. 320.

<sup>23</sup> In Italia, numerose sono le artiste che negli ultimi anni sperimentano sul palco la natura puramente sonora della voce, svincolandola dal dato visivo o creando con esso inedite modalità di relazione: Agnese Banti, Tilia Auser, Diana Lola Posani e molte altre.

# Intergenerational Links and Unconscious Identifications in Nino Haratischwili's Novel *The Eighth Life (for Brilka)*

Elisa Destro

(Università di Verona)

The article aims to investigate the representation of the transgenerational transmission of traumatic experiences in the novel *Das achte Leben (für Brilka)* (2014) by the Georgian-born author Nino Haratischwili, by drawing on psychoanalytic and epigenetic studies on the subject, as well as cultural studies on memory and post-memory. The article highlights psychic processes such as phantasmatic projections and telescopic identifications of the unconscious, which denote a disturbance in genealogy – ascribable to unprocessed grief and trauma – and transmitted from one generation to another on an unconscious level as a void. At the same time, the essay also examines the therapeutic journey that needs to be undertaken by the descendants of the family at the centre of the work in order to re-engage with their past history. If, on the one hand, the narrative is full of gaps and circular structures (a symptom of an unspeakable trauma that cannot be expressed and always returns to itself), on the other hand, the blank pages at the end, as well as the circular structure of the frame, have a positive meaning – that of (post-)memory, which attempts to return to its origins in order to create a new, meaningful narrative and, with it, a new life.

Il presente contributo mira a indagare la rappresentazione della trasmissione transgenerazionale di esperienze traumatiche nel romanzo *Das achte Leben (für Brilka)* (2014) dell'autrice di origine georgiana Nino Haratischwili, attingendo agli studi psicoanalitici ed epigenetici sull'argomento, nonché agli studi culturali su memoria e post-memoria. Il saggio mette in evidenza processi psichici quali proiezioni fantasmatiche e identificazioni telescopiche dell'inconscio che denotano un disturbo nella genealogia, imputabile a lutti e traumi non opportunamente elaborati, e trasmesso inconsapevolmente di generazione in generazione come un vuoto. Allo stesso tempo, tuttavia, il saggio prende in esame anche il percorso terapeutico che le discendenti della famiglia al centro dell'opera devono affrontare per reimpossessarsi della propria storia pregressa. Se, da un lato, la narrazione è ricca di vuoti e strutture circolari, sintomo di un trauma indicibile che non trova espressione e ritorna sempre su sé stesso, dall'altro è anche vero che le pagine bianche in conclusione così come la struttura circolare della cornice hanno invece un significato positivo, quello della (post-)memoria che tenta di tornare alle origini per creare una nuova narrazione significativa e, con essa, una nuova vita.

Keywords: *Nino Haratischwili, Transgenerational Trauma, Phantasmatic Projections, Unconscious Identifications, (Post-)Memory*

Elisa Destro, *Legami intergenerazionali e identificazioni inconse nel romanzo L'ottava vita (per Brilka) di Nino Haratischwili*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 97-116

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.05



Open Access



# Legami intergenerazionali e identificazioni inconscie nel romanzo *L'ottava vita (per Brilka)* di Nino Haratischwili

Elisa Destro  
(Università di Verona)

## 1. PREMESSA

Il presente contributo mira a indagare la rappresentazione della trasmissione transgenerazionale di esperienze traumatiche nel romanzo *Das achte Leben (für Brilka)* (*L'ottava vita (per Brilka)*, 2014) dell'autrice di origine georgiana Nino Haratischwili, attingendo agli studi psicoanalitici ed epigenetici sull'argomento, nonché agli studi culturali su memoria e post-memoria. Il romanzo si inserisce in un fenomeno che la germanistica contemporanea ha definito come «eastern turn»<sup>1</sup> o «Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur»<sup>2</sup>, rientra cioè nella produzione di autori e autrici con *background* di migrazione dall'Europa orientale, sempre più vasta e rilevante nel panorama della letteratura germanofona, specialmente a partire dagli anni Duemila. Per quanto questa definizione possa suonare vaga<sup>3</sup>, le opere che si inseriscono in questo contesto fungono da sismografo sociale in grado di mettere in luce traumi storici mai del tutto elaborati, la cui analisi può contribuire in maniera significativa alla comprensione di eventi attuali, quali la formazione di zone di conflitto all'interno

1 Brigid Haines, *The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature*, in «Debatte. Journal of Contemporary Central and Eastern Europe», 16 (2008), 2, pp. 135-149.

2 *Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, hrsg. v. Michaela Bürger-Koftis, Praesens, Wien 2008.

3 Sull'indeterminatezza dell'etichetta di 'Europa orientale' cfr. Axel Dunker – Jan Gerstner – Julian Osthues, *Einleitung* «Migrationsvordegrund» – «Provinzhintergrund». *Deutschsprachige Literatur aus Osteuropa*, in «Migrationsvordegrund» – «Provinzhintergrund». *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*, hrsg. v. Axel Dunker – Jan Gerstner – Julian Osthues, «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik» 94, Brill, Leiden 2021, pp. 1-12; Hansjörg Bay, «Go West?» *Zur Frage eines 'eastern turn' in der deutschsprachigen Literatur, zum Konzept 'Osteuropa' und zur Verhandlung der Ost-West-Differenz in Nellja Veremejs* Berlin liegt im Osten, *ivi*, pp. 15-39.

del territorio europeo<sup>4</sup>. La rielaborazione del passato individuale e collettivo, nella produzione di questi autori e autrici, assume spesso la forma di narrazioni familiari di ispirazione biografica<sup>5</sup>, di cui *L'ottava vita* rappresenta un caso particolarmente iconico.

Divisa in otto libri e articolata su sei generazioni, *L'ottava vita* è un'enorme saga familiare che, nell'edizione in lingua originale, raggiunge la mole di 1280 pagine<sup>6</sup>. La narrazione, complessa e intricata, si apre significativamente nell'anno 1900 con la nascita della prima protagonista, Stasia, figlia del fabbricante di cioccolato capostipite della famiglia, e copre un intero secolo arrivando fino al 2007 e all'ultima dei protagonisti, Brilka, a cui il romanzo è dedicato. L'intreccio segue le vicissitudini dei personaggi attraverso l'Europa e gli eventi storici che la sconvolgono: la Rivoluzione d'ottobre, le due guerre mondiali, la Primavera di Praga, la dissoluzione dell'Unione Sovietica, la guerra georgiano-abcaso. Oltre a mettere in scena traumi storici e collettivi, l'opera rappresenta in maniera estremamente vivida il trauma individuale che tocca i suoi personaggi e la trasmissione inconscia dello stesso da una generazione all'altra.

## 2. «IL DOLORE DELLA PERDITA DEL LUTTO»: SPAZI CRIPTICI E PROIEZIONI FANTASMATICHE

Al fine di favorire l'analisi della rappresentazione dei processi psichici che riguardano la trasmissione di esperienze traumatiche ai discendenti e che caratterizzano dunque le ultime generazioni del romanzo, è necessario ripercorrere, in maniera estremamente sintetica, gli eventi al centro dei primi libri dell'opera che coinvolgono i loro predecessori. Come accennato poc'anzi, il primo libro è dedicato al personaggio di

4 Sull'impegno di Haratischwili relativo a questioni attuali, quali la guerra in Ucraina o le recenti proteste in Georgia, si veda il suo appello *Il sonno della ragione europea*, uscito il 22 dicembre 2024 su «Robinson di Repubblica», pp. 14-15; cfr. anche Nino Haratischwili, *Europa, wach auf! Texte und Reden*, Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 2025.

5 Sorko definisce i 'romanzi familiari post-moderni' come genere privilegiato di quella che lei chiama 'letteratura della *Systemmigration*', ovvero della letteratura con *background* migratorio dagli ex Stati socialisti organizzati nel Patto di Varsavia a sistemi statali di stampo capitalistico, organizzati in modo liberal-democratico: Katrin Sorko, *Die Literatur der Systemmigration. Diskurs und Form*, Meidenbauer, München 2007, p. 215.

6 Nino Haratischwili, *Das achte Leben (für Brilka)* (2014), Ullstein, Frankfurt a.M. 2022<sup>14</sup>. Nel presente contributo si cita dalla trad. it. di Giovanna Agabio, *L'ottava vita (per Brilka)*, Marsilio, Venezia 2021<sup>6</sup>. I riferimenti a questa edizione saranno riportati nel testo corrente tra parentesi con la sola indicazione del numero di pagina/e. Eventuali corsivi rispecchiano l'originale.

Stasia, la vera matriarca della famiglia Jashi che, con i suoi novantanove anni di vita, sperimenta tutti gli sconvolgimenti del secolo e numerose perdite: quella della cugina Thekla, morta suicida durante la Rivoluzione d'ottobre, dell'amica Sopio, deportata in un gulag, e del marito Simon tragicamente disperso in guerra.

Accanto a Stasia c'è la figura della sua bellissima sorella Christine (libro secondo) che sposa Ramas, un funzionario dei servizi segreti sovietici. Involontariamente e suo malgrado, Christine attira su di sé le attenzioni del Piccolo Grande Uomo, personaggio dietro il quale si cela il reale capo del Commissariato del popolo per gli affari interni (NKVD) Lavrenti Berija, noto per la sua brutalità e per il suo appetito sessuale, che ne farà la sua amante. Intrappolata in una relazione che va al di là della sua capacità di controllo, Christine resta incinta del suo persecutore e si provoca un aborto che la porterà all'infertilità. Quando il marito Ramas comprende la situazione, in un atto estremo di disperazione sfigura con dell'acido il viso della bella moglie nel tentativo di liberarla dal suo oppressore e si toglie infine la vita. Da quel momento innanzi, Christine comparirà nella narrazione con il viso per metà velato: la parte destra, inalterata, mantiene la sua bellezza abbagliante persino quando la donna raggiungerà la vecchiaia, mentre la parte sinistra, con un elegante velo, nasconde orrende cicatrici, simbolo del trauma di un passato, sempre presente, che deve rimanere celato.

Il terzo libro è l'unico dedicato a un personaggio maschile, ovvero Kostja, figlio primogenito di Stasia. Despotico e brutale, Kostja è un ufficiale di marina che incarna la quintessenza dell'uomo sovietico: crede ciecamente nei valori del comunismo, dello Stato e dell'esercito e detiene il controllo assoluto e incontrastato sulla propria famiglia. Tuttavia, il suo senso del dovere e la sua rigida logica militare lo porteranno a trascurare i propri sentimenti e ad allontanarsi da Ida, l'unica donna che abbia mai veramente amato, la quale muore di stenti durante l'Assedio di Leningrado.

Al centro del romanzo (libro quarto) si trova la controparte femminile di Kostja, la sua ribelle sorella Kitty, che sperimenta il trauma più atroce dell'intera narrazione. Innamorata di Andro Eristavi, rivale di Kostja e figlio di Sopio, Kitty viene rapita, interrogata e torturata per estorcerle informazioni sulle attività antisovietiche di Andro, collaborazionista dei nazisti durante la Seconda guerra mondiale. Non essendo a conoscenza di tali attività, la giovane donna – già incinta del suo amato – non è in grado di fornire informazioni: l'estrema punizione che segue è un'iniezione che provoca a Kitty un aborto. L'infermiera costretta a effettuare tale iniezione è Mariam che, subito dopo, interviene con un'operazione per salvare la vita di Kitty, la quale, tuttavia,

perderà il proprio utero e, con esso, la possibilità di avere altri figli. Le due giovani, unite da questo destino drammatico, sviluppano uno stretto rapporto di amicizia e, dopo qualche tempo, rintracciano la donna che aveva interrogato Kitty, ordinandone la tortura e l'aborto. Desiderose di confrontarsi con lei, Kitty e Mariam la sorprendono nella propria villa, ma la situazione sfugge tragicamente di mano: in un tentativo disperato di difendersi dalla loro sadica aguzzina finiscono infatti per ucciderla. Mariam sarà deportata e condannata a morte, mentre Kitty, sotto la protezione del suo potente fratello, sarà esiliata all'Ovest, dove diventerà una cantante famosa.

Questi sono, condensati al massimo, gli eventi traumatici che coinvolgono le prime due generazioni della narrazione, le quali sperimentano guerre, violenze e deportazioni in prima persona. Il silenzio su questi fatti indicibili diventa il segno distintivo della famiglia Jashi, in cui «[l]’indescrivibile erige [...] un muro difensivo intorno al descrivibile» (485). Quando, ad esempio, Kitty riemerge dal rapimento, condivide l’orribile segreto dell’indotto aborto soltanto con la zia Christine, che aveva vissuto un destino simile al suo, ma non con la madre Stasia, la quale non osa chiedere nulla, poiché «temeva il segreto che Kitty condivideva con la zia, temeva gli incubi di Kitty. Temeva che potessero essere contagiosi» (316). Allo stesso modo anche Andro, di ritorno dal gulag dove era stato internato in seguito al suo tradimento, non chiede nulla all’amata, la quale non riesce «a esprimere a parole tutto quello che aveva tenuto in serbo e accumulato. Così furono inghiottiti dal silenzio proprio come gli altri membri della famiglia, furono divorati da quel silenzio, una grande balena nel cui ventre erano approdati» (357). Le parole, anche quando espresse, risultano infatti inefficaci, poiché «erano solo parole, talmente atroci che non era possibile immaginare cosa significassero» (392). Persino il pianto delle donne della famiglia Jashi è un pianto terribile, «quasi senza suono», «[i]l pianto silenzioso delle donne della casa del cioccolato» (369), «[u]n pianto non per liberarsi del lutto che tiene prigionieri, ma per il dolore della perdita del lutto. Il lutto, la condizione normale delle eredi del fabbricante di cioccolato» (422). Le donne della famiglia Jashi piangono la perdita del lutto, poiché quest’ultimo non può essere riconosciuto ed espresso, pertanto risulta impossibile da elaborare e viene trasmesso in maniera inconscia alle generazioni successive, fino a raggiungere la pronipote di Stasia, la narratrice Niza, la quale parla infatti di lacrime che aveva «accumulato per un secolo» (15, 1073).

Nei passaggi qui riportati è evidente il processo psichico che gli psicoanalisti Nicholas Abraham e Maria Torok hanno definito ‘incor-

porazione', un processo pressoché opposto a quello di introiezione, ovvero di sana elaborazione del lutto. Se quest'ultimo ha, come «suo strumento privilegiato, la nominazione» dell'oggetto perduto e «agisce alla luce del sole»<sup>7</sup>, il processo di incorporazione, che ha luogo in circostanze traumatiche di estremo dolore o vergogna, agisce invece in segreto, poiché la perdita non può essere riconosciuta come tale:

*Questo si verifica [...] per le perdite che – per qualche ragione – non possono essere confessate in quanto perdite. [...] Tutte le parole che non potranno esser dette, tutte le scene che non potranno esser ricordate, tutte le lacrime che non potranno essere versate saranno inghiottite, contemporaneamente al trauma, causa della perdita. Inghiottite e messe in conserva*<sup>8</sup>.

Pertanto, come riassume anche Aleida Assmann<sup>9</sup>, l'esperienza traumatica, percepita come minacciosa, viene 'registrata' ma – in un meccanismo di difesa psicologica che gli psichiatri chiamano 'dissociazione' – viene al tempo stesso tenuta 'a distanza' dalla coscienza del soggetto. L'evento traumatico non può dunque essere integrato nel normale processo della memoria familiare o comunicativa<sup>10</sup>, ma al contempo non può neanche essere dimenticato: esso viene piuttosto incapsulato o incryptato<sup>11</sup>, ovvero posto in uno stato di latenza. Rimane così subliminale, in uno spazio intrapsichico che Abraham e Torok chiamano 'cripta interiore':

Il lutto indicibile instaura all'interno del soggetto *una tomba segreta*. Nella cripta riposa, vivo, ricostituito a partire da ricordi di parole, di immagini e di affetti, il correlato oggettuale della perdita, in quanto persona completa,

7 Maria Torok, *Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis* (1968), trad. it. di Francesca Ortu, *Malattia del lutto e fantasma del 'cadavre exquis'*, in Nicholas Abraham – Maria Torok, *L'écorce et le noyau* (1987), ed. it. a cura di Lucio Russo, *La scorza e il nocciolo*, Borla, Roma 2009<sup>2</sup>, pp. 221-244: 230.

8 Nicholas Abraham – Maria Torok, *Deuil ou mélancolie. Introjecter – incorporer* (1987), trad. it. di Francesca Ortu, *Lutto o melanconia. Introiettare – Incorporare*, in Abraham – Torok, *La scorza e il nocciolo*, trad. it. cit., pp. 252-268: 258 (corsivi in orig.).

9 Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (2006), C.H. Beck, München 2014<sup>2</sup>, pp. 93-94.

10 Nei loro studi sulla memoria culturale, Jan e Aleida Assmann hanno definito esperienze e ricordi che normalmente si trasmettono nella comunicazione quotidiana del contesto familiare come memoria 'comunicativa', cfr. *ivi*, pp. 25-26; cfr. anche Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1992, p. 56.

11 Sul processo di 'incryptamento' si veda anche Aleida Assmann, *Three Stabilizers of Memory. Affect – Symbol – Trauma*, in *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, ed. by Udo Hebel, Winter, Heidelberg 2003, pp. 15-30.

con la topica che le è propria, nonché i momenti traumatici – effettivi o supposti – che avevano reso l'introiezione impraticabile<sup>12</sup>.

Quasi tutti i membri della famiglia Jashi hanno dovuto erigere una cripta interiore per le loro perdite, che non possono essere nominate ed elaborate, motivo per cui il pianto delle eredi del fabbricante di cioccolato è un pianto senza suono: Sopio, vergognosamente uccisa in un gulag, non può essere compianta e la notizia non viene nemmeno comunicata al figlio Andro, così come non può essere compianto Ramas, la cui morte è un disonorevole suicidio. Entrambi rimangono senza un luogo in cui poterli ricordare, poiché nel primo caso il luogo di sepoltura è sconosciuto (188), mentre nel secondo caso il rito di sepoltura avviene in forma anonima (231). Allo stesso modo anche Simon Jashi, disperso in guerra, rimane senza sepoltura e la sua morte non può essere realmente riconosciuta dalla moglie Stasia, poiché – come lei stessa argomenta – «[s]e non c'è un corpo, se non c'è una tomba, non c'è neanche il morto!» (218). Questi lutti sospesi e latenti, 'inghiottiti' e 'messi in conserva' nel silenzio, danno necessariamente luogo a spazi criptici e proiezioni fantasmatiche dell'inconscio poiché, come afferma Derrida, non c'è «[n]iente di peggio, per il lavoro del lutto, che la confusione o il dubbio: *bisogna sapere* chi è sepolto in un certo luogo – e *bisogna* (sapere – assicurarsi) che, con quel che ne resta, *ci resti*»<sup>13</sup>.

Questo problema legato all'incertezza della perdita sarebbe tipico, secondo Alexander Etkind<sup>14</sup>, della cultura sovietica, in cui le persone perseguitate spesso sparivano senza lasciare traccia e l'unica fonte di informazioni era lo Stato, da dove avevano origine le repressioni stesse. Il gulag, in particolare, non poteva rappresentare fonte di lutto né di speranza, in quanto non forniva in genere la possibilità di comunicare con chi stava al suo interno. La letteratura postsovietica, che origina in una terra di 'non-sepolti', sarebbe pertanto infestata da una serie di figure di fantasmi e non-morti<sup>15</sup>. *L'ottava vita*, in questo senso, non fa eccezione, in quanto l'opera è costellata di figure di

12 Abraham – Torok, *Lutto o melanconia*, trad. it. cit., pp. 258-259 (corsivi in orig.).

13 Jacques Derrida, *Spettri di Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993), trad. it. di Gaetano Chiurazzi, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Cortina, Milano 1994, p. 17 (corsivi in orig.).

14 Alexander Etkind, *Postsovjetsche Heimsuchungen. Die kulturelle Erinnerung an den Sowjetterror*, in *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, hrsg. v. Aleida Assmann – Karolina Jętic – Friederike Wappler, transcript Verlag, Bielefeld 2014, pp. 191-212: 198.

15 Alexander Etkind, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford University Press, Stanford 2013.

fantasmi che tornano a far visita ai vivi, specialmente a Stasia, che vede costantemente le proprie amiche e parenti morte giocare a carte nel proprio giardino e, talvolta, persino interagire con lei. Anche Kitty, nonostante la fuga all'Ovest, non riuscirà a liberarsi dai fantasmi del proprio passato, specialmente di Andro e Mariam, che la perseguitano costantemente e che, anche a molti anni di distanza, la condurranno al suicidio (912-914).

Un altro tipo di fantasma si annida nell'inconscio dei discendenti, che portano in sé un vuoto, una 'memoria negativa'<sup>16</sup>, un 'non-sapere'<sup>17</sup> derivante dai segreti indicibili dei propri predecessori, come formulato da Abraham e Torok:

Se appena ha dei genitori 'con segreti', [...] questi gli trasmettono una lacuna nell'inconscio stesso, un sapere non saputo, una *nescienza*, oggetto di una 'rimozione' *ante litteram*. Un dire sepolto di un genitore diventa nel bambino un morto senza sepoltura. Questo tipo di fantasma sconosciuto ritorna allora dall'inconscio ed esercita il suo assillo, inducendo fobie, folie, ossessioni. Il suo effetto può arrivare ad attraversare intere generazioni determinando il destino di una stirpe<sup>18</sup>.

Nella letteratura post-traumatica la comparsa di figure di fantasmi e *revenants* diventa pertanto 'metafora di eredità psichiche inconse'<sup>19</sup> e di un passato insuperabile. Nel romanzo *L'ottava vita*, ciò è evidente se si prende ad esempio in considerazione il personaggio di Niza, pronipote di Stasia, che viene già al mondo con la sua eredità psichica inconscia, ovvero con un'«armata» di fantasmi (1113) pronti ad accoglierla:

Forse li vedevo tutti, chini sulla mia culla: Ida, con le sue dita piene di anelli che agitavano un ventaglio; Thekla, con il suo profumo intenso di fiori appassiti e di cipria; il mio trisavolo, che odorava di cioccolato e scuoteva la testa pensieroso perché anch'io avrei portato il nome degli Jashi (677).

16 Aleida Assmann – Karolina Jeftic – Friederike Wappler, *Einleitung*, in *Rendezvous mit dem Realen*, cit., pp. 9-23: 11.

17 Alexander Kratochvil, *Posttraumatisches Erzählen. Trauma – Literatur – Erinnerung*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2019, p. 45.

18 Nicholas Abraham – Maria Torok, *L'objet perdu – moi'. Notations sur l'identification endocryptique* (1975), trad. it. di Francesca Ortu, *L'oggetto perduto-io'. Osservazioni sull'identificazione endocriptica*, in Abraham – Torok, *La scorza e il nocciolo*, trad. it. cit., pp. 289-312: 290, nota 1. Sul concetto di 'fantasma' si veda anche Nicholas Abraham, *Notules sur le fantôme* (1978), trad. it. di Francesca Ortu, *Notule sul fantasma*, ivi, pp. 370-377.

19 Lena Ekelund, *Töchterstimmen. Transgenerationale Traumatisierung und literarische Überlieferung in Texten von B. Honigmann, V. Roggenkamp, J. Rabinowich, O. Grjasnowa und K. Petrowskaja*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2021, p. 30.

### 3. LA ‘SINDROME DEGLI ANTENATI’: IDENTIFICAZIONI TELESCOPICHE E LEALTÀ INVISIBILI

Un altro processo psichico rintracciabile nel romanzo è quello che la psicoanalista Haydée Faimberg ha definito *télescopage* delle generazioni. Si tratta dell’identificazione alienante di un bambino con un proprio genitore o predecessore, la cui storia pregressa è sconosciuta poiché in essa si annida un segreto doloroso. Questo tipo di processo psichico include in genere almeno tre generazioni che si identificano ognuna con la precedente, incassate l’una nell’altra come se si trattasse di un telescopio. Come per il processo di incorporazione che dà luogo alla cripta e al fantasma, si tratta di un’intrusione del passato nel presente, di un «modello temporale circolare»<sup>20</sup> che si ripete sempre uguale a sé stesso e che non può risolversi in una logica lineare: «Con il processo di identificazione la psiche è fissata in una ‘eternità’ caratteristica dell’inconscio nella sua qualità di atemporalità. [...] Il *telescoping* [...] rivela un tempo circolare, ripetitivo»<sup>21</sup>.

Questo tipo di processo psichico si manifesta nei discendenti della famiglia Jashi a partire da Elene, figlia di Kostja, ossessionata dalla figura assente della zia Kitty. In casa è proibito infatti parlare del passato familiare, specie della zia esiliata, come lamenta Nana, moglie di Kostja: «Non parlate mai del vostro passato, Kostja. Perché? Non lo fanno tua madre e tua zia, non lo fai tu, e io so così poco di voi. [...] Non avete neppure un vero e proprio album di famiglia. È piuttosto strano» (487-488). La piccola Elene, tuttavia, percepisce la presenza silenziosa della zia mancante e, proprio mentre i suoi genitori conducono questa conversazione, la ritrae in un disegno, lasciando il padre stupefatto e, al tempo stesso, indignato (488-489). L’ossessione di Elene per la zia esiliata non fa che aumentare con l’età, così come aumenta il suo disagio: diventa infatti una bambina problematica e, successivamente, un’adolescente apatica e piena di rabbia. La madre la osserva crescere con «una sensazione spiacevole»: «[I]’allegria e l’energia di Elene avevano qualcosa di eccessivo. Un’artificiosità che gravava sulla sua spensieratezza» (521-522). Con il passare del tempo,

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>21</sup> Haydée Faimberg, *Le télescopage des générations. À propos de la généalogie des certaines identifications* (1987), trad. it. di Gianna Manfredi, *Ascoltando tre generazioni. Legami narcisistici e identificazioni alienanti*, FrancoAngeli, Milano 2006, pp. 23-39: 31-32. Sul *télescopage* in letteratura si veda anche Sigrid Weigel, *Télescopage im Umbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*, in *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, hrsg. von Elisabeth Bronfen – Birgit E. Erdle – Sigrid Weigel, Böhlau, Köln 1999, pp. 51-76.

Elene finisce per occupare la vecchia stanza di Kitty nella casa di famiglia e, in parte, la sua vecchia vita, mentre la sua rabbia sboccia «come uno splendido fiore velenoso» (551):

Era sempre stata affascinata dalla figura della sorella di suo padre, dalla sua assenza e dal silenzio assoluto che la avvolgeva. Non potendo avere informazioni credibili, aveva iniziato a fare qualche ricerca e a raccogliere tutto quello che le capitava tra le mani sul conto di Kitty Jashi (532).

L'identificazione inconscia con Kitty spinge la giovane Elene a emulare «la zia bollata come traditrice, di cui era proibito a chiunque chiedere», e a cui lei somiglia persino fisicamente, con i suoi occhi «scuri come il cacao» (532) e i suoi capelli folti tagliati a caschetto. Si tratta tuttavia di un'identificazione alienante, che rimane lontana dalla reale vivacità che aveva caratterizzato Kitty nei suoi anni giovanili e che, al tempo stesso, impedisce a Elene di essere pienamente se stessa: «Quella giovane donna sembrava così simile a lei [a Kitty], e al tempo stesso così poco simile nella sua passività, nel suo spaesamento, nella sua incapacità di decidere della propria vita pur aspirando a farlo» (763).

L'identificazione inconscia con i propri predecessori si tradurrebbe, secondo la psicoterapeuta Anne Ancelin Schützenberger, in una vera e propria 'sindrome degli antenati' che si manifesta in una serie di sintomi psicosomatici, poiché – come afferma anche Aleida Assmann – la memoria che non trova spazio nella coscienza è comunque iscritta nel corpo<sup>22</sup>. Si tratta spesso di incubi, attacchi di panico, paralisi e coazione a ripetere eventi passati, come in risposta a una sorta di 'lealtà invisibile':

Noi proseguiamo in vita la catena delle generazioni e paghiamo pegno al passato. Fintanto che non si è 'cancellato il debito', 'un'alleanza invisibile' ci spinge a ripetere, che lo vogliamo, che lo sappiamo, la situazione piacevole o l'evento traumatico, la morte ingiusta, persino tragica, o la sua eco<sup>23</sup>.

Tale coazione a ripetere assume dimensioni drammatiche nella vita di Elene, la quale si trova invischiata in una complessa relazione di amore-odio con Miquail Eristavi, figlio di Andro, che – come il padre

22 Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, cit., p. 94.

23 Anne Ancelin Schützenberger, *Aïe, mes aïeux! Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire et pratique du génosociogramme* (1993), trad. it. di Francesca Garofoli, *La sindrome degli antenati. Psicoterapia transgenerazionale e i legami nascosti nell'albero genealogico*, Di Renzo Editore, Roma 2004, p. 14; sui sintomi derivanti da «traumi non-detti, non metabolizzati» si vedano anche gli esempi riportati *ivi*, p. 177 (corsivi in orig.).

dopo la deportazione di Sopio – era stato accolto in casa Jashi, dal momento che i genitori non sembravano in grado di prendersene cura. Come in risposta a una lealtà inconscia nei confronti della zia, Elene sviluppa una vera e propria ossessione per Miquail e tenta di indurlo a un atto sessuale che si ritorce infine contro di lei, sfociando in una sorta di stupro da parte del giovane sedotto. Il destino telescopico di Elene è compiuto poiché la vicenda di Kitty si ripete: rimane infatti incinta di Miquail e, per evitare l'ira di Kostja, si vede costretta ad abortire. L'aborto, che si ripete per tre generazioni, assume così nella narrazione un significato importante in quanto simbolo di blocco, di paralisi, dell'impossibilità di produrre nuova vita poiché 'infestati' da una vita precedente: diventa metafora di una tragica ripetizione che ritorna sempre su sé stessa.

Dopo l'aborto, tuttavia, Elene avrà due figlie da altre due relazioni casuali, Daria e Niza, la narratrice del romanzo. Anche queste ultime, che nemmeno conoscono i propri padri, saranno vittime, oltre che della vergogna per il fatto di essere figlie illegittime, dei segreti di famiglia e delle loro conseguenze. Daria è una bellissima quanto crudele bambina e, successivamente, giovane donna, piena di rabbia. L'odio che prova per sé stessa, apparentemente ingiustificato, la trascina in una relazione infelice con un uomo meschino che la disprezza e che culminerà nel suo suicidio, così come nel frattempo si era suicidata la zia Kitty all'Ovest. Allo stesso modo Niza, come sua madre Elene e la sua infelice sorella Daria, si sente bloccata e incapace di condurre una vita autonoma:

Mi sento soffocare, voglio fare tante cose ma sono bloccata. Continuo a deludere chi mi è vicino. Voglio fare tutto nel modo giusto e non so neppure cosa sia giusto. Non so perché studio quello che studio. L'unica cosa che ho capito è che voglio scrivere e stare con Miro (954).

A questo punto è importante notare che Miro, con cui Niza intrattiene una relazione, è figlio di Miquail e nipote di Andro Eristavi: anche Niza porta dunque avanti questa tradizione di famiglia, questa lealtà invisibile che lega le donne della famiglia Jashi a doppio filo con gli uomini della famiglia Eristavi. Si tratta, ancora una volta, di un circolo che si ripete e che conduce soltanto a relazioni infelici, poiché gli uomini della famiglia Eristavi, come le donne della famiglia Jashi, sono vittime di legami intergenerazionali e identificazioni inconse che li spingono a ripetere il triste destino dei loro predecessori<sup>24</sup>: Sopio,

24 In questo contesto è interessante notare che l'unico dei personaggi principali che non appartiene a nessuna delle due famiglie, Giorgi Alania, migliore amico di

matriarca – come Stasia – di questa discendenza, muore tragicamente in un gulag a causa delle proprie idee antisovietiche; allo stesso modo suo figlio Andro, accusato di tradimento della patria, viene internato in un gulag e, anche se sarà successivamente liberato, soffrirà per tutta la vita delle conseguenze dell'internamento e morirà da alcolizzato; Miquail, che desidera realizzare un film di propaganda antisovietica sulla storia di sua nonna Sopio, sarà arrestato e morirà in prigione; infine Miro, ultimo rappresentante della famiglia legato a Niza, sarà come lei un infelice soggetto transgenerazionale bloccato nella sua paralisi. Il forte legame tra le due famiglie deriva soprattutto dal debito che Stasia e Christine ritengono di avere nei confronti della famiglia Eristavi: quando Sopio viene internata, infatti, le due donne promettono di prendersi cura di Andro, che accolgono in casa propria come un figlio. Dal momento che il loro tentativo di tenerlo al sicuro fallisce, faranno lo stesso con il figlio Miquail e, successivamente, con il nipote Miro, fallendo ogni volta miseramente, poiché entrambi sono determinati a realizzare il proprio destino telescopico.

#### 4. LA MASSA SCURA DEL CIOCCOLATO E IL CIRCOLO VIZIOSO DELLA COAZIONE

In un testo che si basa su segreti di famiglia e traumi inconfessabili, ciò che manca nella narrazione, il non-detto, assume la stessa rilevanza di ciò che viene descritto in maniera esplicita e può essere altrettanto rivelatore. Gabriele Schwab, riferendosi alle teorie psicoanalitiche di Abraham e Torok, ha indicato quali dovrebbero essere, in una narrazione, le caratteristiche di una lingua 'infestata' da cripte e fantasmi dell'inconscio, ad esempio pause, errori, interruzioni del discorso, che possono essere letti come tracce di un segreto che viene protetto e al tempo stesso rivelato attraverso il linguaggio. Secondo Schwab<sup>25</sup>, il processo di incorporazione criptica si tradurrebbe nella narrazione come stasi o addirittura paralisi e, anche quando non è esplicitamente esternato, può essere rintracciato nel linguaggio in una serie

Kostja e protettore di Kitty in esilio, è a sua volta un infelice soggetto transgenerazionale. Sempre a disagio e paralizzato, rifiutato da ogni donna e sempre descritto come incapace, Giorgi soffre di un segreto di famiglia: non conosce infatti le proprie origini, poiché la madre non gli ha mai confidato l'identità del padre. Solo verso la fine del romanzo Giorgi apprende la crudele verità, ovvero di essere figlio di uno stupro perpetrato da parte del Piccolo Grande Uomo.

<sup>25</sup> Gabriele Schwab, *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*, Columbia University Press, New York 2010, pp. 53-56.

di metafore. Come si è visto negli esempi precedentemente riportati, *L'ottava vita* tematizza in maniera efficace e ricorrente il silenzio dei suoi personaggi così come la loro paralisi, creando un vuoto eloquente, evocativo, all'interno della narrazione. Le frequenti ripetizioni di schemi e situazioni simili che si ripropongono nel corso del romanzo creano strutture circolari che, più che descrivere lo sviluppo naturale di una genealogia – che dovrebbe essere lineare –, sembrano ricalcare la logica del *télescopage* descritta da Faimberg. Tuttavia, la metafora più significativa e più originale con cui l'autrice gioca è quella della cioccolata, che può essere letta non soltanto come la trasmissione – in questo caso mancata – della memoria familiare, ma anche come il processo di incorporazione criptica che ne consegue.

Si tratta di una ricetta che il capostipite della famiglia Jashi, il fabbricante di cioccolata, aveva ottenuto in circostanze misteriose e custodiva «come un segreto di guerra» (52). Dal momento che gli ingredienti non possono essere rivelati alla destinataria della storia «in nessuna circostanza, assolutamente in nessun caso, mai, mai, giammai» (52), essi non vengono svelati neanche al lettore e costituiscono pertanto un vuoto per tutta la durata della narrazione. La narratrice si sente infatti chiamata a «trovare le parole per descrivere l'indescrivibile»:

La cioccolata era densa e compatta, scura come la notte prima di un grande temporale [...]. Il sapore era unico, il piacere simile a un'estasi spirituale, a un'esperienza ultraterrena. Ci si fondeva con la dolce massa, si diventava tutt'uno con questa squisita scoperta e, dimentichi del mondo, si provava un senso di felicità straordinario. Finché si assaporava questa cioccolata tutto era come doveva essere (52).

Tuttavia, all'estasi divina si accompagna qualcosa di nefasto: il fabbricante, dopo aver preparato la cioccolata per la moglie in gravidanza e, successivamente, aver assistito alla sua morte, si convince che alla ricetta sia legata una potente maledizione che può portare alla sventura tutti coloro che la assaggiano nella sua forma pura (77-79). Ciononostante, egli decide di lasciare in eredità la ricetta alla figlia Stasia, con la raccomandazione di non diffonderla e di consumare la cioccolata solo in piccolissime dosi. Stasia, che inizialmente non cede alla superstizione, finisce presto per convincersene: ogni volta che la cioccolata viene preparata per qualcuno, questi – per una serie di sfortunate circostanze – si vede colpito dalla sventura, se non addirittura dalla morte. Ciò non frena i discendenti della famiglia Jashi che, sebbene avvertiti, durante tutto il corso della narrazione si avventano sulla cioccolata preparata da Stasia o Christine – che nel frattempo si era appropriata della ricetta segreta – e la divorano

«come cani affamati» (373) ogni volta che ne hanno occasione; e, ogni volta, segue inevitabilmente qualche disgrazia.

La cioccolata, descritta come una massa scura che i discendenti non possono fare a meno di divorare, può essere pertanto letta come il simbolo di un segreto traumatico che passa di generazione in generazione e che, non potendo essere conosciuto o rivelato, viene ‘divorato’, cioè incorporato e ‘messo in conserva’. Chi consuma la cioccolata diviene infatti ‘un tutt’uno’ con questo segreto e, quasi in uno stato di *trance* identificatorio con esso, risulta ‘dimentico del mondo’. Il suo sapore stordisce e, quasi come un ‘sedativo’<sup>26</sup>, regala una «condizione di *apatia estatica*» (1099). Ciò che ne consegue è la coazione a ripetere gli eventi sfortunati e traumatici che hanno colpito i propri predecessori, come intuisce Niza la prima volta che assaggia la cioccolata: «Io avevo ancora quel sapore divino in bocca, ma iniziavo a sentire un retrogusto di tristezza. Qualcosa di quel sapore mi aveva messo paura. Mi aveva lasciato molte domande sulla lingua» (896). Niza è l’unica che Stasia mette a conoscenza della ricetta della cioccolata; non a caso, è anche l’unica a cui la bisnonna rivela – almeno in parte – le storie e i segreti familiari preclusi agli altri parenti. Tuttavia, finché Stasia sarà in vita, Niza non si sentirà ancora pronta a farsi carico di questi segreti sconvolgenti e a divenirne la custode e divulgatrice. Sembra anzi voler fuggire il più lontano possibile da tutto ciò e, a seguito del suicidio della sorella, lascia definitivamente la Georgia per stabilirsi a Berlino.

In Germania, tuttavia, la situazione di Niza non sembra migliorare: soffre infatti di insonnia, incubi, attacchi di panico, *apatia* e «immobilità», che lei stessa definisce come «non esistenza» (1052), poiché la sua fuga all’Ovest – mobilità solo apparente – altro non è che un tentativo di sottrarsi al passato e al lutto, come era stato per i suoi predecessori:

Ero sempre in fuga. Correvo. Camminavo. Andavo in bicicletta. Non avevo il tempo di sentire la mancanza di qualcuno o di qualcosa, di ridere o di essere in lutto. Non avevo il tempo di provare rimpianti e rimorsi, di riflettere. Non avevo il tempo di soffrire per amore e nemmeno di vivere. Funzionavo, e funzionavo splendidamente (1051).

Tutto ciò si protrae fino all’arrivo della nipote Brilka, la figlia dodicenne di sua sorella Daria che – durante un tour europeo con

<sup>26</sup> Dominik Zink, *Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwilli, Jula Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2017, p. 112.

la propria scuola di danza – fugge dal controllo delle insegnanti per raggiungere la zia che non aveva mai conosciuto, ripetendo ancora una volta la tradizione familiare che vede le giovani Jashi in cerca di zie dal passato misterioso<sup>27</sup>. Brilka non è meno problematica della madre o della zia; al contrario, è piena di nevrosi e fobie: è ossessionata dall'idea della morte, non può viaggiare in aereo se non accompagnata da almeno tre persone che conosce e mangia solo cibo di determinati colori. A differenza delle donne che l'hanno preceduta, tuttavia, Brilka sa esattamente di cosa ha bisogno per guarire, ovvero di conoscere il proprio passato, di cui Niza – dopo la morte di Stasia – è rimasta l'unica detentrica:

Fingevo di non vedere nei suoi occhi la speranza che io avessi delle risposte. In particolare sul tempo in cui lei non era ancora nata. Su un passato al quale le avevano sempre vietato l'accesso. [...] Tutta la sua vita sembrava essere un unico perché. Come se fosse venuta al mondo senza cordone ombelicale e dovesse trovarlo (1097-1098).

Niza e Brilka sono personaggi diametralmente opposti: la prima, sempre sulla difensiva, dice che non le piace ricordare (1084), mentre la seconda afferma sicura di ricordare tutto (1083) e che «[n]on mi diverte quando la gente mi risponde che è successo tanto tempo fa, che non deve interessarmi» (1084). Mentre Niza è sempre descritta come «paralizzata, prigioniera della [sua] incapacità» (1112), Brilka è costantemente associata alla danza, metafora di autentico movimento e vita, una passione ereditata dalla trisnonna Stasia che, prima di tutte le guerre e gli orrori, sognava di raggiungere Parigi per diventare una grande ballerina. Brilka, con il suo desiderio di ricordare e reimpossessarsi della propria storia pregressa, si riconnette a un passato quasi mitico che precede tutti i traumi e al tempo stesso rifiuta di conformarsi ai suoi predecessori:

Solo quando danzava tutte queste coazioni, tutti i brutti presagi e i relativi rituali sembravano dimenticati. Allora [...] non le importava se la disgrazia stava per arrivare, se la morte la stava aspettando al varco. Era libera, rilassata. Era lei stessa, senza le sue paure e coazioni. Quando danzava era la sola regina in un regno fatto di spazio e di possibilità (1102).

<sup>27</sup> Brilka, in relazione telescopica con la nonna Elene, è ossessionata dalla figura di Kitty, la prozia tabù. È per lei, inizialmente, che evade dal tour di danza, ovvero per recarsi a Vienna e «ottenere i diritti delle canzoni della sorella del suo bisnonno» (15). Per tentare di far ciò, ricorrerà all'aiuto di un'altra zia, ovvero Niza.

Sarà proprio Brilka a spezzare la catena, il circolo vizioso di coazioni e disgrazie che tiene intrappolata da un secolo la sua famiglia, resistendo alla seduzione della cioccolata. Mentre Niza continua infatti a nutrirsi in segreto, Brilka sembra non provare il minimo interesse nell'assaggiarla: «si avvicinò e mi disse nel suo solito tono volutamente indifferente: 'Comunque io non mangio niente di marrone'» (1099-1100). Forse non è un caso che Brilka rifiuti proprio il cibo marrone, un colore non così comune negli alimenti e che richiama immediatamente alla mente il cioccolato. Forse Brilka è «la bambina magica» (20, 1128) perché, a differenza della sua famiglia, percepisce inconsciamente e istintivamente il pericolo derivante dalla cioccolata, eppure sa che «c'è una formula magica per ogni maledizione, una formula che la rende innocua» (1100).

##### 5. L'OTTAVA VITA E IL CIRCOLO VIRTUOSO DELLA (POST-)MEMORIA

Brilka ha intuito qual è la formula magica contro la maledizione degli Jashi, ovvero la parola salvifica che costituisce la ricostruzione del passato familiare e, con essa, la nominazione di tutti i traumi e lutti subiti. Niza, che inizialmente non voleva cedere alle richieste della nipote, si convince infine a sua volta che ricostruire e riscrivere la storia di famiglia sia l'unica soluzione per liberarsi dai propri fantasmi. La sua decisione avviene successivamente alla morte di Stasia, dopo aver visto il suo fantasma alla finestra:

L'ho vista e ho capito che i fantasmi sono venuti da me, e che è giusto scriverti le loro storie. [...] Ho capito che sto portando a compimento un dovere, il dovere di una scure che abbatte i tempi, per te, e i miei dubbi sono spariti. Ho capito che prima o poi verranno tutti, tutti i fantasmi che non hanno finito di raccontare le loro storie e che leggeranno attentamente le mie parole (480).

Si tratta di un processo di guarigione, o meglio «di purificazione» (479), con effetti terapeutici sulla narratrice stessa: «a poco a poco sopravvenne una certa pace. Scrivevo e cominciavo di nuovo a sentire. Come le persone che dopo un grave incidente imparano di nuovo a camminare o a parlare» (1121).

Niza appartiene a quella che Marianne Hirsch definisce *Generation of Postmemory*, ovvero a una generazione successiva rispetto a coloro che hanno vissuto gli avvenimenti traumatici in prima persona: la memoria dei discendenti si basa su frammenti di storie e immagini con cui essi sono cresciuti e non è mai identica a quella dei predecessori

ma, piuttosto, mediata dall'immaginazione<sup>28</sup>. Durante la narrazione, infatti, Niza manifesta spesso la sua incertezza relativa ai fatti narrati con locuzioni quali 'forse', «almeno così me lo immagino io» (142), «è così che immagino ciò che successe» (639) o simili, e si lascia andare a commenti metanarrativi come il seguente: «Non lo so, Brilka, e non lo saprò mai con certezza. Ma in fondo cosa cambia? È degno di essere raccontato ciò che si suppone, non ciò che si sa» (242). Anche il personaggio fittizio di Brilka non corrisponde alla reale destinataria della storia, come ammette la narratrice:

farò di te la *mia* Brilka, per continuare la mia storia, per arrivare finalmente a te, la vera, l'autentica [...]. Mi aprirò la strada per arrivare a te e intanto prenderò in prestito la tua natura, la tua immagine e ti reinventerò. In modo diverso, a modo mio. [...] Dovrò farlo, Brilka, finché un giorno diventerai vera (1010).

Quello della post-memoria non è dunque un processo meramente passivo di passaggio di informazioni e ricordi, quanto piuttosto un processo creativo e vitale che tenta di processare lutti e traumi e, colmando le lacune con la capacità immaginativa di supposizione, cerca di dare vita a una 'nuova narrazione significativa'<sup>29</sup>. Non a caso, Niza afferma che – nonostante fosse affascinata dalle storie di Stasia – aveva sempre desiderato raccontare quei fatti «in modo nuovo», «completarli» (787). Le narrazioni della *postmemory* nascono dal desiderio, potente e conflittuale, non soltanto di sapere, ma anche e soprattutto di ricordare, ricostruire e riparare<sup>30</sup>. A questo scopo, Niza intraprende un lungo e faticoso viaggio della durata di un anno alla ricerca di testimoni e documenti che possano in qualche modo colmare le sue lacune insieme alla sua immaginazione e creatività. In quanto narratrice della post-memoria, è perfettamente consapevole delle difficoltà che deve affrontare, ma anche del suo ruolo attivo come creatrice di una narrazione nuova e delle responsabilità che ne derivano:

A volte, Brilka, mentre racconto questa storia ho la sensazione che mi manchi l'aria e devo fermarmi, andare alla finestra e respirare a fondo. Non perché mi sfuggono le parole giuste [...]. No, è per via delle lacune. [...]

*Noi* decidiamo cosa vogliamo o non vogliamo ricordare. Il tempo non ha niente a che fare con questo. Al tempo questo non interessa. Ma l'ingiustizia

28 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, p. 5.

29 Ekelund, *Töchterstimmen*, cit., p. 24.

30 Marianne Hirsch, *Past Lives. Postmemories in Exile*, in «Poetics Today», 17 (1996), 4, pp. 659-686: 661.

della nostra storia, Brilka, è che né a me né a te è stata data la possibilità di ricordare tutto; che anch'io – per te – devo scegliere, devo decidere cosa raccontare. Un compito che a volte mi pare impossibile (478-479).

Il risultato che ne deriva, una storia «contro la maledizione» (1125), è dedicato a Brilka, affinché la nipote possa avere un nuovo inizio: «questa storia [...] doveva essere raccontata solo per arrivare fino a te. A te e quindi all'inizio. [...] questa storia che doveva essere scritta soltanto perché tu potessi venire al mondo ancora una volta e potessi cominciare tutto da capo e in modo diverso» (1010). Brilka diventa così, controintuitivamente, non il punto di arrivo ma il punto di partenza dell'intera storia, «la controformula che avrebbe reso innocue tutte le maledizioni» (1128). Il prologo, significativamente intitolato «spartito dell'oblio» (11) e ugualmente indirizzato a Brilka, descrive infatti – come in una cornice – le ragioni che hanno condotto Niza a narrare la storia. Solo successivamente comincia la narrazione dei fatti in ordine cronologico per arrivare infine a Brilka, che era stata il punto di partenza, in quanto origine e causa della narrazione stessa. Le pagine conclusive sono infatti pressoché identiche a quelle del prologo e conferiscono all'intreccio una struttura circolare. A differenza delle numerose ripetizioni contenute nella narrazione che denotano una coazione a ripetere, tuttavia, in questo caso non si tratta di un circolo vizioso, ma piuttosto virtuoso. È il circolo virtuoso della memoria rappresentato nella metafora del numero otto, simbolo di eternità:

Devo queste righe a un secolo che ha ingannato e raggirato tutti, tutti quelli che speravano. Devo queste righe a un tradimento di lunga durata, che ha pesato sulla mia famiglia come una maledizione. [...]

Le devo a te perché tu meriti l'ottava vita. Perché si dice che il numero otto equivalga all'eternità, al fiume che ritorna. Ti dono il mio otto. [...]

Ci lega un secolo. Un secolo rosso. Per sempre e otto. [...]

Vivi tutte le guerre. Supera tutti i confini. Io ti dedico tutti gli dèi e tutti i rosari, tutti i roghi, tutte le speranze decapitate, tutte le storie. Passaci attraverso. [...]

Sii tutto quello che noi eravamo e non eravamo. Sii un tenente, una funambola, un marinaio, un'attrice, un regista, una pianista, un'amante, una madre, un'infermiera, una scrittrice, sii rossa e bianca o blu, sii caos e cielo e sii loro e io e non essere tutto questo, e soprattutto danza infiniti *pas de deux*.

Attraversa questa storia e lasciatela alle spalle (19-20; cfr. 1126-1129).

La metafora del numero otto, così significativa nella simbologia del romanzo, conferma che le scelte della narratrice-autrice nella ricostruzione della storia non sono casuali, quanto piuttosto guidate dal desiderio di conferire forma e significato agli eventi: tra i tanti

personaggi della sua storia, infatti, Niza ne sceglie deliberatamente otto particolarmente significativi per organizzare la narrazione in otto libri, come se si trattasse di otto atti. Anche il fatto che i personaggi principali siano quasi esclusivamente donne non è trascurabile, in quanto esse vengono presentate come le vittime più colpite dalla storia drammatica del ‘secolo rosso’ e, pertanto, quali custodi e divulgatrici ‘ideali’ di memorie traumatiche<sup>31</sup>. In questo contesto, anche Marianne Hirsch riconosce nella costellazione madre-figlia un luogo privilegiato per la trasmissione transgenerazionale<sup>32</sup>: sarebbe infatti proprio il ruolo tradizionale della donna come *caregiver*, anche della generazione precedente, insieme alle aspettative culturali che ne derivano, a rendere la posizione femminile così rilevante per la comprensione del processo della post-memoria. L’ultimo atto del romanzo, il libro di Brilka, consiste in una serie di pagine bianche. A differenza dei silenzi e dei vuoti che pervadono la narrazione, si tratta in questo caso di un vuoto positivo, ovvero di una vita che – dopo aver attraversato la propria storia pregressa ed essersela lasciata alle spalle – può finalmente essere vissuta, in maniera piena e autonoma, senza atti di identificazione forzata.

In conclusione, è possibile affermare che nel romanzo *L’ottava vita* Nino Haratischwili mette in scena, in maniera probabilmente inconsapevole ma senza dubbio efficace, processi psichici che denotano un disturbo nella genealogia, imputabile a lutti e traumi non opportunamente elaborati, che – a livello inconscio – si trasmettono di generazione in generazione come un vuoto. Allo stesso tempo, tuttavia, l’autrice mette in scena anche il percorso terapeutico che le discendenti della famiglia devono affrontare per reimpossessarsi della propria storia pregressa. Se, da un lato, la narrazione è ricca di vuoti e strutture circolari, sintomo di un trauma indicibile che non trova espressione e ritorna sempre su se stesso, dall’altro è anche vero che il vuoto finale così come la struttura circolare della cornice hanno

31 Se per i romanzi familiari o generazionali di lingua tedesca degli anni Novanta e Duemila che si confrontavano con i crimini del nazionalsocialismo si è parlato di ‘letteratura dei padri’ (cfr. Matteo Galli – Simone Costagli, *Chronotopoi. Vom Familienroman zum Generationenroman*, in *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, hrsg. v. Matteo Galli – Simone Costagli, Brill, München 2018, pp. 7-20), per la letteratura germanofona proveniente dall’Europa orientale, che si confronta invece con le vittime del sistema sovietico, si potrebbe a ragione parlare di letteratura delle madri, delle nonne o, come nel caso del romanzo in questione, delle zie. La ricostruzione della memoria familiare avviene infatti prevalentemente per via matrilineare.

32 Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., pp. 86-87; si veda anche Ekelund, *Töchterstimmen*, cit., p. 26.

invece un significato positivo, quello della (post-)memoria che tenta di tornare alle origini per creare una nuova narrazione e, con essa, una nuova vita.

# The *Fessel* (Constraint) As a Space of Poetological Possibility – Aichinger, Wittgenstein, and Linguistic Agency in the Short Story *Der Gefesselte*

Yvonne Huetter-Almerigi  
(Università di Bologna)

The article offers an original reading of Ilse Aichinger's short story *Der Gefesselte*, redefining her literary project for writing after the Shoah. It introduces the concept of 'linguistic guilt' and shows how Aichinger reflects on the margins of manoeuvre left by a language – and a literary field – that participated, directly or indirectly, in Nazi crimes. The article places Aichinger in dialogue with Wittgenstein – a connection well-established in scholarship on the Austrian writer – but moves away from common mystical and hermetic interpretations, instead emphasizing the possibilities for agency within a linguistic *Fessel*, or constraint, imbued with guilt and memory. Drawing on Wittgenstein's notion of 'form of life', which he identifies with language, the article highlights Aichinger's insistence on continuity with the 'language of the murderers' and on the spaces of agency that such continuity both implies and permits.

L'articolo propone una lettura originale del racconto *Der Gefesselte* di Ilse Aichinger, che ridefinisce il progetto aichingeriano su come scrivere dopo la Shoah. L'articolo introduce la categoria della 'colpa linguistica' e mostra come Aichinger rifletta sugli spazi di manovra offerti da una lingua – e da un campo letterario – che ha partecipato, direttamente o indirettamente, ai crimini nazisti. L'articolo mette Aichinger in dialogo con Wittgenstein – un accostamento non nuovo nella ricerca sulla scrittrice austriaca – ma si discosta dalle letture mistiche ed ermetiche, insistendo invece sulla possibilità di azione all'interno di una *Fessel* linguistica impregnata di colpa e memoria. Facendo leva sulla nozione di 'forma di vita', che per Wittgenstein coincide con il linguaggio, l'articolo evidenzia l'insistenza di Aichinger sulla continuità con la 'lingua degli assassini' e sugli spazi di *agency* che tale continuità implica e consente.

KEYWORDS: *Aichinger, Wittgenstein, Philosophy of Language, Literature and Shoa, Agency*

Yvonne Huetter-Almerigi, *La Fessel come spazio di possibilità poetologica – Aichinger, Wittgenstein e l'agency linguistica nel racconto Der Gefesselte*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 117-138

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.06



Open Access



# La Fessel come spazio di possibilità poetologica – Aichinger, Wittgenstein e l'agency linguistica nel racconto *Der Gefesselte*

Yvonne Huetter-Almerigi  
(Università di Bologna)

Ilse Aichinger è stata per molto tempo tra le scrittrici di lingua tedesca più note e al contempo meno studiate del dopoguerra<sup>1</sup>. Le ragioni di ciò sono state oggetto di varie speculazioni, tra cui il fatto che Aichinger non si collochi facilmente nel contesto letterario del suo tempo; non abbraccia né il paradigma dell'«ora zero» (della «Stunde Null»)<sup>2</sup>, né il verdetto di Adorno secondo cui «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»<sup>3</sup>. Cosa fare allora della sua

1 Negli ultimi anni sono usciti invece vari volumi collettanei dedicata alla scrittrice austriaca, ad esempio, in tedesco, *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien bei Ilse Aichinger*, hrsg. v. Christine Ivanovic – Sugi Shindo Tübingen, Stauffenburg Verlag 2011; *Ilse Aichinger: «Behutsam kämpfen»*, hrsg. v. Irene Fußl – Christa Gürtler, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013; *Ilse Aichinger. Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen*, hrsg. v. Johann Georg Lughofer – Irene Samide, Praesens Verlag, Wien 2015; *Ilse Aichinger Wörterbuch*, hrsg. v. Birgit R. Erdle – Annegret Pelz, Göttingen, Wallstein Verlag 2021; *Die Hochsee der Ilse Aichinger. Ein ungläubwürdiger Reiseführer zum 100. Geburtstag*, hrsg. v. Marie Luise Knott – Uljana Wolf, Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg 2021; *Was für Sätze. Zu Ilse Aichinger*, hrsg. v. Theresia Prammer – Christine Vescoli, Edition Korrespondenzen, Wien 2023; *Konstellationen österreichischer Literatur: Ilse Aichinger*, hrsg. v. Christine Frank – Sugi Shindo, Böhlau, Wien 2024; e la monografia di Rüdiger Görner, *Die versprochene Sprache. Über Ilse Aichinger*, Löcker Verlag, Wien 2021. In Italia si veda, ad esempio il fascicolo su Ilse Aichinger a cura di Fausto Cercignani e Elena Agazzi, «Studia austriaca. Ilse Aichinger», 5 (1996) <<https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/article/download/2006/2250ISSN:1593-2508>> (ultimo accesso: 6 gennaio 2025); e la recente monografia di Matteo Iacovella, *La diffidenza della lingua. Percorsi nella po-etica di Ilse Aichinger (1945-1976)*, Edizioni ETS, Pisa 2024.

2 Si veda, ad es., Dagmar Lorenz, *Ilse Aichinger*, Athenäum Verlag, Königstein 1981, p. 2, e Susanne Komfort-Hein, «Vom Ende her und auf das Ende hin». *Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer «Stunde Null»*, in «Was wir einsetzen können ist Nüchternkeit». *Zum Werk Ilse Aichingers*, hrsg. v. Britta Hermann – Barbara Thums, Königshausen & Neumann, Würzburg 2001, pp. 26-38.

3 «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch», citato in Iacovella, *La diffidenza della lingua*, cit., p. 35; riferimento originale in Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, trad. it. di Carlo Mainoldi, *Critica della cultura e società*, in

figura, dove collocarla, come inquadrarla? In più, a tratti, i suoi testi sono così espliciti da non richiedere interpretazioni – non serve un’analisi particolarmente sofisticata per cogliere la denuncia delle logiche patriarcali nella morte di una donna, a causa di un aborto clandestino, nella sua famosa *Spiegelgeschichte* (per la quale ricevette il prestigioso premio del gruppo 47), né per riconoscere la critica alle leggi razziali in *Das Vierte Tor* (primo testo letterario del dopoguerra, com’è noto, a utilizzare la parola «Konzentrationslager»)⁴. I testi, in questi casi, non hanno bisogno della critica letteraria per aprire il loro orizzonte interpretativo, mentre in altri momenti, e a volte nei medesimi testi, la sua scrittura è così idiosincratica ed ermetica che c’è chi sostiene che sia stato necessario l’avvento del post-strutturalismo, con i suoi metodi di interpretazione, perché fosse possibile apprezzare adeguatamente certi aspetti della letteratura di Aichinger⁵.

Questo articolo propone una lettura di un racconto composto da Aichinger nei primi anni della sua carriera: *Der Gefesselte*⁶. Il racconto è noto ma poco interpretato⁷ e collega i temi sopracitati – la negazione della «Stunde Null», l’interpretazione di cosa significhi scrivere dopo Auschwitz e gli approcci interpretativi derivati dalla filosofia del linguaggio – attraverso una prospettiva specifica, prettamente *linguistica* e informata dal secondo Wittgenstein. Per l’esattezza propongo di leggere la metafora e il motivo centrale della *Fessel* (‘il vincolo’, ‘la corda’) come una riflessione sull’arte linguistica in generale, con l’idea centrale che la lingua sia il limite entro cui la letteratura deve necessariamente muoversi, e sulla letteratura del dopoguerra in particolare, con l’assunto che la memoria degli eventi non possa essere cancellata

Id., *Prismi, Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.

4 Ilse Aichinger, *Das vierte Tor*, in Ead., *Die größere Hoffnung*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M., 1991, pp. 272-275: 272.

5 Barbara Thums, ‘Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede’. *Mythos, Gedächtnis und Mystik in der Prosa Ilse Aichingers*, Rombach Verlag, Freiburg i.B. 2000. Sull’ermetismo si veda anche Joanna M. Ratych, *Zeitthebenheit und Welterfahrung. Gedanken zum Hermetikbegriff in Ilse Aichingers Dialogen*, in «Modern Austrian Literature», 17 (1979), 3-4, pp. 423-436.

6 Ilse Aichinger, *Der Gefesselte: Erzählungen 1*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1991<sup>11</sup>.

7 Con alcune eccezioni: Carol B. Bedwell, *Who Is the Bound Man? Towards an Interpretation of Ilse Aichinger’s «Der Gefesselte»*, in «The German Quarterly», 38 (1965), 1 pp. 3037, p. 34; Ralf R. Nicolai, *Ilse Aichinger’s Response to Kafka: «The Bound Man»*, in *The Legacy of Kafka in Contemporary Austrian Literature*, ed. by Frank Pilipp, Ariadne Press, Riverside California 1997, pp. 44-60; Marc A. Olshan, *Freedom Versus Meaning. Aichinger’s «Bound Man» and the Old Order Amish*, in *Internal and External Perspectives on Amish and Mennonite Life*, ed. by Werner Enninger – Joachim Raith – Karl-Heinz Wandt, Unipress, Essen 1986, pp. 170-185.

ma per me la lingua nella sua materialità<sup>8</sup> e la ‘vincoli’ e ‘leghi’ in quel senso. Questa lettura permette di riconoscere la singolarità della scrittura di Aichinger, almeno per quanto riguarda il racconto in questione, e di collocarla nel contesto del suo tempo, facendo della sua attenzione per i *limiti* e *le potenzialità* linguistici e letterari, che costituiscono il mio focus in questa sede, l'*interpretamentum* della sua situazione storica. Valutare quanto questo approccio possa rivelarsi utile anche per altri testi di Aichinger esula dal presente lavoro, ma l'auspicio è che possa ispirare letture future. Tali letture potrebbero auspicabilmente integrare le interpretazioni che sottolineano il lato mistico in Aichinger (e in Wittgenstein) e porre l'accento sulla *agency*, ossia sul nostro potenziale spazio di manovra in un ambiente determinato, sulla (limitata) possibilità di cambiare le regole di un determinato sistema.

## 1. COLLOCAZIONE DEL TEMA NELLO STATO DELLA RICERCA

Nella sua recente monografia su Ilse Aichinger, la prima in Italia a presentare l'opera di Aichinger nella sua interezza, Matteo Iacovella ricostruisce con meticolosità e chiarezza il lavoro della scrittrice nelle sue varie fasi, proponendo una lettura soprattutto etica della sua opera<sup>9</sup>. La lettura è informata dall'apparato teorico dell'*ethical criticism* di matrice anglosassone. Nello specifico, la scrittura di Aichinger viene interpretata come risposta 'po-etica' – termine introdotto da Iacovella in un articolo che anticipa l'approccio complessivo della monografia<sup>10</sup> – alla sua condizione storica: scrivere dopo Auschwitz significa per Aichinger diffidare della lingua<sup>11</sup> e trovare modi per dialogare con lettrici e lettori, e quindi con la società nel suo complesso, sfruttando, tra altre cose, l'«ambiguity of language»<sup>12</sup> e modalità ironiche di scrittura per dar vita a un «radical collapse of all certainties», inclusa la fiducia nella propria voce da parte di lettrici e lettori<sup>13</sup>. Senza nulla

8 La 'materialità' (l'essenza) della lingua è per Wittgenstein, che seguirò in questo articolo, la sua 'normatività', ossia il seguire le regole.

9 Iacovella, *La diffidenza della lingua*, cit.

10 Matteo Iacovella, *The 'Po-ethical Turn' in Post-War Austrian Literature Through Ilse Aichinger's Texts*, in «Academic Journal of Modern Philology», 10 (2020), pp. 125-136.

11 Si veda su questo punto anche Lorenz, *Ilse Aichinger*, cit., e Marko Pajević, *Am Rand. Misstrauen als Engagement in der Poetik Ilse Aichingers*, in *Ilse Aichinger – Misstrauen als Engagement?*, hrsg. v. Ingeborg Rabenstein-Michel – François Rétif – Erika Tunner, Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, pp. 37-52.

12 Iacovella, *The 'Po-ethical Turn'*, cit., p. 128.

13 *Ivi*, p. 133.

togliere a questa analisi, che ritengo convincente e illuminante, propongo di spostare l'attenzione dal piano etico a quello più strettamente linguistico, anche se i due ovviamente sono connessi.

In particolare, propongo di partire da due citazioni che Iacovella riporta nell'introduzione della sua monografia, alla quale rimando per una proficua contestualizzazione della produzione di Aichinger sia nell'immediato dopoguerra che nella sua *longue durée*, oltre che per una panoramica della ricerca a essa dedicata<sup>14</sup>. Le due citazioni, che intendo usare per mettere in risalto la differenza che interessa a me qui, sono tratte rispettivamente da Georges Bensoussan e Hannah Arendt. Lo storico Bensoussan risponde, così riporta Iacovella, al *dictum* di Adorno, spesso malinteso e mal interpretato, secondo cui «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»: «La verità è che si scriveranno sempre poesie dopo Auschwitz, ma *non più* come prima. Quasi la lingua fosse stata *intaccata* dal genocidio, non solo perché le parole si rivelano impotenti a spiegarlo, ma ancora di più perché sono state incancrenite dallo sterminio»<sup>15</sup>. Nel 1964 Hannah Arendt risponde invece a Günter Gaus «alla domanda cosa sia rimasto intatto e cosa sia andato perduto dell'Europa prehitleriana [...] senza alcuna esitazione: 'È rimasta la lingua. Ho sempre rifiutato consapevolmente di perdere la mia lingua madre. Ho sempre mantenuto una certa distanza sia dal francese, che allora parlavo molto bene, sia dall'inglese, la lingua in cui oggi scrivo'»<sup>16</sup>. Dove Bensoussan, dunque, sembra pensare che la lingua tedesca abbia cambiato sostanza, che si sia ammalata, che sia pervasa, «incancrenita» dall'Olocausto, che, in altre parole, tale alterazione non riguardi solo i contenuti che esprimiamo in lingua ma la lingua stessa, Arendt sembra invece distinguere in modo radicale tra il mondo e le nostre azioni da un lato, e le parole che usiamo per parlare del mondo e delle nostre azioni dall'altro, per cui il linguaggio rimarrebbe inviolato dall'uso che ne facciamo. La lingua rimane un *medium* neutro di descrizione dove il male entra con i contenuti, non tinge la lingua stessa. Iacovella, in questo contesto, fa riferimento anche a Paul Celan il quale, in modo apparentemente simile ad Arendt, sostiene che «'Raggiungibile, vicina e imperduta in mezzo a tante perdite, una cosa sola: la lingua'»<sup>17</sup> e riportando anche l'interpretazione di Camilla Miglio a riguardo, secondo la quale, a dispetto di ciò, «la lingua tedesca dopo il 1945 è anche

14 Iacovella, *La diffidenza della lingua*, cit.

15 *Ivi*, p. 36, nota 93.

16 *Ivi*, p. 44.

17 *Ibidem*.

inevitabilmente ‘arricchita’ ‘dalla voce (che è presenza) della morte, o meglio, di *quei* morti’, una voce che rende ‘l’io lirico [...] soggetto lirico duale, dialogico, nel senso che incorpora la morte nel proprio parlare’<sup>18</sup>. Nonostante la lingua sia «imperfetta», Celan crea spazio per i morti attraverso una sorta di apertura mistica resa possibile dal genere poetico stesso. La lingua letteraria, grazie alla sua specificità rispetto alla lingua quotidiana, che risiede nella sua natura aperta all’interpretazione, consente questa operazione, in quanto capace, ad esempio, di alludere a cose che non vengono espresse direttamente.

Come interpreta Ilse Aichinger la questione della lingua? Letture ‘mistiche’, analoghe o almeno simili a quelle appena descritte per Celan sono comuni nella ricerca sulla scrittrice austriaca<sup>19</sup>. Wittgenstein e Derrida, tra altri, vengono chiamati in causa per sostenere questo tipo di lettura attraverso una struttura fondata sulla filosofia del linguaggio<sup>20</sup>. Dove non vengono citate posizioni poststrutturaliste il riferimento è alla *Sprachkrise* del modernismo viennese. Ciò che accomuna le due correnti – poststrutturalismo e crisi moderna della rappresentazione – è il dualismo tra lingua e mondo, che sembra trovarsi anche alla base dell’immagine di Arendt, dove il problema consiste nel far combaciare l’una con l’altro (lingua e mondo). Eva Thums sottolinea come Aichinger condivida la posizione di Günter Eich e la sua «Nähe zu Hofmannsthals ‘Chandosbrief’ und dessen Sprachkritik, insofern sich beider [Eichs e Hofmannsthals] Poetologie im Spannungsfeld zwischen der Bezugnahme auf eine paradisiische Ursprache der Dinge und der gleichzeitigen Erkenntnis der fundamentalen Fremdheit der Sprache sowie der damit einhergehenden irreversiblen Unlesbarkeit der Erscheinungswelt bewegt»<sup>21</sup>.

Anche Claudia Fahrenwald sottolinea la vicinanza di Aichinger alla *Sprachsepsis* tipica del modernismo viennese e vede qui un’ana-

18 Camilla Miglio, *Vita a fronte, Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005, p. 184.

19 Si veda soprattutto Thums, «*Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede*», cit. Per un’altra lettura in chiave mistica che non poggia su Derrida o Wittgenstein bensì su Meister Eckhart e Agostino, e che sottolinea l’accezione ‘sacra’ della scrittura di Aichinger in generale si veda Amelia Valtolina, «*Perché mai scrutare i nostri attimi, se non a Dover?*». A proposito di «*Kleist, Moos, Fasane*», in «*Studia austriaca*. Ilse Aichinger», 5 (1996), a cura di Fausto Cercignani – Elena Agazzi, <<https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/article/download/2006/2250> ISSN: 1593-2508> (ultimo accesso: 6 gennaio 2025), pp. 103-110.

20 Eva Thums, ad es., applica il concetto derridaeano di ‘krypta’ al lavoro di memoria di Aichinger: Thums, «*Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede*», cit., pp. 18 ss., 190 ss.

21 *Ivi*, p. 117.

logia con il primo Wittgenstein, che proviene dallo stesso contesto<sup>22</sup>. Questo dato, secondo Fahrenwald, spiega la vicinanza tra le risposte di Aichinger e Wittgenstein, le quali, dato il *setting* dualistico tra lingua e mondo e le problematiche scettiche derivanti da tale impostazione, si esauriscono in due possibilità: la ‘contemplazione mistica’ – un dire che non è un dire, ma un ‘evocare’ l’indicibile – e il ‘silenzio’, per Wittgenstein: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen» nel secondo caso; e «Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische» nel primo<sup>23</sup>. Thums spiega da qui quel che constata essere la «magisch-mystische [...] Sprachkonzeption [di Aichinger] als Einspruch gegen die ‘Sprache der Mörder’ und gegen restaurative Tendenzen der Nachkriegszeit»<sup>24</sup>. Da parte di Aichinger, così Isabelle Siemes, si tratta di una «Suche nach einer neuen Sprache, die dem Faschismus nicht mehr anheim fallen [kann]» e dove la Shoah sta «im Zentrum des um das Schweigen kreisenden Schreibens»<sup>25</sup>.

Nelle pagine che seguono propongo, come anticipato, un altro tipo di lettura, basata sul secondo Wittgenstein anziché sul primo. Non parto, dunque, da un dualismo tra lingua e mondo e dai limiti che derivano da questo tipo di immagine della lingua, ma metto il *focus* su ciò che possiamo fare nonostante i limiti che incontriamo e dove questi limiti sono di natura diversa rispetto a quelli della *Sprachkrise*; riguardano il fatto che il linguaggio è qualcosa che ‘facciamo insieme’ e che, quindi, si avvicina alle parole di Bensoussan citate sopra. Bensoussan parla di una lingua «incancrenita» dai nazisti e della Shoah e, dunque, dell’impossibilità di quell’‘oltre’ in cui Thums e le altre letture mistiche di Aichinger ripongono la speranza – un oltre sia rispetto all’impossibilità di rappresentazione, che si presume avvenga nelle pratiche dell’‘evocare’, sia rispetto alla «lingua degli assassini». La mia lettura parte dal presupposto che per Aichinger, almeno per quanto riguarda *Der Gefesselte*, questo ‘oltre’ non esista. La mia lettura è quindi congruente con le molte interpretazioni che sottolineano come per Aichinger non ci fosse una «Stunde Null» (se

22 Claudia Fahrenwald, *Sprache und Spiel bei Ilse Aichinger und Ludwig Wittgenstein*, in *Konstellationen österreichischer Literatur: Ilse Aichinger*, hrsg. v. Christina Frank – Sugi Shindo, Böhlau, Wien 2023, pp. 108-117.

23 *Ivi*, p. 109; le citazioni di Wittgenstein sono T 7 e T 6.522 in Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus / Tagebücher 1914-1916 / Philosophische Untersuchungen*, hrsg. v. Joachim Schulte, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, T 7 e T. 6.522, p. 85.

24 Thums, *Den Ankünften nicht glauben wahr sind die Abschiede*, cit., p. 303.

25 Isabelle Siemes, *Sprachkritik, Mystik und Melange der Theorien – Eine neue Monografie zu Ilse Aichinger*, in «Iaslonline», 13. November 2001, <[https://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang\\_id=2411](https://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2411)> (ultimo accesso: 6 gennaio 2025).

si interpreta 'ora zero' come la possibilità di un nuovo inizio), ma che la scrittrice abbia sempre insistito sulla continuità della sua scrittura e del linguaggio in genere con il prima, una continuità che dunque comprende necessariamente anche gli orrori della Shoah<sup>26</sup>.

La risposta che Aichinger dà alla difficile domanda su come scrivere dopo Auschwitz – almeno secondo una possibile interpretazione che sembra emergere da *Der Gefesselte* – è che, essendo la lingua (come afferma il secondo Wittgenstein) coestensiva con la 'forma di vita' e, quindi, definita e plasmata anche (ma non del tutto) dal suo utilizzo e dalle nostre prassi quotidiane, gli usi linguistici operati dal nazismo hanno profondamente alterato il corpo stesso della lingua tedesca. Le parole non significavano più le stesse cose, la forma di vita a cui rimandavano era cambiata, in modi più o meno sottili e percepibili ma innegabili, e chi parlava o scriveva in tedesco nel periodo dell'immediato dopoguerra si portava dietro questa eredità, in quanto partecipava a ciò che la lingua tedesca era diventata. La mia tesi è che Ilse Aichinger, pur senza affrontare esplicitamente la questione in termini wittgensteiniani, ma abbracciando un'idea simile su cosa sia la lingua e come sia connessa al modo in cui conduciamo le nostre vite, fosse consapevole di questo cambiamento. Nei suoi testi, e in particolare in *Der Gefesselte*, Aichinger tematizza e lavora su questa problematica, indagando le implicazioni del passato sulla lingua e, con ciò, sulla nostra forma di vita.

## 2. LA COLPA LINGUISTICA

Nell'introduzione alla sua raccolta di racconti *Rede unter dem Galgen* (*Sotto il patibolo*, 1948-1952)<sup>27</sup>, oggi pubblicata con il titolo *Der Gefesselte*<sup>28</sup> nelle opere complete editate da Fischer, l'autrice riflette, come suggerisce il titolo stesso dell'introduzione, su cosa significhi *Das Erzählen in dieser Zeit* (*Narrare in questo tempo*): «È proprio al concetto di narrazione che molti continuano ad associare l'idea del conforto, del fuoco gentile che scalda le mani. Oppure parlano del fiume della narrazione, intendendo con ciò il fiume che trasporta, che ha rive amichevoli a destra e a sinistra, al quale possono tornare ogni volta che vogliono [...]»<sup>29</sup>. Questa forma di narrazione, che riscalda, che offre sponde a

<sup>26</sup> Per i riferimenti si veda nota 11.

<sup>27</sup> Ilse Aichinger, *Rede unter dem Galgen. Erzählungen*, Jungbrunnenverlag, Wien 1952.

<sup>28</sup> Aichinger, *Der Gefesselte*, cit.

<sup>29</sup> «Gerade mit dem Begriff des Erzählens verbinden viele immer wieder die Vorstellung des Behagens, des sanften Feuers, das ihre Hände wärmt. Oder sie

cui tornare per rilassarsi e sentirsi sostenuti, chiaramente non esiste più. «Le rive, [...] sono diventate una minaccia, e il fiume non ha più voglia di giocare su di esse, ma si spinge più velocemente verso il mare»<sup>30</sup>, dove il «mare» significa anche «fine» e «morte». Dopo gli orrori della guerra e la rottura barbarica della Shoa, come si può pensare ancora di scrivere? Questo tema, come accennato sopra, impegna tutta la generazione di scrittrici e scrittori dopo la guerra, non solo perché non si sa bene come rendere conto degli orrori, ma anche perché la lingua stessa era stata complice dei crimini.

Uno dei compiti del Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda consisteva nel produrre e unificare la lingua e i modi di parlare del Reich, che venivano implementati tramite censura e incentivi. Una forma di *linguistic agency*<sup>31</sup> tutta al servizio del progetto nazista, si potrebbe dire – un'agenzia, nel senso più immediato della parola, un ministero appunto, ma anche il tentativo (riuscito) di canalizzare tutta la capacità e il potere linguistico verso una sola e specifica missione. Ciò che il Ministero si proponeva di ottenere e implementava era una lingua tutta superlativi, vocaboli eufemistici o diffamatori, e parole provviste di un'apparenza tecnica o scientifica<sup>32</sup>. Le parole *Anschluss* ('connessione') e *Gleichschaltung* ('equalizzazione'), ad esempio, che venivano dal campo semantico dell'ingegneria elettrica ma di fatto nominavano l'annessione dell'Austria e il macchinario propagandistico del Reich, suonano del tutto neutre ed innocue, mentre il 'cancro' (*Krebsgeschwür*), come venivano definiti le ebrei e gli ebrei, evocava – in linea con il termine medico – anche la necessità di una cura radicale, capace di estirpare il pericolo alla radice una volta per tutte. Il Reich stesso, invece, veniva definito con parole dal campo sacro-religioso – il Reich era *ewig* ('eterno'), il saluto acclamava 'salvezza' (*Heil*). Così, creando e manipolando emozioni, la lingua contribuiva attivamente a svelare o creare consenso verso determinati crimini, e induceva ad abbracciare e difendere valori

sprechen vom Fluß der Erzählung und meinen damit den Fluß, der trägt, der links und rechts freundliche Ufer hat, an die sie, so oft sie wollen, zurückkehren können [...]», *ivi*, p. 9.

30 «Die Ufer, [...] sind zur Bedrohung geworden, und es verlockt den Fluß nicht mehr, daran zu spielen, er drängt schneller zum Meer», *ibidem*.

31 Si veda una definizione di questo concetto si veda Yvonne Huetter-Almerigi, *Linguistic agency – un'introduzione*, Clueb, Bologna 2025. In breve, il concetto denota il fatto che usando il linguaggio calibriamo attivamente, anche se non sempre consciamente, le interazioni tra di noi e con il mondo.

32 Si veda Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Aufbau-Verlag, Berlin 1947, trad. it. di Paola Buscaglione Candela, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Giuntina, Firenze 2008.

e comportamenti nazisti<sup>33</sup>. E questo è solo il livello delle singole parole a cui si aggregava un intero settore di produzione di immaginari propagandistici, dal teatro al cinema, alla letteratura ai media in senso lato.

Le scrittrici, gli scrittori e tutto il settore culturale e artistico dovettero poi fare i conti con queste perversioni e con questa efficienza. Ma tutto ciò poteva essere lasciato alle spalle? Oppure la lingua ormai era infetta? Come si è già detto, Ilse Aichinger offre una risposta originale e personale a questo insieme di problemi, perché insiste sull'impossibilità di ricominciare da zero ed esplora le potenzialità incluse in tale impossibilità. Sempre in *Das Erzählen in dieser Zeit* scrive: «Ma le rive non hanno sempre significato confini per il fiume? Ogni suo meandro non è sempre stato determinato dal letto in cui non riposa? E tutte le storie mai raccontate, non sono forse state determinate da confini e da confini minacciati? [...] La forma non è mai emersa da un senso di sicurezza, ma sempre dalla percezione della fine»<sup>34</sup>.

Leggo il racconto *Der Gefesselte* come una variazione su questo tema. La metafora del vincolo o della catena (della *Fessel*), l'essere legato, lo spazio che questa prigionia lascia e il virtuosismo che il muoversi dentro le catene richiede e genera, sono il tema del testo. La *Fessel* struttura il testo internamente come motivo e può essere intesa come riferimento al passato e al contesto postbellico, in cui il testo si colloca e dal quale non può svincolarsi. Inoltre, la *Fessel* diventa cifra della lingua stessa, di cui l'arte letteraria non può liberarsi dato che deve per forza muoversi entro *Fesseln*, ossia confini linguistici. Per la letteratura vale in particolar modo il *dictum* di Wittgenstein: «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt»<sup>35</sup>.

### 3. WITTGENSTEIN SUL NESSO TRA LINGUA E FORME DI VITA

È importante sottolineare che non sto suggerendo un'influenza storica diretta tra Aichinger e Wittgenstein, un'ipotesi che, del resto, nessuna e nessuno degli interpreti di Aichinger che si rifanno al primo Witt-

33 Si veda, ad es., Jason Stanley, *How Propaganda Works*, Princeton University Press, Princeton 2015.

34 «Aber haben denn die Ufer für den Fluß nicht immer schon Grenzen bedeutet? Ist nicht jede seiner Windungen immer schon abhängig gewesen von dem Bett, in dem er nicht ruht? Und sind nicht alle Geschichten, die jemals erzählt wurden, von Grenzen bestimmt gewesen und von bedrohten Grenzen? [...] Form ist nie aus dem Gefühl der Sicherheit entstanden, sondern immer im Angesicht des Endes». Aichinger, *Der Gefesselte*, cit., pp. 9 s.

35 Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 1, cit., T 5.6, p. 67.

genstein o a Derrida ha mai avanzato. Tanto più che alcuni passaggi delle *Philosophische Untersuchungen* (*Le ricerche filosofiche*) non erano ancora stati scritti, né tantomeno pubblicati, al tempo in cui Aichinger scrive *Der Gefesselte*, rendendo così impossibile un'influenza diretta. Propongo piuttosto una chiave analitica per ampliare la nostra comprensione della letteratura di Aichinger, almeno con riferimento al testo in questione. Questo approccio non enfatizza il silenzio e l'indicibile, ma piuttosto il nostro essere «vincolati» dalla lingua e dal passato, e la nostra capacità di agire all'interno di queste *Fesseln*.

Come è noto, la posizione di Wittgenstein subisce un cambiamento significativo tra il *Tractatus logico-philosophicus* e le *Philosophische Untersuchungen*. Anna Boncompagni evidenzia la differenza attraverso il cambio di una parola, che fu suggerita da Bernard Williams: dal celebre enunciato «Die Grenzen *meiner* Sprache bedeuten die Grenzen *meiner* Welt» del *Tractatus* (T 5.6, corsivo mio) a una posizione che si potrebbe formulare «Die Grenzen *unserer* Sprache bedeuten die Grenzen *unserer* Welt»<sup>36</sup> nelle *Investigazioni* (corsivo mio)<sup>37</sup>. L'insistenza sul «noi» invece che sull'«io» non è affatto marginale, ma indica il radicale cambiamento tra il 'primo' e il 'secondo' Wittgenstein<sup>38</sup>. Il cambiamento consiste nell'abbandono di una visione della lingua basata su un dualismo tra lingua e mondo, ovvero sul soggetto trascendentale kantiano (l'io) che indaga e descrive l'altro, finendo per imbattersi in problemi di natura scettica (ad esempio: come possiamo sapere che la descrizione del mondo che formuliamo coincide effettivamente con il mondo stesso?). Si passa invece a un pensiero che concepisce lingua e mondo insieme, dove le pratiche linguistiche, necessariamente collettive e dunque radicate nel «noi» di una comunità linguistica, costituiscono un agire che integra prassi linguistiche e indagini sul mondo. In altre parole: nel secondo caso, lingua e mondo non possono essere separati, poiché il «che cos'è il mondo» non ci è mai dato al di fuori della lente linguistica e concettuale. Il nostro riflettere e descrivere il mondo avviene sempre attraverso una (qualche) lingua, che porta con sé i segni della propria singolarità e della propria struttura.

Secondo il Wittgenstein delle *Investigazioni filosofiche*, la lingua è un insieme di norme e convenzioni strettamente connesso alla nostra (o a una) «forma di vita». Esiste una vasta letteratura su cosa questa

36 Bernard Williams, *Wittgenstein and Idealism*, in *Understanding Wittgenstein*, ed. by Royal Institute of Philosophy, Macmillan, London 1974, pp. 76-95: 82.

37 Anna Boncompagni, *Wittgenstein on Forms of Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2022, p. 35.

38 Per un'ottima introduzione a Wittgenstein si vedano i primi capitoli di Hannah Fenichel Pitkin, *Wittgenstein and Justice*, University of California Press, Oakland 1974.

nozione significhi o implichi esattamente. La nozione di *Lebensform* è stata interpretata in modi diversi e spesso incompatibili: da un lato come indicazione di relativismo linguistico e culturale, secondo chi sostiene che le *Lebensformen* e le lingue a esse associate sono molteplici; dall'altro come segno del conservatorismo di Wittgenstein, secondo chi ritiene che i limiti della lingua siano legati a una singola forma di vita, che è uguale per tutti, interpretabile in termini naturalistici, empiristi, normativi e così via. Questa nozione è stata inoltre letta sia come testimonianza del trascendentalismo di Wittgenstein sia come prova del suo empirismo, e in vari altri modi ancora<sup>39</sup>. Ma i dettagli di questi dibattiti non sono rilevanti nel nostro contesto. Ciò che conta qui è che, per Wittgenstein, la lingua possiede la stabilità necessaria a svolgere il suo compito fondamentale – ovvero permetterci di interagire gli uni con gli altri (e qui, ancora una volta, il ruolo centrale del «noi») – e che, al contempo, questa stabilità non è rigida. I significati delle nostre parole non sono fissi né eterni; al contrario essi acquisiscono stabilità di volta in volta, attraverso la loro continua creazione, attuazione e riarticolazione nei nostri *Sprachspiele* («giochi linguistici»).

C'è una vasta letteratura anche su questa nozione. Robert Brandom, ad esempio, osserva che, nell'interpretare la metafora degli *Sprachspiele*, possiamo enfatizzare sia «Sprache» («*Sprachspiele*») sia «Spiele» («*Sprachspiele*»), sottolineando ora la stabilità e normatività, ora la contingenza e la libertà delle nostre pratiche linguistiche<sup>40</sup>. Nelle interpretazioni che fin qui hanno cercato di applicare il secondo Wittgenstein all'opera di Aichinger, si insiste soprattutto sulla seconda lettura, che evidenzia il lato giocoso, trascurando invece la prima: Claudia Fahrenwald, ad esempio, mette in rilievo la «weltkonstituierende und spielerische Funktionsweise» («la giocosa funzionalità costitutiva del mondo») della letteratura di Aichinger, che ritiene analoga al modo in cui il tardo Wittgenstein concepisce il linguaggio<sup>41</sup>. «Sprache als Spiel» (la lingua come gioco) diventa, secondo Fahrenwald, il nuovo paradigma di tutta una generazione di scrittrici e scrittori, perché «consente la possibilità di un nuovo inizio» dopo la crisi della rappresentazione del modernismo<sup>42</sup>: si insiste sulla libertà di creare significati e sulle possibilità che ciò ci consente.

39 Per un riassunto delle varie posizioni si veda Boncompagni, *Wittgenstein on Forms of Life*, cit., pp. 32-51.

40 Robert Brandom, *Between Saying and Doing. Towards an Analytic Pragmatism*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 41 s.

41 Fahrenwald, *Sprache und Spiel*, cit., p. 116.

42 «Mit dem Thema 'Sprache und Spiel' bei Ilse Aichinger und Ludwig Wittgenstein lassen sich strukturelle Analogien in der Entwicklung von philosophischer

Bisogna tuttavia ribadire che per Wittgenstein sono importanti *entrambi* gli aspetti: la stabilità o *non-libertà*, per Wittgenstein necessariamente implicite nella lingua, e la contingenza o possibilità di creazione. Nel Wittgenstein delle *Investigazioni filosofiche* è tutta una questione di equilibri. Come sottolinea Hannah Pitkin, la teoria semantica di Wittgenstein non equivale, come spesso ed erroneamente si sostiene, a ridurre i ‘significati’ all’‘uso’, se con ciò si intende suggerire che siamo completamente liberi di determinare i significati delle nostre parole<sup>43</sup>.

Esistono limiti naturali<sup>44</sup>, logici<sup>45</sup> e limiti convenzionali, legati alla comunità delle parlanti e dei parlanti. «How we talk is just a part of [...] what we do»<sup>46</sup> e «meaning is really indistinguishable from the appropriate action-response»<sup>47</sup>: le nostre parole hanno significato solo all’interno di prassi condivise, dove fungono da abbreviazioni utili per coordinare le nostre azioni. Usare le parole in modi non convenzionali genera attrito – un attrito che la letteratura può deliberatamente creare e sfruttare, aspetto che la critica letteraria in genere sottolinea

und poetologischer Sprachkonzeption im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts aufzuzeigen. Die traditionelle Abbildtheorie der Sprache als Medium der Wirklichkeitsrepräsentation erweist sich nicht länger als tragfähig. Sowohl die Philosophie als auch die Literatur antworten auf diesen Befund zunächst mit *Schweigen*. Erst nach einem erneuten Ausloten der *Grenzen* von Sprache und mit einer Entdeckung von *Sprache als Spiel* eröffnet sich sowohl aus philosophischer als auch aus literarischer Perspektive die Möglichkeit eines Neubeginns», *ivi*, p. 116.

43 Per Pitkin, Wittgenstein «regards meaning and use as separate, but intimately related and interdependent»; «meaning is the relatively fixed element running through a word’s many uses»; «meaning is gradually shaped by use and can be learned from use». Pitkin, *Wittgenstein and Justice*, cit., p. 84. Chi sostiene una pura teoria dell’uso in Wittgenstein, di solito fa riferimento a «Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache» 43, ma trascurava, ad es., 138. «Kann denn aber nicht die Bedeutung eines Wortes, die ich verstehe, zum Sinn des Satzes, den ich verstehe, passen? Oder die Bedeutung eines Wortes zur Bedeutung eines andern? – Freilich, wenn die Bedeutung der *Gebrauch* ist, den wir vom Worte machen, dann hat es keinen Sinn, von so einem Passen zu reden. Nun *verstehen* wir aber die Bedeutung eines Wortes, wenn wir es hören, oder aussprechen; wir erfassen sie mit einem Schlage; und was wir so erfassen, ist doch etwas Andres, als der in der Zeit ausgedehnte ‘Gebrauch’!», rispettivamente 43 e 138 in Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 1, cit., pp. 262, 308.

44 A mio avviso, Wittgenstein è, in questo senso, un esternalista semantico. C’è tuttavia dibattito su questo punto. Per un’introduzione ad esso si veda Maciej Vitek, *Wittgenstein and the Internalism-Externalism Dilemma*, in *Knowledge and Belief. Contributions of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society*, ed. by Winfried Löffler – Paul Weingartner, Austrian Ludwig Wittgenstein Society, Kirchberg a.W. 2003.

45 «It is grammatically impossible to discover through empirical research a married bachelor, a four sided triangle, a machine with a toothache», Pitkin, *Wittgenstein and Justice*, cit., p. 122.

46 *Ivi*, p. 132.

47 *Ivi*, p. 43.

e di cui si compiace. Tuttavia, non possiamo cambiare il significato di tutte le parole contemporaneamente, ma sempre e solo di alcune, e anche questo è possibile *solo se* troviamo abbastanza persone disposte a seguirci nel nuovo uso; diversamente, come suggerisce Richard Rorty, che segue Wittgenstein, ciò che facciamo non sarebbe più riconoscibile come ‘parlare’, ma si ridurrebbe a un semplice emettere suoni e rumori<sup>48</sup>.

Inoltre, come ribadisce Stanley Cavell, le convenzioni della nostra lingua sono spesso implicite e inconse. Le nostre prassi linguistiche non funzionano sul modello del ‘contratto’ al quale possiamo decidere di aderire o meno<sup>49</sup>. Tuttavia, per mantenere in vita certi usi, significati o interi vocabolari, è necessaria una massa critica, ciò che Rorty chiama «solidarietà»<sup>50</sup> e che con Gramsci si potrebbe definire «egemonia».

L’aspetto per me importante qui è che «giochi linguistici» e «forme di vita» sono intrinsecamente connessi, poiché ciò che troviamo come fondamento ultimo nella determinazione dei significati delle nostre parole (che avviene appunto nei nostri «giochi linguistici») sono le «forme di vita»: le parole acquisiscono significato all’interno delle attività in cui vengono usate, e queste attività sono le *nostre*. Il termine ‘nostre’ può essere interpretato in vari modi, come indicato sopra: in senso biologico, riferendosi a ‘noi umani’ o alla ‘vita umana in sé’; in senso culturalista; o in altri modi ancora. In ogni caso, il ‘nostro’ fa riferimento a una determinata forma di vita condivisa da almeno due persone e che (almeno per ora) si svolge sul pianeta Terra. Dunque, ogni gioco linguistico deve necessariamente, ma non solo<sup>51</sup>, fare i conti con le leggi fisiche. Ad esempio, la parola ‘neve’ ha un senso solo all’interno di un’attività in cui le persone devono interagire le une con le altre in un contesto che include la neve (o un ricordo di neve). Più rilevanza ha l’entità che chiamiamo ‘neve’ nella nostra forma di vita, più articolato sarà il concetto corrispondente. Questo spiega, ad esempio, le numerose parole per descrivere diverse

48 Richard Rorty, *Unfamiliar Noises. Hesse and Davidson on Metaphor*, in Id., *Objectivity, relativism, and truth. Philosophical Papers*, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge 1991, pp. 162-172. Sempre utile in questi contesti è la metafora della «nave di Neurath» nella quale, dato che è in mare, si possono cambiare le palanche solo una alla volta, e non tutte insieme.

49 Pitkin, *Wittgenstein and Justice*, cit., p. 133.

50 Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

51 Il riferimento al mondo empirico è necessario ma non sufficiente, e ‘mondo empirico’ è essa stessa una nozione di un gioco linguistico, con il quale definiamo cosa cade in questa categoria. Per metterla in altri termini: per Wittgenstein, come per Quine, non c’è distinzione netta tra analitico e sintetico.

manifestazioni di ‘neve’ che si trovano nelle lingue inuit<sup>52</sup>. Vice versa, come suggerisce Peter Winch, «our idea of what belongs to the realm of reality is given for us in the language we use. The concepts we have settle for us the form of experience we have of the world»<sup>53</sup>. Con Wittgenstein si può sottolineare l’impatto che il mondo empirico ha sulle nostre parole, ma si può anche evidenziare il lato antropologico e concettuale: nel mondo vediamo ciò che ci serve o ciò che, per le più svariate ragioni, abbiamo (coscientemente o inconscientemente) scelto di mettere in rilievo. Entrambi gli aspetti sono presenti nel nesso tra *Sprachspiele* e *Lebensform* delineato da Wittgenstein.

Ciò implica ovviamente una dimensione politica, in linea, ad esempio, con Frantz Fanon, il quale sostiene che: «To speak a language is to take on a world, a culture»; «a man who has a language consequently possesses the world expressed and implied by that language»<sup>54</sup>. Da lì deriva la grande responsabilità rispetto alle parole che si usano, ben nota alla critica letteraria informata dalla teoria post-strutturalista, che insiste sulla *possibilità e potenzialità* della letteratura di inventare nuovi modi di parlare e con ciò nuovi modi di vivere. Con Wittgenstein, però, si devono indicare anche i *limiti* dei tentativi di aggiustare o cambiare il linguaggio, che risiedono nell’inerzia delle prassi linguistiche e nell’impossibilità di liberarsi di tutta la struttura in un colpo solo: alcune parti rimarranno necessariamente con noi, parti che colorano il tutto. Non possiamo liberamente, per ‘decreto’ per così dire, dismettere parti dal linguaggio – almeno non tutte le parti che vorremmo – e la forma di vita annessa a questo linguaggio non-nuovo e tendenzialmente non-progressista sarà per forza anche nostra.

#### 4. DER *GEFESSELTE* DI AICHINGER

Il racconto *Der Gefesselte*, a mio avviso, fa riferimento esattamente a questo: ai *limiti* entro i quali dobbiamo (sempre) stare e a come ciò che altre e altri (ci) fanno o hanno fatto circoscriva il nostro spazio di manovra – che include lo spazio delle parole e la loro intrinseca connessione con la forma di vita. Tutto questo sta già nella metafora

52 Nelle parole di Pitkin: «different languages have radically different inventories of vocabulary». A suo parere «such examples do not really shake our conventional assumptions about objectivity and fact», cfr. Pitkin, *Wittgenstein and Justice*, cit., rispettivamente alle pp. 102 e 103.

53 Peter Winch, *The Idea of the Social Sciences*, Routledge, London 1965, p. 15.

54 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (1957), qui dalla trad. ingl. di Charles Lam Markmann, *Black Skin, White Masks*, Pluto, London 1967, pp. 17-18.

centrale della *Fessel*, il cui campo di associazioni in tedesco può spaziare da 'legame', 'legamento' e corradicali, e che in italiano, a differenza del tedesco – o almeno in tedesco in modo meno accentuato – può contenere anche i legami affettivi e sociali, al *gefesselt sein* nel senso figurativo dell'essere concentrato su un tema o un contenuto particolarmente coinvolgente, fino al più concreto 'incatenamento', che contiene le accezioni di 'costrizione' e correlati<sup>55</sup>.

All'inizio di *Der Gefesselte* un uomo senza nome si sveglia stordito e senza memoria ai margini di un cespuglio e, cercando di muoversi e di alzarsi, scopre di essere legato dal collo ai piedi: «Era l'opposto di un impiccato, aveva la corda dappertutto tranne che intorno al collo»<sup>56</sup>. La corda è legata in modo tale da permettergli di muoversi parzialmente, ma è troppo stretta per consentirgli di liberarsi senza strumenti da taglio. La corda gli lascia uno «Spielraum»<sup>57</sup> – uno *Spielraum*, a mio parere analogo ai *Sprachspiele* di Wittgenstein, dato che sembrano ugualmente importanti i limiti e la libertà che questi limiti permettono. A prescindere da Wittgenstein, *Spielraum* può essere tradotto sia con 'spazio di manovra' o 'libertà di azione', sia con 'margine (o spazio) di gioco', dove la parola 'gioco' comporta l'associazione con le idee di leggerezza e gioiosità, fortemente sottolineata dalla ricerca condotta fin qui sul legame tra Aichinger e Wittgenstein. Come si è già detto, a mio avviso, questa linea di ricerca va integrata da un focus sui confini: «Tutte le possibilità si trovavano dentro lo spazio di quell'incatenamento»<sup>58</sup>, afferma il testo, sottolineando, dunque, sia il limite che la possibilità di manovra che la corda permette.

L'uomo tenta inizialmente di liberarsi. Ai margini della foresta trova una bottiglia che vuole rompere per tagliare la corda. Mentre lo fa, un domatore di animali e direttore di circo, che passa di lì per caso, lo osserva. L'uomo legato «[s]i muoveva lentamente per farsi di nuovo tagliare dalla corda, ma al proprietario del circo sembrò che trattenesse volontariamente una grande velocità. [...] Nemmeno i salti delle pantere più giovani gli avevano mai fatto provare una tale estasi»<sup>59</sup>. Il direttore convince l'uomo a non liberarsi e l'uomo

55 Devo questa riflessione a una/o perspicua/o revisore. Ringrazio, inoltre, Daria Biagi per il suo prezioso aiuto con le traduzioni le quali, dove non diversamente segnalato, sono di chi scrive.

56 «Er war das Gegenteil eines Gehenkten, er hatte den Strick überall, nur nicht um den Hals», Aichinger, *Der Gefesselte*, cit., p. 20.

57 *Ivi*, p. 12.

58 In tedesco di nuovo *Spielraum*: «Alle Möglichkeiten lagen in dem Spielraum der Fesselung», *ivi*, p. 13.

59 «Er bewegte sich langsam, um nicht wieder von der Schnur geschnitten zu

legato diventa la nuova attrazione del circo, con cui viaggia attraverso il Paese.

Ciò che fa scalpore nelle sue esibizioni è la «sconvolgente leggerezza» («bestürzende Leichtigkeit») dei suoi salti<sup>60</sup>. «Lo stupore degli spettatori era lo stesso che avrebbero rivolto a un uccello che rimane volontariamente a terra e si trattiene dal usare tutto il suo potenziale»<sup>61</sup>. Lo spazio semantico aperto da questa frase contiene la volontarietà e la leggerezza, una leggerezza che non viene naturale, ma che l'uomo legato deve allenare continuamente durante il giorno, imparando meticolosamente a stare dentro i limiti che gli impone la corda: «Rimanendo interamente dentro di essa, allo stesso tempo si liberava di lei, e poiché lei non lo racchiudeva, donava ali e direzione ai suoi salti»<sup>62</sup>. Ma che cosa esattamente gli dà la *Fessel*, ovvero perché sembra dargli 'le ali'? Varie volte il testo usa la metafora del 'volare' e degli 'uccelli' (come di altri animali, sempre sottolineando i loro movimenti graziosi, ma soprattutto perfettamente *controllati*): i suoi movimenti vengono definiti come la «caduta di un grande uccello»<sup>63</sup>, e con la seguente immagine: «Ora sapeva con certezza che volare era possibile solo essendo legati in un modo ben preciso»<sup>64</sup>.

L'uomo legato sottolinea più volte che potrebbe liberarsi dalla corda «in qualsiasi momento» («das stünde ihm immer frei»<sup>65</sup>), eppure non lo fa mai. Ma sarebbe veramente in grado di farlo? E, ammesso che lo sia, sarebbe così desiderabile toglierla? La possibilità di liberarsi della corda sembra essere solo teorica e, nella realtà, impossibile o indesiderabile, perché l'essere legato è la condizione di possibilità sia del suo amore per la moglie del direttore sia della sua identità. La *Fessel* gli dà un'identità oltre alla quale non ne ha alcun'altra: tutta la

werden, aber dem Zirkusbesitzer schien es wie die freiwillige Beschränkung einer großen Geschwindigkeit. [...] Auch nicht die Sprünge der jüngsten Panther hatten ihn je in ein solches Entzücken versetzt», *ivi*, pp. 15 s. I riferimenti intertestuali, che non posso seguire qui, sono densi; si pensi, ad es., a *Über das Marionettentheater* di Heinrich von Kleist o alla *Pantera* di Rilke. Questi e altri intertesti possono essere visti come l'insieme di vincoli entro cui si muove il testo di Aichinger e il tessuto di intertesti può essere visto come la condizione di possibilità di ogni nuovo testo.

60 Aichinger, *Der Gefesselte*, cit., p. 24.

61 «Das Staunen der Zuschauer galt einem Vogel, der freiwillig auf der Erde bleibt und sich im Ansatz beschränkt», *ivi*, p. 24.

62 «Indem er ganz in ihr blieb, wurde er ihrer auch ledig, und weil sie ihn nicht einschloß, beflügelte sie ihn und gab seinen Sprüngen Richtung», *ivi*, p. 12.

63 «Sturz eines großen Vogels», *ibidem*.

64 «er wußte jetzt sicher, daß Fliegen nur in einer ganz bestimmten Art der Fesselung möglich war», *ivi*, p. 25.

65 *Ivi*, p. 22.

sua identità e, dunque, tutto il suo essere sta nell'essere legato – così, si potrebbe dire, accade per tutte e tutti noi, che dobbiamo trovare lo spazio di manovra dentro le 'catene' avvolti dalle quali ci 'svegliamo'. Il compito diventa allora quello di riuscire a muoversi nonostante le limitazioni. Questo assume un significato particolarmente rilevante per chi si 'risveglia' nell'immediato dopoguerra, quando la *Fessel* è costituita anche dal peso del ricordo e dal senso di colpa per la Shoah, come accade nel caso di Aichinger.

Tra l'uomo legato e la moglie del direttore del circo nasce un amore tenero e non dichiarato. Come si è già detto, la possibilità di quell'amore è legata alla *Fessel*, perché se l'uomo non fosse legato, la moglie del direttore non potrebbe sedersi con lui in riva al fiume la sera. Il loro incontro sarebbe troppo sospetto. Il loro amore è possibile solo sotto il segno di questo vincolo e dell'illiberale libertà che esso concede: «Lei [la moglie del direttore] sapeva che la sua vicinanza dipendeva dalla corda, le serate luminose e le conversazioni, poiché queste conversazioni ruotavano solo intorno a quello»<sup>66</sup>. L'uomo legato pensa «in Trauer»<sup>67</sup> al momento futuro in cui non avrà più la corda, che ora gli permette di avere un legame affettivo anche se non definitivo. Avere un legame intimo non procreativo sembra essere l'unica forma di vita possibile sotto il segno di questo vincolo. Tornerò più avanti su questo punto.

Il punto importante è che l'identità di quell'uomo senza nome e senza memoria è *interamente* determinata dalla corda. Quando la donna gli chiede perché non la tolga, l'uomo riflette: «Cosa significavano i suoi salti senza la corda, cosa significava lui stesso senza di essa?»<sup>68</sup>. Verso la fine del testo si rivela la portata di questa intuizione: l'uomo legato incontra nella foresta un lupo del circo, che è scappato un paio di giorni prima e ha ucciso varie pecore del villaggio. L'uomo non ha paura, ma affronta il lupo e lo sconfigge in una lotta alla «pari»<sup>69</sup>. «L'uomo si sforzava di obbedire alla sua corda»<sup>70</sup>. «Come in una leggera ebbrezza, sentiva di aver perso la mortale superiorità degli arti liberi, che porta gli uomini a soccombere»<sup>71</sup>. La verità di questo pensiero si rivela alla fine del racconto: gli altri artisti e il pubblico

66 «[S]ie wußte, daß seine Nähe von der Fessel abhing, die hellen Abende und die Gespräche, denn diese Gespräche kreisten nur darum», *ivi*, p. 22.

67 «con rammarico», *ivi*, p. 23.

68 «was bedeuteten seine Sprünge ohne die Fessel, was bedeutete er selbst ohne sie?», *ibidem*.

69 Il legato sente la «Zärtlichkeit für den Ebenbürtigen», *ivi*, p. 24.

70 «Der Mann bemühte sich, seiner Fessel zu gehorchen», *ibidem*.

71 «Wie in einem leichten Rausch fühlte er, daß er die tödliche Überlegenheit der freien Glieder verloren hatte, die Menschen unterliegen läßt», *ivi*, p. 25

del circo stentano a credere che sia stato davvero l'uomo legato a uccidere il lupo, e chiedono che la lotta venga ripetuta. Il direttore inizialmente non vuole permettere lo spettacolo, ma poi cede e l'uomo deve affrontare un lupo nella sua gabbia di fronte al pubblico. L'uomo legato si sente calmo e sicuro, finché non avverte che la moglie del direttore, presa dalla paura, gli taglia di nascosto la corda. In quel momento l'uomo perde l'equilibrio, mentre «i suoi movimenti già tendevano al vuoto»<sup>72</sup>. «Fu colto all'improvviso da una sensazione di debolezza»<sup>73</sup>. L'uomo prende il fucile, che sta nella gabbia del lupo, e gli spara. Dopo scappa nella foresta e scompare alla vista.

Alla fine della storia l'uomo ritorna solo come all'inizio. All'inizio non ha un nome, non ha una storia, non ha nemmeno un corpo, perché anche quello è coperto quasi interamente dalla corda. Non appena la corda cade, l'uomo deve lasciare il gruppo. La frase che chiude il racconto accompagna la fuga dell'uomo dal circo verso la foresta: «All'alba, gli sembrava che l'acqua trasportasse lastre di ghiaccio, come se sui prati fosse già caduta neve, che porta via il ricordo»<sup>74</sup>. Non è chiaro se la fine (il «ghiaccio») determina la sua morte (almeno sociale) o un nuovo inizio (l'«alba»). Sicuramente il «ricordo», che viene coperto e «porta[to] via», è un elemento centrale in un testo dell'immediato dopoguerra.

Gran parte del fascino che l'uomo legato ha sulla scena dipende dal fatto che, a differenza degli altri lavoratori del circo, non si separa mai dal suo strumento di lavoro: non c'è differenza tra la sfera pubblica e la sfera privata. La corda è tutta la sua 'forma di vita'. Varie volte, mentre dorme, compagni del circo tentano di togliergli la corda. Dichiarano di volerlo fare per pietà, ma ogni volta questi tentativi vengono indicati nel testo come attacchi non solo alla fama dell'uomo o al suo lavoro, ma come attacchi alla sua vita<sup>75</sup>. L'uomo legato, non avendo altra particolarità se non quella di essere legato (non ha né nome né memoria), funge anche da cifra per l'uomo inteso come 'specie', come 'umanità', e – sembra suggerire il testo – 'l'uomo' fa parte del circo (rappresentazione in miniatura della società in senso lato) solo nella sua condizione di 'legato'. Carol Bedwell, nel primo articolo interamente dedicato al racconto *Der Gefesselte*, scrive: «Limitation, Aichinger seems to say, is a universal attribute,

72 «seine Bewegungen trieben schon ins Ziellose», *ivi*, p. 28.

73 «Er fühlte plötzlich Schwäche», *ibidem*.

74 «In der Morgendämmerung schien es ihm, als trüge das Wasser Eisschollen, als wäre drüben in den Auen schon Schnee gefallen, der die Erinnerung nimmt», *ivi*, p. 29.

75 «nach dem Leben getrachtet», *ivi*, p. 18; «Mordabsicht», *ivi*, p. 28.

no matter what the nature of the limitation, a necessity of life, for it is the effort to overcome obstacles of one kind or another that gives life its direction»<sup>76</sup>. È interessante notare come nel 1965 il tema del nazismo sia del tutto assente. Bedwell interpreta il testo come una riflessione sugli ostacoli che tutti noi dobbiamo affrontare nel corso della vita, e ritiene che l'uomo legato «has much in common with other artist-types in twentieth-century German literature who regard their art not as a gift but as an ability gradually acquired to mask a handicap»<sup>77</sup>. Secondo me invece, il fatto che il legato non ricordi nulla e che la fine del racconto faccia nuovamente riferimento al «ricordo», che viene «porta[to] via», è centrale. Molto della nostra identità dipende dai ricordi: è su questo che la psicanalisi lavora, cercando di farci rimodulare o ri-categorizzare le nostre memorie. *Siamo*, dunque, in un certo senso, i nostri ricordi o il nostro passato. *Der Gefesselte*, invece, non ha ricordi, ma porta con la corda il passato e la violenza subita sulla sua pelle, in senso letterale come in senso figurativo. Il ricordo della violenza è visibile a tutti, è plateale ed esterno, eppure, dopo un po', gli altri cominciano a dubitare della sua storia. Gli altri artisti o la gente del pubblico fanno sempre più domande, vogliono sapere perché ha la corda, che cosa è successo, e l'uomo legato risponde sempre di nuovo che si è svegliato così, derubato e senza ricordi, legato della corda. La corda, dunque, si potrebbe dire, è tutto ciò che gli rimane, segno e testimonianza della violenza. Tuttavia, dopo poco, gli altri artisti del circo smettono di credergli, pensano che l'aggressione e la perdita di memoria siano solo un'invenzione per trarne vantaggio e mettersi in mostra<sup>78</sup>. Leggo questo passaggio come un invito di Aichinger alla cautela nel trattare i testimoni e le sopravvissute della Shoah: non bisogna cedere all'impulso di dimenticare o di non credere, anche perché i segni sono visibili a tutti, sono scritti sui e iscritti nei corpi, coprono e accompagnano tutta la vita di chi ha subito quella violenza. Il vissuto crea depressione e annullamento della forza vitale (che per Freud è l'impulso erotico) anche a distanza di decenni e l'esperienza di non essere visti e sentiti nella propria sofferenza toglie *agency*<sup>79</sup> – un'*agency* che, sembra suggerire Aichinger

76 Carol B. Bedwell, *Who Is the Bound Man? Towards an Interpretation of Ilse Aichinger's «Der Gefesselte»*, in «The German Quarterly», 38 (1965), 1 pp. 30-37: 34.

77 *Ibidem*.

78 Aichinger, *Der Gefesselte*, cit., p. 17.

79 Su questo punto esiste molta letteratura. Mi limito a segnalare Jil Stauffer, *Ethical Loneliness, The Injustice of Not Being Heard*, Columbia University Press, New York 2018, e Mary Cosgrove, *Born under Auschwitz, Melancholy Traditions in Postwar German Literature*, Camden House, London 2014.

con questo testo, va per forza ritrovata da dentro questo vincolo, di cui, appunto, non ci si può disfare.

Per quanto riguarda l'elaborazione (anche linguistica e letteraria) della colpa e della memoria dell'accaduto in quello che con Bourdieu possiamo definire il «campo letterario» dell'immediato dopoguerra, Wilfried Barner ipotizza che una delle ragioni per cui sia Ilse Aichinger sia Ingeborg Bachmann lasciarono l'Austria per la Germania occidentale sarebbe da ricercare nel fatto che la rimozione del passato in Austria era più accentuata che in Germania. «Dopo il 1945, la vita letteraria viennese ha inizialmente praticato in continuità quasi ininterrotta una coltivazione cerimoniale-auratica della letteratura ereditata dalla prima metà del secolo, esemplificata dalle letture pubbliche dei grandi vecchi: Heimito von Doderer, Albert Paris Gütersloh, come anche Max Brod, che viveva a Vienna, e altri»<sup>80</sup>. I contenuti e le forme letterarie erano rimasti perlopiù invariati rispetto a prima della guerra. Questa continuità preriflessiva non era compatibile con l'«appello alla diffidenza» («Aufruf zum Mißtrauen») che Aichinger lancia nel 1946: dobbiamo sospettare di noi stessi, dei nostri motivi, pensieri e atti – «Uns selbst müssen wir mißtrauen. Der Klarheit unserer Absichten, der Tiefe unserer Gedanken, der Güte unserer Taten!»<sup>81</sup> – e dobbiamo sospettare della lingua in generale. Non si può dimenticare l'accaduto; ha lasciato un segno sui corpi, sul modo di amare e di stare in società, e sulla lingua e sul modo di fare letteratura.

Aichinger tratta in modo originale e personale questo insieme di problemi che riguarda un'intera generazione di scrittrici e di scrittori, e dà una risposta che differisce da quelle che caratterizzano gran parte del campo letterario del tempo. La letteratura di Aichinger si dicosta da quella di chi praticava una continuità con il periodo antecedente alla guerra, che implicava, anche se indirettamente, il far finta di niente, una negazione o almeno un oblio della Shoah, un metterlo

80 «Das Wiener literarische Leben praktizierte nach 1945 zunächst in fast ungebrochener Kontinuität eine aus der ersten Jahrhunderthälfte überkommene feierlich-auratische Literaturpflege, beispielhaft in öffentlichen Lesungen der großen Alten: Heimito von Doderer, Albert Paris Gütersloh, auch der in Wien lebende Max Brod und andere», *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 12: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Wilfried Barner et al., C.H.Beck, München 2006<sup>2</sup>, p. 164. Si veda anche Claudia Kreutel, «Es begann mit Ilse Aichinger» oder «Aufruf zum Mißtrauen». *Die Anfänge der österreichischen Nachkriegsliteratur*, in *Ilse Aichinger*, a cura di Fausto Cercignani – Elena Agazzi, «Studia austriaca», 5 (1996), pp. 111-124, <<https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaAustriaca/article/download/2006/2250ISSN:1593-2508>> (ultimo accesso: 6 gennaio 2025).

81 Ilse Aichinger, *Aufruf zum Mißtrauen: Verstreute Publikationen 1946-2005*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2021, pp. 21 ss.

da parte per concentrarsi su altro; ma si distanzia anche da quella degli esponenti della rottura: Aichinger non scrive *Trümmerliteratur*, né aderisce alla letteratura del *Kahlschlag*, che cercava di purificare la lingua dai recenti eccessi manipolativi nazisti. La letteratura del *Kahlschlag* proponeva una lingua scarna e gretta e si limitava alla mera descrizione, neutra e asettica della vita quotidiana del dopoguerra, guardando da vicino la vita tra le macerie (*Trümmer*) di chi era rimasto e di quelli che tornavano a casa (gli *Heimkehrer*) con i loro traumi. Aichinger invece non crede alla possibilità della «Stunde Null» e trova una forma capace di rendere conto di tale situazione: l'impossibilità di ricominciare da zero e le potenzialità incluse in tale impossibilità diventano il suo tema principale nei primi anni del dopoguerra, fase di cui anche *Der Gefesselte* fa parte.

*Der Gefesselte* è una riflessione poetologica sull'impossibilità e sull'indesiderabilità di disfarsi del passato – un'impossibilità che riguarda l'identità dell'individuo, la convivenza nella società (che nel racconto cerca con forza di tagliare la corda), la lingua e la letteratura, attraverso le quali si comunica il passato e con le quali costruiamo il senso di chi siamo e cosa vogliamo. Il passato ha segnato le persone e ha preso possesso della lingua in quanto forma di vita, anche quando – come accade all'uomo legato – non ricordiamo nulla. La *Fessel* lega anche in assenza di ricordi. Marca i corpi, il linguaggio e l'arte, e bisogna trovare il modo di convivere. La moglie del direttore «credeva che, sebbene [l'uomo] non si fosse abituato a essere legato, si fosse abituato a non dimenticarlo nemmeno per un momento – l'unica possibilità che l'incatenamento consentiva»<sup>82</sup>. Bisogna usare lo spazio («Spielraum» nel testo di Aichinger, «Sprachspiel» nel caso di Wittgenstein) concesso dalla lingua e dalla forma di vita che ci ritroviamo a vivere e che reca inevitabilmente il segno del passato; ce lo trasciniamo dietro, insieme al disagio e ai dolori che ne derivano. L'uomo legato, infatti, è coperto di croste e ferite aperte che, a causa del continuo sfregamento delle corde, non si rimarginano mai. Tuttavia – sembra suggerire il testo – ciò non significa che non si possano fare salti di grande bellezza, e forse, come suggerisce Aichinger stessa nella *Rede unter dem Galgen*, l'arte è sempre stata così: vincolata, minacciata e bisognosa, ma anche capace di inaspettati virtuosismi.

82 «[...] glaubte, daß er sich zwar nicht an die Fessel gewöhnt hätte, aber daran, sie keinen Augenblick zu vergessen – die einzige Möglichkeit, die die Fessel zuließ», Aichinger, *Der Gefesselte*, cit., p. 21.

# The Hidden Library of Sigrid Undset. A Genettian Reading of *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis* (1909)

Ruben Gavilli – Anna Wegener  
(Università di Trento – Università di Firenze)

Sigrid Undset's historical novella *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis* (1909, Eng. trans. *Gunnar's Daughter*) has received little academic attention. Scholars have generally tended to label it, somewhat condescendingly, as a pastiche. In this article, we shed light on the complex ways in which the novella relates to Old Icelandic literature, first and foremost the family sagas, thus showing that the prevailing critical view of the text – which condemns it to obscurity – is incorrect. Drawing on Genette's famous theory of transtextuality, we explore the intertextual, paratextual and hypertextual relationships between the novella and the multiple texts that it incorporates, imitates and/or transforms. We show how Undset alluded to numerous historical sources with the aim of evoking the cultural and religious climate of the Viking Age in Norway; how her main source of inspiration was probably the groundbreaking 19th-century Danish translation of the family sagas by N.M. Petersen; and how, while partially imitating Petersen's saga style, she also conducted a series of significant transformations of the genre to adapt it to her interest in the darker aspects of human psychology.

Il breve romanzo storico di Sigrid Undset, *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis* (1909, tradotta in italiano con il titolo *La saga di Vigdis*), ha ricevuto poca attenzione da parte degli studiosi, che in genere lo hanno etichettato come un semplice pastiche. L'obiettivo di questo contributo è dunque chiarire le complesse modalità in cui il romanzo si relaziona alla letteratura islandese medievale, *in primis* alle saghe familiari, per dimostrare che l'interpretazione critica del testo, che lo condanna all'oscurità, è da riconsiderare. Lo studio approfondisce le relazioni intertestuali, paratestuali e ipertestuali tra il romanzo e i testi che incorpora, imita e/o trasforma, facendo riferimento alla teoria della transtestualità di Gérard Genette, elaborata dal teorico francese in *Palimpsesti*. L'obiettivo è evidenziare in che modo Undset abbia attinto a numerose fonti storiche con lo scopo di rievocare l'atmosfera culturale e religiosa dell'Epoca Vichinga in Norvegia, e che la sua principale fonte d'ispirazione fu probabilmente la fondamentale traduzione danese delle *Íslendingasögur* curata da N.M. Petersen nel XIX secolo. Inoltre, l'articolo dimostra che l'autrice, se da una parte imitò lo stile linguistico di Petersen, dall'altra apportò una serie di cambiamenti significativi nel genere letterario per adattarlo al suo interesse per gli aspetti più oscuri della psiche umana.

KEYWORDS: *Sigrid Undset, Gérard Genette, Pastiche, Family Saga, Historical Novel*

Ruben Gavilli – Anna Wegener, *La biblioteca nascosta di Sigrid Undset. Una lettura genettiana di Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis (1909)*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 139-164  
ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2025.28.07



Open Access



# La biblioteca nascosta di Sigrid Undset. Una lettura genettiana di *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis* (1909)

Ruben Gavilli – Anna Wegener<sup>1</sup>  
(Università di Trento – Università di Firenze)

## 1. INTRODUZIONE

La produzione letteraria della scrittrice norvegese Sigrid Undset (1882-1949) è molto vasta, e conta all'incirca trenta opere, soprattutto romanzi, racconti, biografie e saggi, ma la sua fama sia in patria che all'estero è legata a un numero limitato di testi. L'attenzione della critica è riservata soprattutto ai grandi romanzi medievali su Kristin Lavransdatter (1920-1922) e Olav Audunssøn (1925-1927), per i quali all'autrice fu assegnato il premio Nobel per la letteratura nel 1928. L'interesse storico di Sigrid Undset era frutto dello stretto rapporto con il padre, l'archeologo Ingvald Undset, che morì quando l'autrice aveva solo undici anni. Nell'autobiografia romanzata *Elleve aar* (1934, 'Undici anni'), in cui racconta in terza persona della propria infanzia, dal primo ricordo fino alla morte del padre, l'identificazione retrospettiva con quest'ultimo è evidente: dà alla protagonista un nome, Ingvild, che è quasi identico a quello del padre<sup>2</sup>.

I primi tentativi giovanili di Undset con il genere del romanzo, mai pubblicati, erano ispirati dai romanzi storici di Walter Scott e B.S. Ingemann. Prima di scrivere *Aage Nielsson til Ulvholm* (Aage Nielsson di Ulvholm) nel 1905, respinto da Peter Nansen della casa editrice danese Gyldendal, Undset aveva tentato di scrivere un romanzo intitolato *Svend Trøst og Agnete* ('Svend Trøst e Agnete'), ambientato in Danimarca intorno all'anno 1340<sup>3</sup>. Sigrid Undset decise in seguito di

1 L'articolo è il risultato congiunto dei due autori. Tuttavia, si attribuiscono a Ruben Gavilli i paragrafi 4, 6.2 e 7 e ad Anna Wegener i paragrafi 1, 2, 3, 5 e 6.1.

2 Per una breve presentazione dell'opera si veda Astrid Sæther, *Ut av faderhuset. Om Sigrid Undsets selvbiografiske fortelling Elleve år*, in «Gymnadenia. Årsskrift for Sigrid Undset Selskapet», 1 (2008), pp. 12-19.

3 Su questi due tentativi giovanili si vedano Tordis Ørjasæter, *Menneskenes hjertes. Sigrid Undset – en livshistorie*, Aschehoug, Oslo 1993, pp. 72-73; Liv Blikrud, *Sigrid*

scrivere una storia ambientata nel mondo contemporaneo, esordendo nel 1907 con il romanzo *Fru Marta Oulie* ('La signora Marta Oulie') su una donna che per noia tradisce il marito e che in seguito si confessa al proprio diario, cercando, invano, di liberarsi dal senso di colpa. Dopo aver pubblicato anche una raccolta di racconti di ambientazione contemporanea, *Den lykkelige alder* (1908, trad. it. di Pierina Marocco, *Letà felice*, Iperborea 1998), Undset tornò al romanzo storico, pubblicando *Fortellingen om Viga-Ljot og Vigdis* nel 1909.

Questo breve romanzo è poco letto e poco conosciuto, trovandosi, come afferma Anna-Lisa Amadou, all'ombra dei grandi romanzi storici degli anni Venti<sup>4</sup>. Il romanzo è stato tradotto per ben tre volte in italiano: la prima nel 1933, da Giacomo Pesenti, col titolo di *Amore e sangue*, poi nel 1966 da Luigi D'Agésilao con il titolo *Vikinghi*, e infine da Margherita Podestà Heir col titolo di *La saga di Vigdis* nel 1992 (Iperborea)<sup>5</sup>. Il titolo dell'ultima traduzione, su cui torneremo più avanti, indirizza in modo esplicito l'attenzione del lettore verso il genere letterario a cui si ispirò Undset maggiormente nella stesura del romanzo: la saga, e in particolare il sottogenere delle *islendingasögur* ('le saghe degli islandesi'). Infatti, molti studiosi lo definiscono il pastiche di una saga, mentre altri sostengono che il solo soggetto del testo sia tratto dalle saghe.

La recente biografia di Sigrid Undset intitolata *Jeg vil!* (2024, 'Io voglio!') di Ida Jessen dimostra che la critica tende a vedere il *Viga-Ljot og Vigdis* come un pastiche. La nota autrice danese descrive il romanzo in questo modo:

Det er en roman, som foregår omkring år 1000, en mærkelig roman om sanseløs kærlighed og voldtægt og den vildeste hævn – mærkelig, fordi den både i sprogtoner, stilleje og emnevalg er en pastiche på en saga. Ganske vist med en moderne intensitet og fortælleteknisk økonomi og raffinement, og spændende er den, virkelig spændende, men noget originalt værk kan man ikke hævde, at det er<sup>6</sup>.

*Undset og ættesagaen*, in *Atlantisk død og drøm*, red. Asbjørn Aarnes, Aschehoug, Oslo 1998, p. 209. Come è stato spesso osservato, i due tentativi giovanili contengono i semi dei grandi romanzi che valsero il premio Nobel all'autrice. Undset sviluppò la storia di Svend Trøst nella trilogia di Kristin Lavransdatter, mentre quella di Olav Audunsson nacque dal secondo tentativo di scrivere un romanzo. Si veda Liv Blikrud, *Sigrid Undset*, Aschehoug, Oslo 1997, p. 90.

<sup>4</sup> Anna-Lisa Amadou, *Å gi kjærligheten et språk. Syv studier i Sigrid Undsets forfatterskap*, Aschehoug, Oslo 1994, p. 23.

<sup>5</sup> La letteratura critica in lingua italiana sul romanzo è molto esigua. L'unico studio approfondito in merito è Astrid Alberti, *Vigdis e Kristin: Amore, vendetta e perdono in Sigrid Undset*, Tesi di laurea magistrale, a.a. 2013/2014, Università degli Studi di Milano.

<sup>6</sup> Ida Jessen, *Jeg vil! En forfatters biografi om Sigrid Undset*, Gyldendal, København,

È un romanzo che si svolge intorno all'anno 1000, uno strano romanzo sull'amore insensato, sullo stupro e sulla vendetta più crudele – strano, perché è il pastiche di una saga sia nell'espressione linguistica, nel registro stilistico e nella scelta del soggetto. Possiede un'intensità moderna ed è caratterizzato da economia e raffinatezza per quanto riguarda la tecnica narrativa, ed è coinvolgente, molto coinvolgente; ma non si può affermare che sia un'opera originale.

Per Jessen il termine pastiche non ha un'accezione positiva, e rimanda invece alla mancanza di originalità. Anna-Lisa Amadou nel libro *Å gi kjærligheten et språk* (1993, 'Dare una lingua all'amore'), commentando la posizione periferica di *Viga-Ljot og Vigdis* all'interno della produzione di Undset, osserva che il romanzo di solito è bollato come un pastiche, definizione che impatta negativamente sulla sua ricezione<sup>7</sup>. Amadou riscatta però il testo, evidenziando come Undset non si ispirasse solo alle saghe degli islandesi, che conosceva già da bambina avendo letto la *Brennu-Njáls saga* all'età di dieci anni<sup>8</sup>, ma anche, per quanto riguarda il tema dell'amore, alle ballate popolari danesi nell'edizione di Svend Grundtvig, dimostrando inoltre che il romanzo contiene i semi dei grandi romanzi storici degli anni Venti<sup>9</sup>.

In questo contributo indagheremo più da vicino questo 'strano' testo, per riprendere l'aggettivo con cui Jessen – e anche altri lettori – caratterizzano il romanzo<sup>10</sup>. Anche noi desideriamo riscattare il romanzo, ma non, come fa Amadou, sottolineando i lati lirici ed elegiaci, che sono certamente presenti ovunque nel testo, soprattutto nella prima parte, e i legami con la produzione futura della scrittrice. Metteremo invece in evidenza in che modo la scrittrice in questo romanzo ha usato le saghe, e tra queste soprattutto le saghe degli islandesi. Concordiamo infatti con Liv Bliksrud che per Undset, come scrittrice, le saghe erano «en kraftkilde» ('una fonte di forza'), una fonte a cui attinse molte volte

p. 60. Tutte le traduzioni sono nostre salvo indicazioni diverse.

7 Amadou, *Å gi kjærligheten et språk*, cit., p. 28: «Når man ser *Viga-Ljot og Vigdis* i forhold til sagaen, er det lett å stemple verket som en pastisj» («Quando si vede *Viga-Ljot og Vigdis* in relazione alla saga, è facile etichettare l'opera come un pastiche»).

8 Si veda Sigrid Undset, *En bok som ble et vendepunkt i mitt liv*, in *Sigrid Undset. Artikler og taler fra krigstiden*, red. A.H. Wisnes, Aschehoug, Oslo 1952, p. 28.

9 Ivi, Amadou, *Å gi kjærligheten et språk*, cit., p. 28.

10 Si veda ad esempio la recensione del romanzo da parte del noto giornalista Carl Joachim Hambro: «Det er ikke godt at sige, om det er forbauselse eller beundring som sterkest behersker en, naar en har læst denne merkelige bok» («È difficile dire se sia lo stupore o l'ammirazione a colpire più fortemente chi legge questo strano libro»). Citato da Ørjasæter, *Menneskenes hjerter*, cit., p. 92. La prima ricezione dei critici fu in generale molto positiva e quindi in netto contrasto con la valutazione tiepida che il romanzo ottenne in seguito.

durante la sua attività, anche in veste di traduttrice, avendo tradotto tre saghe degli islandesi in norvegese nel 1923<sup>11</sup>.

*Viga-Ljot og Vigdis* non è, dal nostro punto di vista, solo un pastiche. È noto come la definizione di questo termine sia fluttuante e non sempre molto precisa: alcuni lo definiscono un'imitazione consapevole dello stile di uno o più autori, altri come una composizione che deriva dalla giustapposizione di brani di opere diverse di un solo autore o di più autori che utilizzano stili e linguaggi diversi<sup>12</sup>. Seguiremo invece la definizione del termine proposta da Gérard Genette in *Palimpsestes*<sup>13</sup>, un'opera classica della teoria della letteratura che costituisce, con poche integrazioni, la base teorica sulla quale poggia la nostra analisi del romanzo. Il concetto chiave dell'opera è ipertestualità, ma Genette si occupa anche, seppure più superficialmente, di altre relazioni transtestuali, tra cui quelle intertestuali e paratestuali, che saranno trattate in questo contributo. Il nostro scopo è portare alla luce alcuni dei molteplici modi in cui il romanzo si rapporta con le fonti islandesi e, aggiungiamo, le traduzioni di questi testi in danese<sup>14</sup>. In altre parole, siamo alla ricerca della 'biblioteca nascosta' di Sigrid Undset, alla scoperta di quei testi che *Viga-Ljot og Vigdis* incorpora, imita e/o trasforma<sup>15</sup>.

## 2. FORTÆLLINGEN OM VIGA-LJOT OG VIGDIS

Il romanzo è una storia di amore, onore, vendetta, solitudine, colpa ed espiazione. Due giovani, la norvegese Vigdis Gunnarsdatter e l'islandese Viga-Ljot Gissursson<sup>16</sup>, si incontrano durante il viaggio in Norvegia di

11 Bliksrud, *Sigrid Undset og ættesagaen*, cit., p. 205. Le saghe tradotte da Undset sono la *Viga-Glúms saga*, la *Bandamanna saga* e la *Kormáks saga*.

12 Si vedano a proposito le due definizioni proposte dalla Treccani.

13 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), trad. it. di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

14 La prima a esplorare le fonti letterari del romanzo è stata Kirsten Wisløff Andresen. In una tesi magistrale del 1978 ha tra l'altro dimostrato come Undset si sia ispirata in primis dalla *Laxdæla saga* e dalla *Kormáks saga*, ma anche dalla *Gunnlaugs saga*, dalla *Hrafnkels saga* e dalla *Njáls saga*. Si veda Kirsten Wisløff Andresen, *Viga-Ljot og Vigdis. En analyse af verket og dets forhold til kilder og mønstre i middelalderens litteratur*, Hovedfagsopgave, Universitetet i Oslo, 1978.

15 L'espressione «biblioteca nascosta» deriva da Andrea Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Carocci, Roma 2018, p. 37.

16 Il protagonista viene chiamato sia Viga-Ljot che Ljot. Nell'ultima parte del libro assume inoltre il nome Uspak. Per coerenza ci riferiamo a lui con il nome Ljot. Il simbolismo onomastico del romanzo è molto evidente. I tre nomi di Ljot scandiscono insieme ai nomi degli altri personaggi principali la struttura del romanzo attraverso

quest'ultimo intorno all'anno 1000. Ljot si innamora di Vigdis, a sua volta attratta dall'islandese, ma allo stesso tempo riluttante ad abbandonare il padre, il ricco fattore Gunnar. Una serie di vicende porta a delle incomprensioni e Ljot, geloso e impulsivo, violenta Vigdis.

Ljot torna in Islanda dove sposa la bella Leikny, anche se non riesce a dimenticarsi di Vigdis e il pensiero della ragazza lo tormenta giorno e notte. In Norvegia Vigdis, rimasta incinta in seguito allo stupro, partorisce un bambino, che abbandona alla nascita, ma che sopravvive grazie all'intervento di un servo. In seguito, Vigdis lo prende con sé e lo chiama Ulvar, nome che rispecchia il suo desiderio ancora inconscio di usare il figlio come un'arma per distruggere Ljot<sup>17</sup>. Cercando di difendere l'onore della figlia, Gunnar viene ferito e Vigdis, per vendicarsi, uccide l'avversario del padre. In seguito, Gunnar muore in un incendio appiccato dai suoi nemici.

Madre e figlio vivono nel reciproco affetto, ma Ulvar vuole conoscere l'identità del padre: una sera Vigdis gliene rivela il nome, chiedendo al figlio di vendicarla e di portarle la testa di Ljot<sup>18</sup>. Ulvar, scosso dalla richiesta, acconsente di ubbidire alla volontà della madre. Appena Ulvar raggiunge l'età giusta, parte per l'Islanda; tuttavia, a causa di un naufragio, finisce in Scozia, dove viene salvato da un uomo di nome Uspak. I due stringono un'amicizia molto forte e Ulvar insiste perché Uspak vada con lui in Norvegia; la sera di Natale, Ulvar torna da Vigdis con Uspak, che si rivela essere Ljot.

Vigdis chiede a Ulvar di scegliere fra lei e il padre, e il figlio, riluttante, sceglie la madre. Ljot esorta Ulvar a ucciderlo per compiere

una serie di allitterazioni. La prima parte del romanzo riguarda il rapporto fra Viga-Ljot e Vigdis, la seconda il matrimonio fra Ljot e Leikny e la terza la relazione fra Uspak – 'imprudente' – e suo figlio, Ulvar. Questo uso dell'allitterazione può anche essere considerato un rimando alla letteratura norrena. Per un'analisi approfondita dell'uso che Sigrid Undset fa di nomi propri di persone e luoghi nel romanzo allo scopo di ricreare il realismo delle saghe degli islandesi, si veda Benedicta Windt, *Navn og navnebruk i Fortellingen om Viga-Ljot og Vigdis. Et eksempel på anvendt litterær onomastikk*, in «Namn og nemne», 24 (2007), pp. 83-111.

17 Ulvar deriva dal nome norreno maschile Ulfarr. È composto da due elementi: *ulv-* che significa 'lupo' e *-ar* che significa 'guerriero, lancia'. Windt, *Navn og navnebruk*, cit., p. 100.

18 In un'intervista Undset dichiarò che il motivo centrale del romanzo era quello dell'«hævnersønnen» ('il figlio vendicatore') e che aveva cercato di rappresentare questo motivo in modo estremo. Si veda *Forfatterinden frøken Sigrid Undset i Rom*, in «Urd», 22 (28 maggio 1910), pp. 252-253: 253. Come osserva Kirsten Wisløff Andresen questo motivo è estraneo al mondo delle saghe degli islandesi, dove i figli non uccidono i padri. Troviamo comunque uccisioni all'interno della stessa stirpe e fra fratelli adottivi, per cui si può dire che Undset estremizza una problematica già presente nelle saghe. Si veda Wisløff Andresen, *Viga-Ljot og Vigdis*, cit., p. 90.

il volere di Vigdis. Ulvar ferisce Ljot, ma non riesce a dargli il colpo finale, e l'islandese si toglie la vita, gettando il petto contro la propria spada. Il figlio consegna la testa di Ljot a Vigdis, che gli rivela che fra tutti gli uomini Ljot era il solo che avrebbe voluto amare. Sconvolto dalla scelta impostagli dalla madre e dal sacrificio che ha dovuto compiere, Ulvar decide di abbandonarla, facendosi però promettere da Vigdis che darà una degna sepoltura al padre. Vigdis vive per ancora dieci anni, e alla morte non viene seppellita nella stessa chiesa in cui giace Ljot. Nella morte, così come nella vita, i due amanti sono soli e separati l'uno dall'altro.

### 3. LA GRIGLIA DI GÉRARD GENETTE

Partendo dal concetto di transtestualità, definito come tutto ciò che mette il testo «in relazione, manifesta o segreta, con altri testi»<sup>19</sup>, Genette individua cinque tipi di relazioni transtestuali. Elencate in ordine crescente di astrazione, queste relazioni sono: 1) intertestualità, 2) paratestualità, 3) metatestualità, 4) ipertestualità e 5) architestualità. Tra questi, ci occuperemo del primo, secondo e quarto tipo di transtestualità.

Genette dà del concetto di intertestualità una definizione assai precisa: essa riguarda solo la presenza concreta di un testo all'interno di un altro, in forma di citazione con le virgolette, con o senza riferimento preciso, di plagio o di allusione. Con quest'ultimo termine Genette intende «un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato al quale rinvia necessariamente l'una o l'altra delle sue inflessioni, altrimenti inaccettabile [...]»<sup>20</sup>. Prendendo le distanze dalla definizione molto ampia di intertestualità fornita dal teorico francese-americano Michael Riffaterre, Genette suggerisce invece che l'intertestualità riguardi un dettaglio del testo e non il testo nella sua struttura globale. Le relazioni intertestuali concernono «[le] microstrutture semantico-stilistiche»<sup>21</sup> osservabili a livello di frase, strutture paragonabili a tracce di un testo all'interno di un altro testo.

Lo scopo di Genette, in *Palinsesti*, non è esplorare tutte le relazioni intertestuali possibili, ma ci sembra comunque necessario precisare che il suo elenco di tipi di relazioni intertestuali è piuttosto rudimentale; inoltre, Genette non definisce le singole modalità in

<sup>19</sup> Genette, *Palinsesti*, trad. it. cit., p. 3.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 5.

modo approfondito. Seguiamo qui la concezione di Andrea Bernardelli, che vede l'allusione letteraria come una forma caratterizzata dalla ripetizione intertestuale di un'espressione, di una frase o di un enunciato che risulti «*amalgamata* e nascosta nel testo ospite» e «soggetta all'inserimento nell'espressione o frase ripetuta di *variazioni* e trasformazioni significative, cioè che comportino una qualche forma di scarto rispetto al significato originario»<sup>22</sup>. A differenza di Genette e Bernardelli, pensiamo comunque che l'allusione non sia necessariamente un enunciato ermetico, incomprensibile a un lettore privo di competenze storico-letterarie; l'allusione può invece dar senso sul piano della storia narrata, anche se il suo pieno significato si rivela solo nel confronto con il testo a cui, appunto, allude.

Dopo la pubblicazione di *Palimpsesti* Genette scrisse, come è noto, *Seuils*<sup>23</sup>. Avendo definito in *Palimpsesti* la paratestualità come la relazione tra il testo propriamente detto e tutto ciò che può essere definito il suo paratesto (titolo, sottotitolo, prefazione, ecc.), in *Soglie* Genette lo divide in peritesto ed epitesto. Tuttavia, in *Palimpsesti* insiste già sul paratesto come «uno dei luoghi privilegiati della dimensione pragmatica dell'opera, vale a dire della sua azione sul lettore [...]»<sup>24</sup>. Attraverso il paratesto l'autore influenza l'interpretazione del testo da parte del lettore e cerca di indirizzarla nella 'giusta' direzione – 'giusta', ovviamente, dal punto di vista dell'autore o di chi in sua vece.

Il concetto chiave di *Palimpsesti* è quello di ipertestualità, che Genette definisce in questa maniera:

Designo con questo termine ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento. [...] Per esprimerla altrimenti, stabiliamo una nozione generale di testo di secondo grado [...] o testo derivato da un altro testo preesistente<sup>25</sup>.

In *Palimpsesti* Genette esplora, prendendo soprattutto spunto dalla letteratura francese, le numerose tipologie di relazioni ipertestuali. Nel primo capitolo Genette opera una distinzione fondamentale tra due tipi di derivazione ipertestuale – trasformazione e imitazione – che definisce attraverso un paragone fra l'*Odissea* di Omero e *Ulysses* di James Joyce, e, dall'altro, fra l'*Odissea* e l'*Eneide* di Virgilio. Secondo

22 Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, cit., pp. 34-35 (corsivi nell'orig.).

23 Gérard Genette, *Seuils*, Édition de Seuils, Paris 1987, trad. it. di Camilla M. Cederna, *Soglie: i dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

24 Genette, *Palimpsesti*, trad. it. cit., p. 5.

25 *Ivi*, pp. 7-8.

Genette il rapporto fra ipotesto e ipertesto è più diretto nel primo caso: Joyce sposta semplicemente l'azione dell'*Odissea* nella Dublino del XX secolo. Nel secondo caso invece, Virgilio deve prima individuare nell'ipotesto i suoi tratti stilistici e tematici specifici e generalizzarli per creare un modello imitativo, poi riutilizzabile un numero illimitato di volte. L'imitazione è quindi una prassi più complessa e meno immediata della trasformazione, non potendo un testo, a differenza di un'immagine, essere imitato direttamente, ma solo indirettamente.

Il resto del libro è un'esplorazione di questi due tipi di relazioni ipertestuali, che Genette suddivide ciascuno in tre prassi di natura rispettivamente satirica, ludica e seria. Tra le prassi imitative ci interessano soprattutto la definizione di Genette del pastiche: «il pastiche è l'imitazione in regime ludico, la cui funzione dominante è il puro divertimento [...]»<sup>26</sup>. Ciò che il pastiche imita, così come altri ipertesti imitativi (mimotesti), è uno stile. Il pastiche non può però essere ridotto a una questione stilistica nel senso abituale della parola; con 'stile' Genette intende una 'maniera' che opera sia sul piano tematico che su quello formale.

Come per le altre forme di imitazione letteraria, l'autore di un pastiche deve prima estrarre lo stile dal corpus imitato; deve, scrive Genette, usando la metafora musicale di Proust, distinguere «sotto le parole l'aria della canzone»<sup>27</sup>. Individuata questa 'aria', l'autore dell'ipertesto può in teoria creare innumerevoli imitazioni. In questo caso, dunque, imitare vuol dire sapere cogliere il 'ritmo' di un modello, afferrare il suo 'spirito'. Genette ritiene che il pastiche sia una pratica ludica, essendo gli aspetti caratterizzanti di un autore (o di un genere, della produzione letteraria di un periodo storico, ecc.) sovrabbondanti nel pastiche rispetto all'ipotesto; il testo è volutamente 'saturato' di questi elementi, e in ciò risiede anche l'aspetto giocoso dell'opera. Allo stesso tempo, però, come prassi letteraria il pastiche – forse proprio a causa di questa saturazione – produce di solito brevi testi, «per non correre il rischio di eccedere fastidiosamente la capacità di adesione del pubblico»<sup>28</sup>.

Per l'analisi del romanzo di Undset ci interessa comunque anche la trasformazione e soprattutto la prassi della trasposizione che è, secondo Genette, la pratica ipertestuale più importante, poiché capace di dar luogo a opere di vaste dimensioni. Mentre gli ipertesti imitativi non si rapportano direttamente con un ipotesto, ma con un astratto

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 247.

modello formale, quelli trasformativi si basano invece su un testo specifico, come quando Joyce traspone l'azione dell'*Odissea* nel mondo moderno. Genette elenca una nutrita serie di procedure trasformative, da quelle (apparentemente) solo formali a quelle tematiche, in cui la volontà di trasformare il senso dell'ipotesto è esplicita.

Si presenteranno queste procedure durante l'analisi delle relazioni ipertestuali del romanzo; qui basti affermare che *Víga-Ljot og Vígdís* si basa sia su prassi imitative che trasformative.

#### 4. RELAZIONI INTERTESTUALI

Alcuni studiosi hanno evidenziato come Undset nel romanzo si sia servita della letteratura islandese antica. In una battuta di Leikny, ad esempio, risuonano le parole di Hildigunn Starkaðardóttir nella *Njáls saga*: «Jeg har sagt det engang, at mindre mand end en godordsmand vil jeg ikke ha» («Ho detto già una volta che non prenderò per marito un uomo che non sia per lo meno un capo»)²⁹. E quando Ljot dice scherzosamente di non voler prendere in considerazione l'opinione di Vígdís essendo lei una giovane donna, richiama una strofa dello *Hávamál*: «[...] – og saa ung møs tale veies ikke nøie» («[...] non è il caso di dar troppo peso alle parole di una giovane fanciulla»)³⁰.

29 L'esempio è riportato da Wisløff Andresen, *Víga-Ljot og Vígdís*, cit., p. 87. Si vedano Sigríð Undset, *Fortællingen om Víga-Ljot og Vígdís*, Aschehoug, Oslo 1909, p. 89; Undset, *La saga di Vígdís*, trad. it. cit., p. 103. Il riferimento è al dialogo tra Flosi e Hildigunn, riguardo alla proposta di matrimonio di Njáll per conto di Høskuldr Þránínsson al capitolo XCVII: «Hon kvezk vera kona skapstór, – 'ok veit ek eigi, hversu mér er hent við þat, er þar eru svá menn fyrir, en þat þó eigi síðr at sjá maðr hefir ekki mannaforráð; ok hefir þú þat mælt, at þú myndir eigi gipta mik goðorðslausum manni» («Disse di essere una donna dal carattere forte, 'e non so come mi troverei con uomini simili, poiché è chiaro che Høskuldr non detiene alcun potere. E tu mi avevi detto che non mi avresti sposata a un uomo che non è un capo»). *Brennu-Njáls saga*, gaf út Einar Ólafur Sveinsson, «Íslenzk Fornrít» XII, Hið Íslenzka Fornritafélag, Reykjavík 1954, p. 241.

30 Undset, *Fortællingen om Víga-Ljot og Vígdís*, cit., p. 5; Undset, *La saga di Vígdís*, trad. it. cit., p. 18. Lo *Hávamál* ('il canto dell'eccelso') è la seconda composizione della raccolta dei carmi eddici. Il poema si divide in sezioni di vario argomento ed è costruito come un lungo monologo di Odino, presentato col nome di Hávi ('l'alto, l'eccelso'). La parte più lunga del poema è di argomento sentenziale e costituisce un insieme di massime sugli usi sociali e aspetti quotidiani della vita. Probabilmente Undset riprende il verso 84 dello *Hávamál*: «Meyjar orðum skyli mangi trúa / né því er kveðr kona / þvíat á hverfanda hvéli váru þeim hjörtu sköpuð, / briggð í brjóst um lagit» ('non si deve credere alle parole delle ragazze / né a ciò che dice una donna / perché il loro cuore è stato creato su una ruota che gira / risiede nel loro petto la volubilità'). *Eddukvæði I*, gáf. út Jónas Kristjánsson – Vésteinn Ólason, «Íslenzk Fornrít», Hið Íslenzka Fornritafélag, Reykjavík 2014, p. 339.

Entrambi sono chiari esempi di relazioni intertestuali in forma di allusione presenti ‘a macchia’ nel romanzo.

Qui, invece, vorremo focalizzare la nostra attenzione su come Sigrid Undset abbia usato le fonti per ricreare il contesto storico, culturale, politico e religioso degli eventi. L’autrice non era, come osserva Bliksrud, «fabulerende» (‘favoleggiante’), come ad esempio la sua quasi coetanea Karen Blixen<sup>31</sup>. Facendo riferimento ai grandi romanzi medievali Bliksrud osserva: «For Undset var det umulig å dikte opp noe hun ikke hadde et eller annet belegg for» (‘Per Undset era impossibile inventare qualcosa di cui non avesse una qualche prova’). Anche in questo romanzo giovanile vediamo Undset ricreare il mondo medievale traendo spunto da numerose fonti.

In *Viga-Ljot og Vigdis*, la vicenda ha riferimenti spaziali e temporali molto precisi, e si svolge nella regione meridionale del Vík, nella baia dell’odierna Oslo, tra l’estate del 995 e il Natale del 1014<sup>32</sup>. I decenni a cavallo tra la fine del X e l’inizio dell’XI secolo corrispondono al regno di re Óláfr Tryggvason, il primo dei due sovrani evangelizzatori della Norvegia. Per la ricostruzione del periodo storico, Undset usa alcuni brani della *Heimskringla*, il ciclo di sedici *konungasögur* sulla storia dei re di Norvegia dalle origini mitiche fino al XII secolo, attribuita a Snorri Sturluson. Nel capitolo VI, Kaare di Gerfsin torna nel Vík dopo essere stato a Trondheim:

Denne Kaare var netop hjemkommen nord fra Trondhjem, og meget havde han at fortælle om jarlen, Haakon paa Lade, som just da var blit dræbt af Kark træl, og om kong Olav. Vigdis gik til stuen om kvælden; hun satte sig hos Kaare, og de to talte venlig sammen<sup>33</sup>.

Questo Kåre era appena ritornato da Trondheim e aveva molte cose da raccontare sul conte Håkon di Lade, che era appena stato ucciso dallo schiavo Karl [sic], e sul re Olav. Quella sera Vigdis scese nella sala, si sedette vicino a Kåre e i due si intrattennero molto amichevolmente<sup>34</sup>.

Il riferimento all’omicidio di Haakon per mano dello schiavo di nome Kark è presente nella Óláfs saga Tryggvasonar della *Heimskringla*. Lo *jarl*<sup>35</sup> Hákon Sigurðarson di Hlaðir, governatore

31 Bliksrud, *Sigrid Undset*, cit., p. 96.

32 Windt, *Navn og navnebruk*, cit., p. 86.

33 Undset, *Fortellingen om Viga-Ljot og Vigdis*, cit., p. 15.

34 Undset, *La saga di Vigdis*, trad. it. cit., p. 29.

35 Lo *jarl* (pl. *jarlar*) era un capo locale, che amministrava un territorio limitato. Prima dell’avvento di una monarchia forte, la Norvegia era in mano agli *jarlar*. In seguito, a partire dalla fine dell’XI secolo, lo *jarl* è diventato una carica che ammi-

pagano del Þrándheimr, l'odierna regione del Trøndelag, fugge a Rimull, dalla sua amante Þóra. La donna fa nascondere lo *jarl* nel porcile, insieme al suo servo Þormóðr karkr. Durante la notte, lo *jarl* è in preda a spasmi e Þormóðr, spaventato, lo uccide<sup>36</sup>. Siamo di fronte a un'allusione pienamente comprensibile sul piano della storia, ma un lettore fornito delle giuste competenze storico-letterarie si ricorderebbe la fonte da cui deriva. La relazione intertestuale serve in altre parole sia a rappresentare realisticamente il mondo in cui si ambienta la vicenda sia a creare l'effetto di condivisione di una memoria letteraria tra autore e lettore<sup>37</sup>. Oltre Hákon Sigurðarson e Óláfr Tryggvason, Undset menziona altri personaggi presenti nella *Heimskringla*, ma nessuno di questi, tranne Óláfr Tryggvason, ha alcun ruolo nella narrazione.

Undset non si limita a ricostruire il quadro storico, ma ambisce a rappresentare anche il contesto culturale in cui si svolge la vicenda, inscenando sullo sfondo la difficile introduzione del cristianesimo in Scandinavia durante il regno di Óláfr Tryggvason<sup>38</sup>. Nel capitolo XXXIX, Vigdis e il figlio Ulvar, in compagnia di Illuge, ascoltano le letture delle vite dei santi martiri Gregorio e Agata:

En kvæld, da han var der, kom ogsaa Eirik prest til Baugstadir, og Illuge bad presten korte dem tiden og fortælle noget. Presten berettet da sagaen om den hellige Gregorius, som dræbte dragen i Kampedus. Illuge sa: «Næst efter Kristus, som vandt paa djævelen, er dette det ypperste manddomsverk – kun to er lige store – Sigurd Sigmundsson, som dræbte ormen Faavne, og

nistrava la giustizia e riscuoteva i tributi per conto del re. Nella struttura gerarchica della Norvegia medievale, lo *jarl* è quindi un sottoposto del re; ancora più in basso nella gerarchia si trova lo *hersir* (pl. *hersar*).

36 *Heimskringla I*, gaf ut Bjarni Aðalbjarnarson, «Íslenzk Fornrit» XXVI, Hið Íslenzka Fornritafélag, Reykjavík 1979, p. 296-297. La madre di Sigrid Undset, Charlotte Gyth, era danese e l'autrice era una grande conoscitrice della letteratura danese. Può darsi che Undset conoscesse la storia del tradimento dello *jarl* attraverso le sue letture delle opere di Adam Oehlenschläger, tra cui il dramma storico *Hakon Jarl hin Rige* (1807, trad. it. di Alessandro De Stefani, *Hakon il conte*, Tip. Istituto Editoriale Italiano, Milano 1916). Windt, *Navn og navnebruk*, cit., p. 109.

37 «L'allusione letteraria, invece, fonda il proprio riconoscimento sulla condivisione tra autore e lettore di una specifica memoria letteraria». Si veda Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, cit., p. 37.

38 Per la storia del cristianesimo durante il regno di Óláfr si veda Else Mundal, *The Relationship Between Heathens and Christians in Scandinavia in the Time before Christianisation*, in *The Creation of Medieval Northern Europe. Essays in Honour of Sverre Bagge*, ed. by Leidulf Melve – Sigbjørn Sønnesyn, Dreyer Forlag, Oslo 2012, pp. 70-89. Claus Krag, *The Early Unification of Norway*, in *Cambridge History of Scandinavia*, vol. 1, ed. by Knut Helle, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 184-201.

Olav Trygvesson, som ikke flydde for tre hære ved Svaald. Hans lige har ikke været siden graa og gamle tider, som sagn gaar fra, og neppe faar mænd se slig en høvding, mens sjoen bryder om disse nordlige lande»<sup>39</sup>.

Una sera in cui si trovava a Baugstadir, arrivò anche il prete Eirik e Illuge gli chiese di raccontar loro qualcosa per passare il tempo. Il prete narrò la leggenda di san Giorgio che uccise il drago a Campedonte. Illuge commentò: «Subito dopo la sconfitta del diavolo ad opera di Cristo, questa è stata l'impresa più grande che uomo abbia mai compiuto; solo due possono reggere il paragone: Sigurd Sigmundsson che uccise il drago Fávne e Olav Trygvesson che a Svæld non indietreggiò neanche davanti a tre eserciti. Uomini pari a lui, dai tempi antichi e bui di cui narrano le leggende, non ce ne sono più stati, e difficilmente ve ne saranno fino a quando il mare si frangerà sulle coste di questa terra del Nord»<sup>40</sup>.

L'uso della parola 'saga' da parte di Undset fa pensare alle rielaborazioni norrene delle agiografie in latino, le cosiddette *heilagra-mannasögur*, tra i generi più antichi di saga, la cui principale funzione era proprio quella di far conoscere la religione cristiana e i suoi santi alla popolazione comune<sup>41</sup>. Undset cita la storia di Sant'Agata di Catania, che potrebbe riferirsi alla *Agotu saga*. Curiosamente, Undset fa riferimento a «Gregorius [sic] som dræbte dragen i Kampedus»<sup>42</sup>. Il riferimento alla città di «Kampedus» rimanda alla versione A della ballata danese su San Giorgio, *St. Jørgen og Dragen*:

Riider sancte Ioren, thu est myn suendt,/ thu skalt mit erinde bort-riide/  
til Kampedus, then store stad/ emod dragen skalt du stride<sup>43</sup>.

Cavaliere San Giorgio, tu sei il mio servitore/ dovrai compiere la mia missione/ a Kampedus, la grande città/ combatterai contro il drago<sup>44</sup>.

39 Undset, *Fortellingen om Viga-Ljot og Vigdis*, cit., p. 135.

40 Undset, *La saga di Vigdis*, trad. it. cit., p. 151.

41 Sulle agiografie norrene si veda Siân Grønlie, *Saints' Lives*, in *The Cambridge History of Old Norse-Icelandic Literature*, ed. by Heather O'Donoghue – Eleanor Parker, Cambridge University Press, Cambridge 2024, pp. 313-333.

42 Potrebbe darsi che Undset abbia confuso i due santi a causa della somiglianza tra i nomi dei due testi in norreno, *Gregors saga* e *Georgíuss saga*. Benedicte Windt ipotizza che possa anche trattarsi di un errore di stampa. Si veda Windt, *Navn og navnebruk*, cit., p. 109.

43 *Danmarks gamle folkeviser*, red. Svend Grundtvig, Lindhardt og Ringhof Forlag, København 2019, bind II, pp. 554-569: 559.

44 Il toponimo «Kampedus» rimane oscuro. Sulla ballata *St. Jørgen og Dragen* e più in generale sulle *folkeviser* cavalleresche, si veda *Danmarks gamle folkeviser*, cit. La *Georgíuss saga* è presente nella *Reykjahólabók*, leggendario islandese risalente alla metà del XVI secolo, compilato dal magnate Björn Þorleifsson. La *Reykjahólabók* raccoglie

Il riferimento erroneo a Gregorio non cambia però la sostanza del passo: le saghe dei santi erano letture edificanti per la diffusione del messaggio cristiano. Tuttavia, Illuge contrappone alle storie dei santi due analogie ‘nordiche’: la prima si riferisce al mitologico racconto dell’uccisione del drago Fáfnir da parte dell’eroe Sigurðr, mentre l’altra paragona il martirio di Agata alle sofferenze della stessa Vigdis, che, scappata dai nemici del padre con il bambino in spalla, aveva attraversato grandi distanze durante una notte gelida e, per questo, aveva perso tre dita della mano. Alle due storie dei santi, Illuge accosta paragoni della mitologia pagana e della vita quotidiana: Undset mette così in scena la tiepida accoglienza riservata al cristianesimo, frenata dalla diffidenza e dal bisogno di punti di riferimento nella tradizione pagana o nella quotidianità. Re Óláfr stesso, nelle parole di Illuge, viene elevato al pari di Cristo e di Sigurðr, nella sua impresa a Svǫldr, dove perse la vita contro l’alleanza formata dallo *jarl* di Hlaðir Eiríkr Hákonarson, il re danese Sveinn tjúguskegg e il re svedese Óláfr sœnski. Il passo dunque ricrea il momento storico attraverso una serie di dettagli realistici, attraverso la lettura delle vite dei santi per convertire i norvegesi, il rapporto tra elementi cristiani e pagani, e la popolarità di Óláfr Tryggvason. Anche questo conferma il tentativo di Undset di ricostruire realisticamente la vita dei norvegesi dell’XI secolo in molti dei suoi aspetti, siano essi quotidiani, spirituali o politici. L’uso di fonti come la *Heimskringla* e le *heilagra mannasögur* è essenziale in questo tentativo.

L’idea di una nuova vita attraverso il cristianesimo, simboleggiata da una resurrezione spirituale, ricorre in più punti del romanzo. Questo è evidente nel capitolo XXXVIII, in cui il prete danese racconta a Vigdis la storia di Tora di Odinsø. Qui i rimandi letterari sono piuttosto sfumati, ma è possibile riconoscere il castello dorato del capitolo 21 dell’*Apocalisse* e la «valle oscura» del Salmo 22<sup>45</sup>. La biforcazione tra due sentieri che conducono uno al lago in basso e l’altro al castello dorato in alto, potrebbe rimandare al *Draumkvedet*<sup>46</sup>, visione norvegese del Tardo Medioevo. Nel *Draumkvedet*, il

venticinque leggende tradotte da testi in basso tedesco, a loro volta derivati dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. Nella *Georgiuss saga*, Giorgio uccide il drago a Silena, in Cappadocia. Sulla *Reykjahólabók* e sulla *Georgiuss saga*, si veda Marianne Kalinke – Kirsten Wolf, *Pious Fictions and Pseudo-Saints in the Late Middle Ages*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto 2023, pp. 1-28.

45 Andresen ipotizza anche che la storia di Tora tragga ispirazione da due ballate: *Den begravede Moder* e *Maria*. Si veda Winsløff Andresen, *Viga-Ljot og Vigdis*, cit., 109.

46 Il *Draumkvedet*, ‘la canzone del sogno’, è la più celebre ballata norvegese, originata nel Telemark. Il *Draumkvedet* combina il genere della ballata con quello della visione medievale, e presenta elementi cavallereschi, religiosi e reminiscenze della mitologia nordica. Durante il suo viaggio, Olav attraversa «djupe dalar», ‘valli

protagonista Olav Åsteson sogna di accedere ai regni ultraterreni e visita l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso. In ogni caso, il passo simboleggia una sorta di redenzione morale di Tora: ciò avviene attraverso il suo pentimento e l'arrivo della possibilità di redimere il delitto commesso prendendosi cura di un altro bambino. La redenzione è simboleggiata da una resurrezione spirituale e morale a cui gli elementi dell'*Apocalisse* si riferiscono, come il castello dorato e gli agnelli. Torna anche in questo passo un accenno alla tensione tra paganesimo e cristianesimo: Tora abita a Odinsø, 'l'isola di Odino'<sup>47</sup>. Sebbene questo dettaglio non si sviluppi nel seguito, è emblematico che una donna che torna a una nuova vita cristiana abiti proprio su un'isola dedicata alla maggiore divinità dell'antica religione nordica.

La funzione principale delle fonti citate finora è ricreare il contesto storico e il clima culturale e religioso del tempo in cui è ambientato *Viga-Ljot og Vigdis*; allo stesso tempo questa ricostruzione fornisce uno sfondo sul quale si sviluppano le vicende psicologiche dei personaggi. Tra queste fonti possiamo distinguere fonti storiche indirette (*Heimskringla*), fonti letterarie menzionate nell'opera (*Agotu saga*, *Georgiuss saga*, i carmi eddici), fonti religiose indirette (*St. Jørgen og Dragen*, elementi dell'*Apocalisse* e del *Draumkvedet* nella visione di Tora). Il *Viga-Ljot og Vigdis* stabilisce dunque delle relazioni intertestuali con questi testi basati sull'allusione, e rintracciabili grazie alla conoscenza della letteratura storica e religiosa del Medioevo nordico.

## 5. RELAZIONI PARATESTUALI

Il titolo originale del libro è *Fortellingen om Viga-Ljot og Vigdis*. Questo titolo è un rimando importante: da bambina Sigrid Undset aveva letto le saghe degli islandesi nella più influente versione danese mai pubblicata, quella di N.M. Petersen (1791-1862)<sup>48</sup>, il primo studioso a coprire la

profonde', e, sebbene non sia esplicitata la presenza di un lago, sente «vatn, og ser det inkje / unde jordi så muni det fara», 'acqua, che non vedo /sembra scorrere sotto la terra'. Il castello dorato potrebbe rimandare al ponte di Gjallabrui, un ponte dorato che fluttua nel mezzo al cielo e conduce all'Inferno, chiaro riferimento allo Gjallarbrú della mitologia norrena, che conduceva nel regno infero di Hel. Sul *Draumkvedet* si veda *Draumkvedet og tekster fra norrøn middelalder*, red. Gro Steinsland, De norske bokklubbene, Oslo 2004.

<sup>47</sup> Secondo la *Heimskringla* di Snorri Sturluson, Óðinsey era il primo luogo in Scandinavia in cui Odino, proveniente dall'Asia, si sarebbe stabilito.

<sup>48</sup> Nell'intervista in «Urd» Undset, facendo riferimento al suo incontro con le saghe degli islandesi all'età di dieci anni, disse: «Om vinteren slugte jeg hele N.P.

cattedra di professore di lingue nordiche all'Università di Copenaghen. Negli anni 1839-1844 tradusse dieci saghe che furono pubblicate in quattro volumi dalla Kongelige Nordiske Oldskriftselskab (Regia Società delle Antichità Nordiche) sotto il titolo *Historiske Fortællinger om Islandernes Færd hjemme og ude* ('Racconti storici sulle gesta degli islandesi in patria e all'estero')<sup>49</sup>. Il lavoro di Petersen era di tipo pionieristico: fu il primo a tradurre una parte sostanziale delle saghe degli islandesi in danese.

Petersen seguiva una politica linguistica purista, cercando di usare parole derivate dal norreno per concetti e cose del mondo medievale, essendo convinto che la lingua danese non sarebbe stata capace di preservare il suo prestigio in futuro se non avesse incorporato parole norrene ed evitato termini tedeschi. Petersen scelse comunque come titolo una parola *fortælling* ('racconto', 'narrazione') di chiara origine basso-tedesca. Annette Lassen ipotizza che Petersen abbia scartato di proposito la parola 'saga', che aveva usato in altri contesti editoriali, perché desiderava enfatizzare che i testi da lui tradotti erano da considerare racconti storici – mirati a raccontare che cosa era successo nel passato – piuttosto che testi che appartenevano a un determinato genere. In questo modo lo studioso cercò probabilmente di trasmettere l'ampio significato della parola norrena 'saga', che non designa un genere particolare, ma indica piuttosto una storia, un racconto o semplicemente qualcosa che è stato detto; né in norreno né nell'islandese moderno ha legami particolari con la letteratura delle saghe<sup>50</sup>.

Nell'intervista del 1910 Undset disse che era tornata dopo tanti anni alle traduzioni di Petersen all'epoca della stesura di *Viga-Ljot og Vigdis*. Infatti, le fonti del romanzo evidenziate da Kirsten Winsløff Andresen – *La Laxdæla saga* e *la Kormáks saga*, ma anche *la Gunlaugs saga*, *la Hrafnkels saga* e *la Njáls saga* – sono tutte incluse nei quattro volumi di *Historiske Fortællinger*. Lo studioso danese si era interessato soprattutto alla *Njáls saga* e alla *Laxdæla saga* e non aveva mai messo in dubbio la storicità di queste due saghe, mentre era meno interessato a quelle il cui contenuto gli sembrava fiabesco, trattandole con una certa sufficienza. Petersen applicò alle saghe un criterio di valutazione fortemente estetico: dal suo punto di vista le migliori erano quelle

Petersens [sic] utgave av sagaerne. Siden har jeg rigtignok ikke læst dem, før jeg begyndte at søge formen for *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis*» («Nell'inverno divorai l'intera edizione delle saghe di N.P. Petersen [sic]. Da allora non le ho più lette, finché non ho iniziato a cercare la forma per *Viga-Ljot og Vigdis*»).

49 Annette Lassen, *N.M. Petersens sagaoversættelser*, in *Filologen N.M. Petersen: grundlægger og fornyer*, red. Frans Gregersen et al., Selskab for Nordisk Filologi, København 2014, p. 62.

50 *Ivi*, p. 74.

che fornivano rappresentazioni storiche fedeli, popolate da personaggi descritti in modo preciso e vivace, tanto da meritarsi l'appellativo di «fuldendte historiske romaner» ('romanzi storici perfetti')<sup>51</sup>. Come abbiamo visto, all'inizio del Novecento Undset aveva tentato di scrivere romanzi storici sulla falsariga di Scott e Ingemann, ma i due tentativi erano falliti. Se le saghe – secondo la visione romantica di Petersen – erano 'romanzo storici perfetti', le offrivano un modello alternativo, più antico, per scrivere storie ambientate nel passato.

Per capire appieno il significato del titolo originale e la relazione che instaura con il testo è utile fare un breve confronto con il titolo della traduzione italiana del 1992: *La saga di Vigdis*. Purtroppo, nel cancellare il nome di Viga-Ljot, il titolo annulla il tema fondamentale del romanzo, l'amore (infelice) tra un uomo e una donna, suggerendo invece che la trama riguardi la vita di una singola persona – sulla scia forse delle saghe biografiche – e che questa persona sia eccezionalmente una donna. Chiamando il romanzo *La saga di Vigdis* la traduttrice (o il suo editore) ha probabilmente voluto enfatizzare il fatto che Undset introduca un punto di vista femminile nella società patriarcale del Medioevo nordico: descrive la vergogna di essere stata violentata, rappresenta un parto doloroso e raffigura Óláfr Tryggvason non solo come un favoloso re cristiano, ma anche come un Harvey Weinstein del Medioevo, che vuole approfittare sessualmente di una donna sola, fatto che indicherebbe che Undset avrebbe operato anche una parziale devalorizzazione delle fonti storiche<sup>52</sup>. Inoltre, è assai discutibile se sia effettivamente Vigdis a essere al centro dell'attenzione dell'autrice. Si potrebbe anche sostenere, e a buona ragione, che il romanzo racconti in primis la storia di Ljot che – come tanti personaggi di Undset, ad esempio Marta Oulie, Jenny e Olav Audunsson – commette un grave errore, ne soffre terribilmente e paga le conseguenze per la sua azione. Come abbiamo menzionato sopra, i tre nomi di Ljot (Viga-Ljot, Ljot e Uspak) scandiscono insieme ai nomi degli altri personaggi principali (Vigdis, Leikny e Ulvar) la struttura del romanzo attraverso una serie di allitterazioni, e questo potrebbe essere un indizio che Undset considerava Ljot il personaggio centrale del romanzo. Il più recente titolo italiano risulta pertanto fuorviante.

Andresen ha sottolineato che il titolo originale rappresenta una rottura con le saghe degli islandesi. Non ci sono saghe che portano il nome di una donna<sup>53</sup>, e non ci sono saghe il cui titolo si riferisce a una coppia

51 Citato da Else Mundal, *Sagadebatt*, Universitetsforlaget, Oslo 1977, p. 36.

52 Sul concetto di 'devalorizzazione' si veda Genette, *Palinsesti*, trad. it. cit., pp. 419-424.

53 Wisløff Andresen, *Viga-Ljot og Vigdis*, cit., p. 104. Come ha osservato Annette

di amanti, tranne le rielaborazioni della letteratura cavalleresca<sup>54</sup>. Infatti, nella tradizione cavalleresca i titoli indicanti una coppia – la storia di Tristano e Isotta è un esempio emblematico – non sono rari<sup>55</sup>. Il titolo originale prova, dunque, che il romanzo non si basa solo sulle saghe degli islandesi, ma trae anche ispirazione da altri generi medievali<sup>56</sup>.

## 6. RELAZIONI IPERTESTUALI

### 6.1 *Imitazione*

*Viga-Ljot og Vigdis* è stato definito molte volte un pastiche. Per Genette il pastiche appartiene alla categoria dei testi imitativi e ciò che imita è uno stile inteso come una ‘maniera’ che comprende sia aspetti formali che tematici dell’ipotesto. Se il romanzo è un pastiche delle saghe degli islandesi, il corpus dal quale l’autrice ha estratto il modello formale per generare il suo romanzo deve essere stato l’opera di N.M. Petersen, anche se bisogna aggiungere che l’autrice molto probabilmente avrà utilizzato anche altri fonti<sup>57</sup>. La domanda da porsi può quindi essere

Lassen, Guðrún non viene descritta nella stessa maniera dettagliata di Kjartan nella *Laxdæla saga*. Sebbene questa saga sia stata chiamata la «Saga di Guðrún» dalla studiosa Loren Auerbach, l’opera non sfida il punto di vista androcentrico delle saghe in generale. Si vedano Annette Lassen, *Islendingesagernes verden*, Gyldendal, København, 2017, pp. 73-74 e Loren Auerbach, *Female experience and authorial intention in Laxdæla saga*, in «*Saga Book*», vol. 25, 1998, p. 30.

54 Si vedano, ad esempio, le due rielaborazioni della materia di Tristano, la *Tristrams saga ok Ísöndar* e la *Saga af Tristram ok Ýsodd*, ma anche la *Elis saga ok Rósamundu*, e la *Flóres saga ok Blankijlúr*. Avendo una profonda conoscenza della letteratura danese, Undset può anche aver tratto ispirazione per il suo titolo dal dramma di Adam Oehlenschläger, *Kiartan og Gudrun* (1848). Su Undset e la letteratura danese si veda Bliksrud, *Sigríð Undset*, cit., pp. 14-17.

55 Wisløff Andresen, *Viga-Ljot og Vigdis*, cit., p. 105.

56 Nell’intervista in «Urd», Undset disse che le saghe, le ballate cavalleresche danesi e il *Minnesang* tedesco avevano dato forma artistica a pensieri e sentimenti umani universali. Si può quindi supporre che tutti questi generi siano tra le sue fonti di ispirazioni per il romanzo. Si veda *Forfatterinden frøken Sigríð Undset i Rom*, cit., p. 254.

57 Nel saggio *En bok som ble et vendepunkt i mitt liv* l’autrice racconta di aver letto ad alta voce al padre la *Hávarðar saga Ísfróðings* («Saga di Hávarðr di Ísafjörðr») poco prima che questi morisse. Questa saga non è stata tradotta da Petersen, ma fu tradotta per la prima volta in norvegese nel 1907. Sembra quindi che da bambina Undset abbia letto questa saga in lingua originale al padre. Si veda Undset, *En bok som ble et vendepunkt i mitt liv*, cit., p. 29. Liv Bliksrud osserva che è essenziale capire che Sigríð Undset incontrò le saghe in uno dei momenti più dolorosi della sua vita, contemporaneamente alla malattia e alla morte del padre. Dalle saghe sembra aver attinto la loro enfasi sull’ineluttabilità del destino, sulla morte e sulla tragedia. Bliksrud, *Sigríð Undset og ættesagaen*, cit., p. 207.

formulata in questo modo: *Viga-Ljot og Vigdis* imita lo stile di *Historiske Fortællinger*?

Per rispondere a questa domanda ci limitiamo a esaminare brevemente il lessico delle traduzioni di Petersen paragonandolo con quello del romanzo di Undset. Ci affidiamo all'analisi dello stile di Petersen di Paul Rubow, autore del libro *Saga og Pastiche* (1923, 'Saga e pastiche'), un importante studio di alcuni dei pastiche ottocenteschi danesi della letteratura islandese medievale<sup>58</sup>. Rubow descrive sinteticamente lo stile di Petersen attraverso la sua analisi dei pastiche dello scrittore Carsten Hauch. Lo studioso presenta tra l'altro un elenco di cosiddette «sagaord» ('parole da saga'), comuni nelle traduzioni di Petersen, ma anche nelle opere di Oehlenschläger e Grundtvig<sup>59</sup>. Tra queste parole riconosciamo vari termini presenti anche nel romanzo di Undset, ad esempio: «bane» (n. 'morte'), «eie» (v. 'avere'), «fager» (agg. 'bella'), «gammen» (n. 'gioia'), «idrætsmand» (n. 'uomo che possiede particolari talenti sia fisici che poetici'), «mæle» (v. 'dire'), «spørge» (v. 'sentir dire'), «nidingsverk» (n. 'azione vile'), «sid» (agg. 'largo, pendente') e «ætstor» (agg. 'di gente di una stirpe grande e importante')<sup>60</sup>. Si potrebbe aggiungere che Undset segua le orme di Petersen, scegliendo una parola di origine norrena per designare un altare pagano («horg») invece di usarne una di origine latina<sup>61</sup>. Ma, come osservava Genette, lo stile riguarda non solo il lato formale ma anche quello tematico: la forma trae con sé certi temi, e viceversa. E sebbene Undset scriva in modo arcaizzante, ad esempio tramite l'uso esteso di costruzioni sintattiche invertite<sup>62</sup>, nelle parti del romanzo in

58 Per una breve introduzione a questo libro si veda Erik Skyum-Nielsen, *Paul V. Rubow: Saga og Pastiche. I anledning af 100-året*, in «Danske Studier», 2023, pp. 230-239.

59 Paul Rubow, *Saga og Pastiche*, Gyldendal, København 1968, pp. 101-102.

60 Troviamo quest'ultimo esempio nella presentazione dello stile di Petersen di Annette Lassen. Si veda *N.M. Petersens sagaoversættelser*, cit., p. 74. Si veda Undset, *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis*, cit., pp. 50, 2, 16, 85, 112, 21, 113, 154 e 55.

61 Nella prefazione all'ultimo volume delle sue traduzioni, Petersen aveva scritto che bisognava scartare parole come «Tempel», «Alter» e «Orakel», di derivazione latina o greca, e sostituirle con parole di origine norrena. Si veda Rubow, *Saga og Pastiche*, cit., p. 96.

62 Battute come le seguenti, dove la frase principale nel testo originale inizia con una negazione, sono molto comuni nel romanzo. Ecco due esempi tratti dal capitolo XLVI: 1) «Ikke havde jeg ventet, at du vilde skilles fra min mor med haansord – saa skammelig du har handlet mod hende for» («Non mi sarei aspettato che ti saresti separato da mia madre con parole di scherno, dopo averla trattata in modo così infame»). 2) *Aldrig* havde jeg baaret vaaben paa dig, havde du ikke sagt det om Kaare paa Grefsin («Se tu non avessi detto quelle parole su Kåre di Grefsin non avrei mai levato le armi contro di te»). Si veda Undset, *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis*, cit., pp. 165-166; trad. it. cit., pp. 182-183 (corsivi aggiunti). Secondo Rubow,

cui l'attenzione dell'autrice si volge in modo più esplicito alle relazioni intime tra i personaggi – ad esempio nel capitolo XXIX dove, in un momento di intimità erotica, Leikny cerca di capire i motivi della tristezza del marito – le tipiche 'parole da saga' diminuiscono o vengono a mancare. Esistono quindi motivi per sostenere che Undset ha colto lo stile di Petersen e l'ha imitato nel suo romanzo, ma in modo parziale e intermittente.

Genette afferma che il pastiche è di natura giocosa perché esagerato rispetto all'ipotesto; tuttavia, non abbiamo modo di valutare se il romanzo esageri lo stile delle traduzioni di Petersen, in primis perché ciò richiederebbe un'analisi stilistica approfondita di *Historiske Fortællinger*, un'analisi che finora non è stata fatta. Ci pare tuttavia che il romanzo non abbia nessun intento ludico, non essendo lo scopo primario di Undset quello di farsi apprezzare, come fa ogni scrittore di pastiche, per il suo talento di imitatrice. Rivolgendosi alle saghe l'autrice cerca invece una forma per inscenare in modo più evidente, violento e cruento gli stessi temi che troviamo altrove nella sua produzione: l'amore erotico come una forza potenzialmente devastante, i rimorsi della coscienza, la colpa, l'espiazione e la morte.

## 6.2 *Trasformazione*

Mentre *Viga-Ljot og Vigdis* istituisce un rapporto intertestuale con le fonti storiche e agiografiche, grazie principalmente alla rielaborazione di passi brevi, con altre fonti medievali crea una vera e propria relazione ipertestuale<sup>63</sup>. La vicenda del *Viga-Ljot og Vigdis*, ovvero l'oltraggio di Ljot e la conseguente vendetta di Vigdis per mano del figlio Ulvar, si basa sulla vicenda di Kjartan e Guðrún della *Laxdæla saga*. La parte più consistente della saga si sviluppa attorno alle storie di Guðrún Ósvífisdóttir e di Kjartan Ólafsson, destinati fin da giovani a sposarsi, ma separati dalla partenza di Kjartan per la Norvegia. Dopo aver sentito la diceria che Kjartan sia sposato con la figlia del re norvegese, Guðrún sposa sotto pressione dalla propria famiglia il *fóstbróðir* ('fratello adottivo') di Kjartan, Bolli Þorleiksson. Al suo ritorno, Kjartan scopre il matrimonio di Guðrún e Bolli e sposa un'altra donna, Hrefna. La

questo tratto sintattico, che è tipico della produzione di Carsten Hauch, può essere ispirato alle traduzioni di N.M. Petersen.

63 Per motivi di spazio, qui si affronterà il confronto con la sola *Laxdæla saga*, l'ipotesto principale di Undset. Tuttavia, almeno un'altra saga, ovvero la *Kormáks saga*, è uno degli ipotesti di Undset, soprattutto per quanto riguarda le scene di corteggiamento. Come osserva Andresen, la prima parte del romanzo si ispira alla *Kormáks saga* (Ljot = Kormak), mentre la seconda invece trae ispirazione dalla *Laxdæla saga* (Ljot = Kjartan). Si veda Wisløff Andresen, *Viga-Ljot og Vigdis*, cit., pp. 95-96.

mancata realizzazione dell'amore con Kjartan provoca l'odio e la gelosia di Guðrún, la quale chiederà ai fratelli e al marito di uccidere l'uomo. Anche nel *Viga-Ljot og Vigdis*, Vigdis chiede al figlio Ulvar di vendicarla uccidendo Ljot, colpevole di averla violentata.

La *Laxdæla saga* costituisce una delle maggiori fonti del romanzo di Undset, e ciò è evidente nelle scene più drammatiche. Nel capitolo XLIX, Kjartan viene assalito in un'imboscata da parte dei fratelli di Guðrún, e, nonostante sia accompagnato solo dal suo alleato Án svarti, si difende valorosamente. Bolli osserva la scena senza prenderne parte, riluttante all'idea di combattere contro Kjartan, che invece rinuncia a difendersi ed esorta l'amico ad ucciderlo<sup>64</sup>. Allo stesso modo, Ljot si rifiuta di difendersi contro il figlio Ulvar e desidera morire per espiare le proprie colpe. Ulvar, come Bolli, esita; mentre Ljot prende la propria spada, appoggia l'elsa a una pietra in modo da rivolgere la punta verso il petto e vi si getta contro. La morte è percepita da Ljot come un atto di espiazione<sup>65</sup>.

Se dunque il personaggio di Ljot è costruito sui modelli di Kjartan (e Njáll), l'ispirazione per il personaggio di Vigdis è evidentemente Guðrún nella *Laxdæla saga*. Il tema della vendetta nei confronti dell'uomo amato è derivato dalla saga, come prova il dialogo finale tra Ulvar e Vigdis, in cui il figlio consegna alla madre la testa del padre. Dopodiché, Ulvar chiede a Vigdis:

«Svar mig sandt paa ett, mor min – har du nogen gang elsket ham, Viga-Ljot?» Hun brød ud i graat og la ansigtet ned mod hestens hals, mens hun mælte: «Ikke havde jeg hadet ham saa længe – det var det værste, at han var den jeg helst vilde elsket af alle mænd»<sup>66</sup>.

«Dimmi la verità su quest'ultima cosa, madre: hai mai amato Viga-Ljot?» Vigdis scoppiò a piangere e nascose il volto contro il collo del cavallo. «Come avrei potuto odiarlo così a lungo ... Questo era il peggio: che fra tutti gli uomini era il solo che avrei voluto amare»<sup>67</sup>.

Nel capitolo finale della *Laxdæla saga*, il figlio Bolli chiede a Guðrún chi sia l'uomo che ha amato di più:

Guðrún svarar: «Fast skorar þú þetta, sonr minn», segir Guðrún, «en ef ek skal þat nõkkurum segja, þá mun ek þik helst velja til þess». Bolli bað

64 *Laxdæla saga*, útg. Einar Ólafur Sveinsson, «Íslenska Fornrit» V, Hið Íslenska bókmenntafélag, Reykjavík 1934, p. 134.

65 Undset, *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis*, pp. 166-167; Ead., *La saga di Vigdis*, trad. it. cit., p. 183.

66 Undset, *Fortællingen om Viga-Ljot og Vigdis*, cit., p. 170.

67 Undset, *La saga di Vigdis*, trad. it. cit., p. 187.

hana svá gera. Þá mælti Guðrún: «Þeim var ek verst, er ek unni mest». «Þat hyggju vér», svarar Bolli, «at nú sé sagt alleinarðliga», – ok kvað hana vel hafa gørt, er hún sagði þetta, er hann forvitnaði<sup>68</sup>.

Guðrún rispose: «Mi metti molta pressione, figlio mio, ma se deciderò di dirlo a qualcuno, sarai sicuramente il prescelto». Bolli le chiese ancora di dirglielo. Allora Guðrún disse: «Sono stata più crudele con chi ho più amato». «Io credo», rispose Bolli, «che tu ti sia espressa in tutta sincerità», e la ringraziò per aver soddisfatto la sua curiosità<sup>69</sup>.

Qual è dunque la relazione ipertestuale tra i due testi? In realtà ci sono più relazioni ipertestuali: *Viga-Ljot* è la trasposizione moderna di un testo medievale e l'ipertestualità si dispiega su più livelli. La saga è un genere particolare di letteratura medievale, limitato da precise coordinate spazio-temporali, e *Viga-Ljot og Vigdis* fa rivivere questo genere medievale secondo quella relazione testuale che Genette chiama «riattivazione generica»<sup>70</sup>, aggiungendo però anche elementi dalla letteratura cavalleresca<sup>71</sup>, e diventando quindi un esempio di 'contaminazione' generica.

Nelle saghe manca comunque un aspetto imprescindibile per Undset: la rappresentazione dei sentimenti e della vita interiore dei personaggi. Già nell'intervista in «Urd» del 1910 Sigrid Undset affermava:

Den tidlige middelalder følte jeg mig sikker paa at jeg forstod. Der ligger det rent og uforanderlig menneskelige bart – samfundsformerne er saa enkle, at individet faar vokse og utfolde sig frit<sup>72</sup>.

Mi sentivo sicura di capire l'Alto Medioevo. In questo periodo l'animo umano, puro e immutabile, è messo a nudo – le forme delle società sono così semplici che l'individuo può crescere e svilupparsi liberamente.

Sebbene Undset, attraverso l'uso delle fonti storiche, rappresenti con cura il contesto storico in cui si svolgono gli eventi, questo contesto non è il suo interesse principale. Invece le interessano le forze interiori, le passioni, da lei ritenute il motore immutabile delle azioni

68 Undset, *Laxdæla saga*, cit., p. 228.

69 Sigrid Undset, *Laxdæla saga*, trad. it. di Silvia Cosimini, Iperborea, Milano 2015, p. 276.

70 Genette, *Palimpsesti*, trad. it. cit., p. 243.

71 Tra questi elementi Andresen menziona la situazione particolare di Vigdis: è figlia unica e l'unica erede alla ricchezza di Gunnar. Questo, suggerisce, è un elemento preso dalle saghe cavalleresche, non dalle saghe degli islandesi, dove non si trovano situazioni familiari simili. Si veda Wisløff Andresen, *Viga-Ljot og Vigdis*, cit., p. 106.

72 *Forfatterinden frøken Sigrid Undset i Rom*, cit., p. 253.

umane, prive di storicità. E per gettare luce su queste forze aveva bisogno di un altro approccio narrativo rispetto a quello delle saghe.

La commistione tra genere medievale e genere moderno implica un cambiamento nella prospettiva narrativa. Mentre le saghe medievali adottano la focalizzazione esterna, ovvero un racconto ‘oggettivo’<sup>73</sup>, in cui non abbiamo accesso ai pensieri, alle emozioni e alle intenzioni dei personaggi, *Víga-Ljót og Vigdís* presenta una narrazione a focalizzazione interna, tipica del romanzo moderno<sup>74</sup>. In questa narrazione, il lettore ha modo di conoscere i pensieri, gli stati d’animo e le intenzioni dei personaggi. Ad esempio, sappiamo fin da subito che Vigdís sta meditando vendetta contro Ljót, il suo piano è esplicitato, a differenza della *Laxdæla saga*, in cui le intenzioni di Guðrún si svelano nel corso della narrazione, senza mai essere espresse. Anche nella scena della morte dei figli di Ljót e Leikny, il dolore e le reazioni dei due vengono descritti con particolare realismo, un elemento del tutto assente nelle saghe.

La trasposizione generica porta quindi a un altro tipo di trasposizione: la transmotivazione<sup>75</sup>. Un tema centrale dei due testi è quello della vendetta di una donna sull’uomo che non ha potuto amare, ma i motivi sono differenti. Ciò che alimenta la tragedia della *Laxdæla saga* sarebbe l’orgoglio ferito di Guðrún e non il sentimento amoroso verso Kjartan. Secondo Preben Meulengracht Sørensen «tragedien kan forklares psykologisk som forårsaget af uforløst kærlighed, jalousi og had, men bag de voldsomme følelser ligger helt andre grunde» («la tragedia può avere una spiegazione psicologica, per via dell’amore non vissuto, della gelosia e dell’odio, ma dietro i sentimenti violenti c’è tutt’altro motivo»)<sup>76</sup>. Al contrario, l’infelicità è il motore della tragedia di *Víga-Ljót*

73 Sullo stile narrativo delle *Íslendingasögur* Margaret Clunies Ross nota: «The narrator introduces his characters, describes their salient traits and lets them loose, so to speak, in the unfolding of the narrative action», Margaret Clunies Ross, *Íslendingasögur*, in *The Cambridge History of Old Norse-Icelandic Literature*, ed. by Heather O’Donoghue – Eleanor Parker, Cambridge University Press, Cambridge 2024, pp. 209-225: 218.

74 In *Figure III*, Genette afferma che «la focalizzazione interna si realizza pienamente solo nel racconto ‘con monologo interiore’» (Gérard Genette, *Figure III*, 1972, trad. it. di Lina Zecchi, *Figure III, discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006, p. 240), e dunque in un contesto prevalentemente moderno. Sulle diverse focalizzazioni del racconto, si veda ancora *ivi*, pp. 237- 258.

75 Secondo Genette, la transmotivazione prevede «la sostituzione di un motivo con un altro [...], è uno dei principali procedimenti della trasformazione semantica», Genette, *Palinsesti*, trad. it. cit., p. 386.

76 Preben Meulengracht Sørensen, *Fortelling og ære. Studier i islendingesagaerne*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus 1993, p. 261. Per un’analisi dell’amore nella *Laxdæla saga*, si veda Daniel Sävborg, *Sagan om kärleken: erotik, känslor och berättarkonst i norrön litteratur*, Uppsala universitet, Uppsala 2007, pp. 340-362.

og *Vigdis*: non c'è, come nella *Laxdæla saga*, un impedimento concreto o un fraintendimento nell'amore tra Ljot e Vigdis. Lo stupro di Vigdis, attorno al quale ruota il desiderio di vendetta della donna, è un atto scatenato dalla gelosia che nel testo viene fatto risalire a ragioni di natura puramente psicologica. In *Víga-Ljot og Vigdis* la motivazione è l'ineluttabilità del destino che i due creano con le proprie mani, in linea con la poetica della prima produzione di Sigrid Undset<sup>77</sup>.

Questo ci porta a indagare l'ultima relazione ipertestuale presente in *Víga-Ljot og Vigdis*: la transvalorizzazione. Lo spostamento di motivo induce uno spostamento dei valori. Nel mondo assiologicamente omogeneo della *Laxdæla saga*, la compiuta vendetta di Guðrún su Kjartan non compromette in alcun modo i valori della società delle saghe<sup>78</sup>; al contrario, la soddisfazione di un torto subito, per quanto infelice, risana l'onore offeso della donna. In *Víga-Ljot og Vigdis*, la diffusione del cristianesimo e l'abbandono della religione tradizionale prefigura una crisi di valori e una più moderna rappresentazione dell'essere umano<sup>79</sup>. In questo vuoto assiologico causato dall'abbandono della religione pagana, gli uomini possono fare affidamento solo sulle loro forze, e questa libertà conduce non solo alla tragedia, ma anche alla loro profonda solitudine. Siamo di fronte alla stessa problematica che troviamo altrove nella produzione giovanile della scrittrice: Marta Oulie è da sola con la sua colpa e può solo confidarsi al suo diario, che comunque non può concederle il perdono; Jenny, in un mondo senza Dio, non riesce a portare il peso delle conseguenze delle proprie azioni e si suicida dopo essere stuprata dal suo ex fidanzato.

Le relazioni ipertestuali che il romanzo di Undset instaura con il suo ipotesto sono perciò tre: la riattivazione generica, che determina un cambiamento nelle tecniche narrative: da una narrazione a focalizzazione esterna si passa a una a focalizzazione interna. La narrazione che tiene conto dell'interiorità, dei pensieri e dei sentimenti dei personaggi causa una sostituzione dei motivi che guidano la vicenda narrata. Avviene così una transmotivazione: dall'orgoglio della don-

77 Si veda Bliksrud, *Sigrid Undset og ættesagaen*, cit., p. 208: «Mennesket er her ikke sin lykkes, men sin ulykkes smed» («L'uomo non è qui fabbro della propria fortuna, ma della propria sfortuna»).

78 Sul ruolo dell'onore e delle dispute nelle íslendingasögur, si veda Fulvio Ferrari, *Le saghe nordiche*, Meltemi, Milano 2022, pp. 97-99.

79 Come afferma Genette, la transvalorizzazione è «un doppio movimento di devalorizzazione e di (contro-)valorizzazione applicato agli stessi personaggi [...], privati della loro grandezza eroica, ma investiti in compenso di uno 'spessore' di umanità comune (egoismo, tenerezza, viltà, fantasia, ecc.)», Genette, *Palimpsesti*, trad. it. cit., p. 434.

na che deve risanare il torto subito all'insensatezza della sofferenza causata dalla libera scelta dei personaggi in *Viga-Ljot og Vigdis*. Ciò porta alla transvalorizzazione, ovvero a uno slittamento dei valori. La vendetta di Guðrún rientra perfettamente nel sistema di valori della società islandese medievale, mentre la vicenda di Ljot e Vigdis mette in scena l'infelicità dell'uomo causata dal vuoto spirituale. Queste tre relazioni ipertestuali permettono di evidenziare la notevole distanza tra l'ipotesto medievale e il suo ipertesto moderno.

## 7. CONCLUSIONE

Nel saggio *En bok som ble et vendepunkt i mitt liv* ('Un libro che segnò una svolta nella mia vita') Sigrid Undset spiega come già da bambina fosse familiare col mondo delle saghe:

Som en arkeologs datter og kamerat var jeg ikke helt fremmed for sagaenes verden. Jeg kjente ganske godt mit lands historie, og det var mig som stelte med 'Papas museum'. Jeg hadde sett og holdt i mine hender vikingenes redskaper og ting fra jeg var en liten unge<sup>80</sup>.

Essendo figlia e compagna di un archeologo, non ero del tutto estranea al mondo delle saghe. Conoscevo molto bene la storia del mio paese, ed ero io ad avere cura del 'museo di papà'. Avevo visto e tenuto tra le mani gli attrezzi e gli oggetti dei vichinghi fin da quando ero piccola.

Se Undset da bambina non era, come dice modestamente, «del tutto estranea al mondo delle saghe», il romanzo giovanile *Viga-Ljot og Vigdis* dimostra una profonda conoscenza del genere. Blikrud, infatti, definisce Undset come «en af de største kjennere av sagalitteratur blant de nordiske diktere» («una delle più grandi conoscitrici delle saghe della letteratura saga tra i poeti nordici»)<sup>81</sup>.

L'approccio genetico ci ha permesso di svelare il complesso rapporto con le fonti di Sigrid Undset. Abbiamo visto come il titolo integrale del romanzo sia un rimando essenziale all'edizione delle saghe degli islandesi più influente mai uscita in Danimarca: *Historiske Fortællinger om Islændernes Færd hjemme og ude* a cura di N.M. Petersen. Grazie all'elemento paratestuale capiamo che le saghe degli islandesi per Sigrid Undset costituivano un modello alternativo per il romanzo

<sup>80</sup> Il saggio non è datato, ma fu scritto durante gli anni di esilio di Sigrid Undset negli Stati Uniti.

<sup>81</sup> Blikrud, *Sigrid Undset og attesagaen*, cit., p. 205.

storico, diverso da quello che aveva già sperimentato con i suoi tentativi giovanili mai pubblicati.

La definizione di *Viga-Ljot og Vigdis* come pasticche risulta limitata, poiché l'opera si pone in una costante dinamica di imitazione e trasformazione delle sue fonti<sup>82</sup>. Undset ricrea un 'effetto' di saga, ma allo stesso tempo rimarca la profonda differenza tra l'opera medievale e il suo romanzo. La relazione intertestuale con le fonti storiche e religiose non costituisce solo un richiamo per il lettore attento; questo uso delle fonti permette di creare un'ambientazione realistica e convincente per la vicenda. Inoltre, la creazione di episodi intertestuali, come la visione di Tora di Odinsø, permette a Undset di sviluppare un parallelo simbolico con la propria vicenda: la conversione al cristianesimo è paragonata così alla resurrezione dell'*Apocalisse*.

La trasformazione appare invece evidente quando confrontiamo *Viga-Ljot og Vigdis* con le sue relazioni ipertestuali. Con questo testo, Undset fa rivivere un testo medievale, ovvero la *Laxdæla saga*, in un nuovo genere letterario, cioè il romanzo realista. Questa relazione ipertestuale genera a cascata una serie di trasposizioni dalla saga al romanzo: sul piano narrativo, il romanzo adotta una focalizzazione interna e non più esterna; su quello dei motivi presenti nel romanzo, si sostituisce il motivo dell'onore, tipico delle saghe, con dinamiche psicologiche; infine, sul piano dei valori, il romanzo si distacca dalla rappresentazione omogenea delle saghe, ritrae un mondo caratterizzato dal vuoto spirituale, in cui il cristianesimo è l'unico approdo. Dall'analisi dell'ipertestualità, si nota perciò che l'effetto di saga creato da Undset nasconde in realtà una profonda differenza con il suo ipotesto medievale: ciò è visibile anche sul piano stilistico, grazie alla diversa prospettiva della voce narrante, grazie all'uso di espansioni stilistiche, e infine, proprio grazie al realismo razionale, che si distacca dal realismo medievale delle *Íslendingasögur*.

In un'ottica più ampia, *Viga-Ljot og Vigdis* rientra perfettamente nel panorama letterario e culturale della Norvegia del primo Novecento, in cui realismo, celebrazione della grande potenza del regno medievale e bisogno di spiritualità si presentano in molte opere del tempo. L'indagine genettiana evidenzia dunque il grande debito di Undset verso la letteratura medievale, ma allo stesso tempo ne svela la distanza rispetto al romanzo, affermando la modernità di *Viga-Ljot og Vigdis*.

82 Come sottolinea Helge Nowak, un ipertesto può essere sia un'imitazione che una trasformazione di diversi ipotesti. La distinzione di Genette fra questi due prassi ipertestuali è graduale e non categorica. Helge Nowak, «Completeness is all: Fortsetzungen und andere Weiterführungen britischer Romane als Beispiel zeitübergreifender und interkultureller Rezeption», Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 1994, p. 59.

# Hugo von Hofmannsthal: *Lebenslied* (1896) – an Intertextual Analysis

Mario Zanucchi  
(Università di Salerno)

This essay aims to systematically investigate the intertextual dimension of *Lebenslied* for the first time and to move beyond its interpretation as an *Erlebnisgedicht*. Instead, the essay develops a poetological reading that identifies in the text a programmatic act of emancipation from the canonized and stifling tradition of *fin-de-siècle* Vienna, represented primarily by the cult of Schiller. Following Nietzsche's *Second Untimely Meditation*, Hofmannsthal's *Lebenslied* undertakes a poetological examination of the relationship between tradition and poetry. The text advocates for the squandering of inheritance as a gesture of liberation from the burden of ossified tradition. The relinquishment of the past is presented as an opportunity for the emergence of a new poetics – one rooted in the vital interconnectedness of all things. Hofmannsthal's intertextual dialogue with the Romantic tradition (*Des Knaben Wunderhorn* and Friedrich Rückert) demonstrates, conversely, that *Lebenslied* remains tethered, nonetheless to literary inheritance through a process of complex re-elaboration.

Il saggio si propone di indagare per la prima volta sistematicamente la dimensione intertestuale del *Lebenslied* e di superarne la lettura come *Erlebnisgedicht*. Viene sviluppata, invece, una prospettiva poetologica, che individua nel testo un atto programmatico di affrancamento dalla tradizione canonizzata e soffocante della Vienna della *fin de siècle*, rappresentata soprattutto dal culto di Schiller. In sintonia con la *Seconda considerazione inattuale* di Nietzsche, Hofmannsthal, nel *Lebenslied*, articola una riflessione poetologica sul rapporto tra poesia e tradizione celebrando la *Verschwendung* (dispersione) dell'eredità come gesto di liberazione dal fardello di una tradizione irrigidita. L'abbandono del passato viene presentato quale opportunità per l'emergere di una nuova poetica, radicata nella vitale totalità del divenire. Il dialogo intertestuale di Hofmannsthal con la tradizione romantica (*Des Knaben Wunderhorn* e Friedrich Rückert) dimostra d'altra parte che il *Lebenslied* rimane comunque legato all'eredità letteraria, in un processo di complessa rielaborazione.

KEYWORDS: *Hugo von Hofmannsthal, Lebenslied, Poetry, Intertextuality, Tradition, Friedrich Nietzsche*

Mario Zanucchi, *Hugo von Hofmannsthal: Lebenslied (1896) – un'analisi intertestuale*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 165-191

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.08



Open Access



# Hugo von Hofmannsthal: *Lebenslied* (1896) – un’analisi intertestuale

Mario Zanicchi  
(Università di Salerno)

Den Erben lass verschwenden  
An Adler, Lamm und Pfau  
Das Salböl aus den Händen  
Der todten alten Frau!  
5 Die Todten, die entgleiten,  
Die Wipfel in dem Weiten,  
Ihm sind sie wie das Schreiten  
Der Tänzerinnen werth!

Er geht, wie den kein Walten  
10 Vom Rücken her bedroht.  
Er lächelt, wenn die Falten  
Des Lebens flüstern: Tod!  
Ihm bietet jede Stelle  
Geheimnissvoll die Schwelle,  
15 Es gibt sich jeder Welle  
Der Heimatlose hin!

Der Schwarm von wilden Bienen  
Nimmt seine Seele mit.  
Das Singen von Delphinen  
20 Beflügelt seinen Schritt:  
Ihn tragen alle Erden  
Mit mächtigen Geberden,  
Der Flüsse Dunkelwerden  
Begrenzt den Hirtentag!

Das Salböl aus den Händen  
Der todten alten Frau  
Lass lächelnd ihn verschwenden  
An Adler, Lamm und Pfau:  
Er lächelt der Gefährten, –  
30 Die schwebend unbeschwerten  
Abgründe und die Gärten  
Des Lebens tragen ihn!<sup>1</sup>

1 Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte*, in «Wiener Rundschau», 1 (15. November 1896), pp. 11-12; vedi anche Id., *Lebenslied*, in *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe* (da ora

Il testo, composto probabilmente intorno al 23 febbraio 1896<sup>2</sup>, fu pubblicato il 15 novembre dello stesso anno nella «Wiener Rundschau» senza titolo<sup>3</sup>. Nel 1903 fu incluso nella raccolta *Ausgewählte Gedichte* con il titolo *Den Erben*, e solo nel volume *Die gesammelten Gedichte* (1907) ricevette il titolo *Lebenslied*<sup>4</sup>. Testimonianza dell'ineguagliabile e sorprendente virtuosismo del poeta ventiduenne, la poesia rappresenta una tra le più celebri composizioni di Hofmannsthal e non è stata affatto trascurata dagli studiosi<sup>5</sup>. Tuttavia, il panorama critico

in poi *SW*), Bd. I: *Gedichte 1*, hrsg. v. Eugene Weber, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1984, p. 63. Laddove non diversamente specificato, le traduzioni e i corsivi relativi ai testi citati sono dell'autore del presente contributo.

2 *SWI*, p. 286. I curatori dell'edizione critica delle opere di Hofmannsthal identificano la fase più antica in una bozza di due versi per la poesia *Frühling* («Jetzt da die breiten schattenlosen Strassen / Des Meeres und der Luft sind wieder offen», *ivi*, p. 287).

3 Richard Exner sostiene che la poesia recasse già nel 1896 il titolo *Lebenslied*. A riprova di ciò, cita un manoscritto di Hofmannsthal che egli classifica come trascrizione della bozza di stampa per la prima pubblicazione nella «Wiener Rundschau», riprodotto in Richard Exner, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1964, p. 138. L'assenza del titolo nella prima edizione è attribuita da Exner a un errore del tipografo.

4 Se nel titolo riecheggino un omaggio a Goethe, è questione difficile da derimere. Goethe aveva infatti definito «canto di vita» («Lebenslied») la sua lirica *Um Mitternacht*, la quale però presenta scarsa affinità con il testo di Hofmannsthal. Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert – Norbert Müller – Gerhard Sauder – Edith Zehm, Bd. 13.1: *Die Jahre 1820-1826*, hrsg. v. Henckmann – Irmela Schneider, Hanser Verlag, Monaco-Vienna 1992, p. 518 (indicazione di Paul Gerhard Klussmann, v. *infra*).

5 Tra l'ampia letteratura critica, si segnalano in particolare i seguenti contributi: Eduard Lachmann, Hugo von Hofmannsthal: «*Die tote alte Frau*», in «Deutschunterricht für Ausländer», 6 (1954), 55, pp. 1-3; Marianne Schultz-Hector, *Lebenslied von Hugo von Hofmannsthal*, in «Akzente», 2 (1955), pp. 85-95; Helmut Wocke, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied. Versuch einer Deutung*, in «Muttersprache», 65 (1955), pp. 330-336; Wolfdietrich Rasch, *Adler, Lamm und Pfau. Zur Deutung von Hofmannsthal's Lebenslied*, in Id., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1967, pp. 124-134; Paul Gerhard Klussmann, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, in «ZfdPh», 82 (1963), pp. 192-210 (ristampato con un supplemento in *Hugo von Hofmannsthal*, hrsg. v. Sibylle Bauer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968, pp. 224-253); Exner, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, cit.; Bernhard Böschstein, *Die Dunkelheit der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Ein Vortrag*, in «Der Deutschunterricht», 21 (1969), 3, pp. 51-66; Werner Kraft, *Zu Hofmannsthal's Lebenslied*, in Id., *Der Chandos-Brief und andere Aufsätze über Hofmannsthal*, Agora, Darmstadt-Berlino 1977, pp. 64-76; Günter Brodeßer, *Kunstgestalt und Sinngehalt. Ein Beitrag zur Verskunst Hofmannsthal's*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 1995, pp. 285-289; Edda Polheim, «*Ein lebend Glied im großen Lebensringe!*» *Zu Hofmannsthal's Lebenslied*, in «ZfdPh», 123 (2004), pp. 481-503; Mario Zanucchi, *Transfer und Modifikation. Die Französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*,

presenta ancora due lacune significative. Da un lato, il significato profondo della lettura di Nietzsche è rimasto nel complesso piuttosto indefinito. Dall'altro, è stato ignorato il dialogo che il *Lebenslied* intesse con una molteplicità di fonti poetiche. Proprio questa ricca tessitura intertestuale è rimasta di fatto inesplorata.

Come già constatato da Rudolf Borchardt<sup>6</sup>, la forma metrica e strofica del *Lebenslied* emula la struttura de *The Garden of Proserpine* di Algernon Charles Swinburne, un inno contenuto nella raccolta *Poems and Ballads*:

Here, where the world is quiet;  
 Here, where all trouble seems  
 Dead winds' and spent waves' riot  
 In doubtful dreams of dreams;  
 I watch the green field growing  
 For reaping folk and sowing,  
 For harvest time and mowing,  
 A sleepy world of streams<sup>7</sup>.

Come l'inno di Swinburne, anche il *Lebenslied* si compone di strofe di otto versi in trimetri giambici rimati. Lo schema rimico richiama il modello di Swinburne (*ababcccb*), dal quale Hofmannsthal però si distingue sostituendo all'ultima rima della strofa una *Waise*<sup>8</sup>. La rima incrociata doppia, l'ordine di rime preferito nelle strofe di *Lieder*, conferisce alla poesia di Hofmannsthal il suo carattere di *Lied*. La triplice rima identica che segue espone la forza dell'impulso vitale che il *Lebenslied* esalta. I versi conclusivi della prima e della terza strofa non rimano tra loro, mentre nella seconda e quarta strofa presentano una rima, seppure impura («hin»/«ihn»). Già dal punto di vista formale, ovvero in virtù dello schema rimico, le singole strofe si articolano ciascuna in due sezioni di quattro versi, sezioni che costituiscono anche unità

De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 439-448, 457; Alexander Mionskowski, *Lebenslied*, in *Hofmannsthal-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Mathias Mayer – Julian Werlitz, J.B. Metzler, Stuttgart 2016, pp. 157-160.

6 *SWI*, p. 294. La segnalazione di Borchardt è stata spesso trascurata dalla critica.

7 Algernon Charles Swinburne, *The Garden of Proserpine*, in Id., *The Poems of A. C. p. in Six Volumes. 1904-1905*, vol. 1: *Poems and Ballads*, First Series, Chatto & Windus, London 1904, pp. 169-172: 169, vv. 1-8. Nella biblioteca di Hofmannsthal è catalogata un'edizione di fine Ottocento dei *Poems and Ballads* (Chatto & Windus, London 1891). Cfr. *SWI*, p. 294, nota 14.

8 Come in *Garden of Proserpine*, anche nel *Lebenslied*, nei primi quattro versi di ogni strofa si alternano versi ipercatalettici con cadenze femminili (vv. 1 e 3) e versi acatalettici con cadenze maschili (vv. 2 e 4). I versi dal quinto al settimo sono ipercatalettici e presentano cadenze femminili, mentre il verso finale di ogni strofa è acatalettico e termina con una cadenza maschile.

semanticamente e concettualmente compiute. Emerge poi un aspetto che accomuna le strofe mediane: la prima sezione della seconda e della terza strofa presenta al suo interno la medesima costruzione sintattica. Il guadagno formale-estetico di questa struttura è un marcato ritmo interno e un forte effetto eco, sia all'interno delle sezioni («Er geht...», «Er lächelt...»; «Der Schwarm von wilden Bienen...», «Das Singen von Delphinen...») sia tra di esse. Infatti, una volta stabilito il modello di ripetizione nella seconda strofa, la sua ricomparsa nella terza strofa trasmette un senso di compiutezza formale.

La pubblicazione della lirica nella «Wiener Rundschau» del 15 novembre 1896, insieme alla poesia *Gute Stunde*, suscitò uno scandalo nella scena letteraria viennese. L'autore stesso ne riferisce in una lettera a Clemens von Franckenstein: «Le poesie nella *Rundschau* hanno sollevato a Vienna un clamore incredibile per la loro completa incomprendibilità»<sup>9</sup>. In particolare Karl Kraus reagì con disagio all'ermetismo e agli sforzi interpretativi, altrettanto fervidi, dei contemporanei<sup>10</sup>; anche altri letterati accolsero l'oscurità del testo con rifiuto e scherno<sup>11</sup>. Solo Musil, sfidando i critici, riconobbe alla poesia una qualità estetica, *proprio* in virtù della sua incomprendibilità<sup>12</sup>.

Il *Lebenslied* si configura come un componimento altamente musicale. A tale musicalità contribuiscono in modo significativo il metro giambico, che infonde un senso di slancio e progressione, e la sequenza di parole monosillabiche<sup>13</sup>. Ne deriva una leggerezza che conferisce alla poesia un carattere quasi danzante; non a caso, al termine della prima strofa, viene evocata l'immagine delle «danzatrici» (v. 8). Contemporaneamente, il testo veicola in modo programmatico

9 *SW I*, p. 291 (lettera del 9 dicembre 1896) (trad. mia).

10 «Ein Gedicht hatte die ganze Stadt in fieberhafte Aufregung versetzt, die noch heute da und dort emporlodert. Eine Zeit lang mochte man in ein x-beliebige Kaffeehaus, in was immer für einen Salon eintreten, hier versuchten bei fliegendem Thee mondaine Damen eine Interpretation der dunklen Verse, dort war man sicher, eine Gesellschaft anzutreffen, die um den runden Tisch versammelt, eben mit dem Buchstabiren der ersten Strophe beschäftigt war», Karl Kraus, *Die demolirte Literatur*, in Id., *Frühe Schriften 1892-1900*, hrsg. v. Johannes J. Braakenburg, Bd. 2: 1897-1900, Kösel, München 1979, p. 12.

11 Una posizione di rifiuto fu assunta, ad esempio, da Arthur Moeller van den Bruck, Josef Hoffmiller e Richard von Schaukal. Cfr. *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, hrsg. v. Gotthard Wunberg, Athenäum-Verlag, Frankfurt a.M. 1972, pp. 71, 166, 351.

12 Robert Musil affronta il *Lebenslied* nel suo saggio *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu* del 1931 in Id., *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Hamburg 1955, pp. 698-701.

13 Su un totale di 132 parole, 72 sono monosillabiche, 45 bisillabiche. Le rimanenti quindici parole sono trisillabiche.

una dottrina filosofica della vita<sup>14</sup>. Ciò è già preannunciato dal titolo, che eleva il concetto di *Leben* a categoria chiave. La decadente voluttà di morte presente nel *Garden of Proserpine* di Swinburne lascia il posto a un'ebbra affermazione della vita. Hofmannsthal orchestra trasgressioni spaziali e categoriali (tra uomo e animale, morte e vita), sostenute da una fiducia esuberante nell'armonia della totalità del divenire. Il suo superamento dell'«arte per l'arte» in favore di un'«arte per la vita» si avvale in modo determinante della sua intensa lettura di Nietzsche.

## 1. POETICA DELLA *VERSCHWENDUNG*

La critica è rimasta a lungo focalizzata sui presunti retroscena biografici del *Lebenslied* come *Erlebnisgedicht*, circostanza che ha ostacolato un'approfondita analisi filologica e storico-letteraria del testo<sup>15</sup>. L'interpretazione biografica, sostenuta in particolare da Richard Exner, si basa principalmente su una lettera del filosofo Heinrich Gomperz. Dopo la morte di Hofmannsthal, Gomperz riferisce in una missiva del 10 aprile 1942, presumibilmente indirizzata al genero di Hofmannsthal, Heinrich Zimmer, che la poesia di Hofmannsthal si fonderebbe su un aneddoto che sua cugina Alice Morrison (1865-1952)<sup>16</sup> avrebbe raccontato al poeta. Durante un soggiorno in India, in un impeto di connessione universale mistico-panteistica, Alice avrebbe versato un prezioso profumo ereditato dalla nonna, Sophie Todesco, su alcuni animali in un parco faunistico. Questo racconto, secondo Gomperz, avrebbe ispirato Hofmannsthal a comporre la poesia<sup>17</sup>. In tal modo,

14 Stilisticamente, la poesia si distingue per l'uso di forme imperative ed esclamazioni. Oltre all'imperativo incipitale, «lass verschwenden» al v. 1, ripreso come «Lass lächelnd ihn verschwenden» al v. 27, risalta il marcato impeto esclamativo: ogni strofa termina con un punto esclamativo, e la prima e la seconda strofa ne presentano addirittura due ciascuna. Tale intonazione assertiva sottolinea il carattere programmatico del testo.

15 Così anche Polheim, «*Ein lebend Glied im großen Lebensringe!*», cit., p. 491.

16 In realtà, Alice Morrison, nata de Worms, era figlia della cugina di Gomperz, Fanny Worms, e nipote di Sophie von Todesco, cfr. Karlheinz Roszbacher, *Literatur und Bürgertum. Fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle*, Böhlau, Wien et al. 2003, p. 465, nota 2. Di lei si tramanda una nota di Hofmannsthal in cui la stilizza come «bellezza anglo-araba regale e snella» (*Aufzeichnungen I. Text, SW XXXVIII*, p. 242). Marie von Gomperz menziona la figlia di sua cugina Fanny Worms in una lettera al poeta. Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892-1916. Mit Briefen von Nelly von Gomperz*, hrsg. v. Ulrike Tanzer, Rombach, Freiburg i.B. 2001, p. 150 (lettera del 3 novembre 1892).

17 «Sie [Alice] lebte einige Jahre in Indien, wo ihr Mann Fabriksdirektor war. Eines Abends waren sie bei einer hochgestellten oder sehr reichen Persönlichkeit ge-

Gomperz suggerisce un legame intrinseco tra la genesi del testo e la propria storia familiare, quasi che la celebre poesia ne fosse scaturita e rappresentasse quindi una ‘proprietà di famiglia’. Poco noto è che esiste anche una seconda versione divergente dell’aneddoto: Hans Lindau scrisse a Hofmannsthal nel 1903 che suo padre aveva appreso da un parente maschio di Hofmannsthal – e non di Gomperz – che questi, con sconsiderata esuberanza, avrebbe spruzzato un prezioso unguento ereditato da una zia a Calcutta in una *ménagerie* italiana<sup>18</sup>. La contraddittorietà di questi racconti – siano essi originati da variazioni di Hofmannsthal stesso o da una trasmissione errata – è evidente; d’altra parte, è impossibile, allo stato attuale delle fonti, pervenire a una ricostruzione attendibile. Inoltre, è noto che Hofmannsthal aveva talvolta una predilezione nel fuorviare i suoi interpreti. Anche nell’ipotesi di accettare gli aneddoti e di non considerarli un mero tentativo epistolare di influenzare la ricezione<sup>19</sup>, essi contribuiscono alla comprensione della concezione artistica e della tessitura poetica del testo solo in misura limitata.

Il commento all’edizione critica delle opere di Hofmannsthal<sup>20</sup> ha individuato una possibile fonte, dalla quale il poeta avrebbe poi tratto la prima strofa del *Lebenslied*, ovvero il terzo sonetto di Heine dal *Sonettenkranz* dedicato ad August Wilhelm Schlegel:

laden, die ein palastartiges Gebäude bewohnte, dem ein eigener Tierpark angeschlossen war. Es war ein sehr heißer Abend und Alice trat auf einen Altan hinaus, von dem aus man in den Tierpark hinabsah. Unten sah man in unbestimmten Umrissen allerlei Getier – Vögel, Vierfüßer und Kriechtiere, die sich in der warmen Abendluft hin und her bewegten. Unter dem Eindruck der Wärme, der Nachtstimmung und dieses Anblicks überkam sie ein so heftiges mystisch-pantheistisches Gefühl der Allverbundenheit, daß sie in einem Drang, sich all diesem Leben noch inniger zu verbinden, ein Flakon öffnete, das sie von ihrer Großmutter [Sophie Todesco] ererbt hatte, und ein als besonders kostbar geltendes Parfum, das darin geborgen war, auf die Tiere hinabträufelte. Unter dem Eindruck dieser Erzählung habe er [Hofmannsthal] das Gedicht verfaßt», Exner, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, cit., pp. 84-85. L’originale della lettera si trova nel lascito Hofmannsthal presso la Houghton Library della Harvard University a Cambridge (MA).

18 «Zufällig höre ich von meinem Vater, mit dem ich über Ihr Gedicht öfters gesprochen: Herr von Hofmannsthal hat dabei ein persönliches Erlebnis als äußeren Anlaß gehabt. Ein Verwandter, dem eine Tante in Calcutta gestorben ist, bekam ein kostbares Salböl, das er übermütig einmal in einer Art Menagerie in Italien verspritzte. C’est ce qu’on m’a dit», *SW I*, p. 293.

19 Polheim, «*Ein lebend Glied im großen Lebensringe!*», cit., p. 491, e Mionskowski, *Lebenslied*, cit., p. 158. Va inoltre notato che gli animali scelti da Hofmannsthal (aquila, agnello e pavone) non sono particolarmente specifici per l’India e non si adattano bene a un serraglio esotico, dove di solito trovano ospitalità specie animali ben più rare.

20 *SW I*, p. 296.

Zufrieden nicht mit deinem Eigenthume,  
 Sollt' noch des Rheines Niblungshort dich laben,  
 Nahmst du vom Themsestrand die Wundergaben,  
 Und pflücktest kühn des Tago-Ufers Blume.  
 Der Tiber hast manch' Kleinod du entgraben,  
 Die Seine mußte zollen deinem Ruhme, –  
 Du drangest gar zu Bramas Heiligtume,  
 Und wollt'st auch Perlen aus dem Ganges haben.  
 Du geiz'ger Mann, ich rath' dir, sei zufrieden  
 Mit dem, was selten Menschen ward beschieden,  
 Denk' an's *Verschwenden* jetzt, statt ans Erwerben.  
 Und mit den Schätzen, die du ohn' Ermüden  
 Zusammen hast geschleppt aus Nord und Süden,  
 Mach reich den Schüler jetzt, *den lust'gen Erben*<sup>21</sup>.

Il sonetto è rivolto al traduttore August Wilhelm Schlegel. Il testo elenca nell'ottava i tesori da questi accumulati nella sua intensa attività traduttiva e lo esorta nella sestina a sperperare («Denk' an's Verschwenden jetzt») ciò che ha accumulato. Un'interpretazione possibile è che questa esortazione sia un invito a poetare anziché tradurre<sup>22</sup>. In ogni caso, è proprio da questo «sperpero» che l'allievo ed erede, ovvero lo stesso Heine, confida di arricchirsi.

I curatori dell'edizione critica sono scettici circa una possibile lettura del sonetto da parte di Hofmannsthal, poiché nelle edizioni del *Buch der Lieder* della corona di sonetti dedicata ad August Wilhelm Schlegel veniva di solito incluso solo il secondo componimento. Il testo è assente anche nelle due edizioni documentate dal – peraltro lacunoso – catalogo della biblioteca di Hofmannsthal<sup>23</sup>. D'altro lato è attestato che il giovane Hofmannsthal utilizzò un'edizione di Heine che non si è conservata<sup>24</sup> ed è possibile che il sonetto fosse incluso in questa edizione<sup>25</sup>.

21 Heinrich Heine, *An Aug. Wilh. von Schlegel*, in Id., *Sämmtliche Werke*, Bd. 7: *Nachtrag und biographisch-literarische Skizze von Godfrid Becker*, 8. Aufl., Schäfer und Koradi, Philadelphia 1874, pp. 32-33 (se non diversamente specificato, i corsivi sono miei).

22 Così una possibile interpretazione del *Verschwenden*: «Sois prodigue de ton propre fonds: Compose au lieu de traduire», cfr. Heinrich Heine, *Ausgewählte Werke: Poesie und Prosa*, avec Notice biographique et Annotations par Antoine Lévy, Librairie H. Le Soudier, Paris 1891, p. 11.

23 *SWI*, p. 296. La biblioteca conservatasi presenta numerose lacune, dato che «circostanze di trasferimento, danni da acqua e parziali alienazioni» hanno intaccato la collezione originale. Cfr. Hans Jürgen Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Quelle & Meyer, Heidelberg 1973, p. 13.

24 *SWI*, p. 296.

25 Il sonetto è presente, ad es., nell'edizione del *Buch der Lieder* di Gustav Karpeles del 1887. Cfr. Heinrich Heine, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Gustav Karpeles, Kritische

Il problema vero non sta però tanto nella reperibilità o meno del sonetto, quanto nella sua tutto sommato debole affinità con il testo di Hofmannsthal. Al centro del sonetto vi è la dialettica tra tradurre e poetare, che è completamente assente nel *Lebenslied*. Il *Verschwenden* è certamente inteso in senso positivo, ma la sua accezione è piuttosto riduttiva: si tratta di arricchire qualcuno, l'erede appunto, il quale nel sonetto di Heine riveste un ruolo solo passivo, essendo egli il mero ricevente del lascito. L'erede qui non è colui che dissipa l'eredità, al contrario: è colui che aspira a raccogliercela. Inoltre, nel sonetto manca completamente la figura della defunta, custode e detentrica dell'olio sacro poi disperso dall'erede. La totale mancanza di coincidenze nelle rime riduce ulteriormente la probabilità di un'influenza a livello formale.

Se l'obiettivo è individuare una possibile fonte per le parole chiave «Erbe» e «Verschwenden», emerge un altro candidato che, a mio avviso, si rivela più verosimile di Heine: Richard Dehmel. La necessità di dissipare la tradizione per trovare la propria identità poetica emerge per l'appunto in una lettera di Richard Dehmel indirizzata a Hofmannsthal, datata 3 novembre 1893: «Doch auch Sie werden sich beeilen müssen, dies Ihr Erbe zu verschwenden, um ganz zum Besitze Ihrer Selbst zu kommen»<sup>26</sup>. Questa ipotesi era già stata avanzata quando Martin Stern scoprì e pubblicò la lettera<sup>27</sup>. Ciò che invece si è mancato di rilevare è il contesto filosofico di questa semantica della *Verschwendung*, che conduce direttamente a Nietzsche<sup>28</sup>. Nell'aforisma *Vom «Genius der Gattung»* nella *Fröhliche Wissenschaft* (1882-1887) l'erede non è un mero ricevente di un lascito, dal quale ci si aspetta un arricchimento, come in Heine, ma è colui che disperde l'eredità in un audace atto vitale e generativo per liberarsi dal passato e trovare sé stesso, esattamente come consigliato da Dehmel nella sua lettera. Nietzsche parla di una «facoltà» e «arte della comunicazione» accumulata nel corso delle generazioni, che attende un «erede» che la «sperperi» in un atto di dissipazione creativa. L'aforisma di Nietzsche, tra l'altro, ha una particolare affinità con l'immagine che Hofmannsthal aveva di sé e della sua generazione come «Spätgeborene»:

Gesamtausgabe, 1. Bd., G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1887, p. 85.

<sup>26</sup> *SW* I, p. 286.

<sup>27</sup> Cfr. Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel, *Briefwechsel 1893-1919*, hrsg. v. Martin Stern, in «Hofmannsthal-Blätter», 21-22 (1979), pp. 1-130.

<sup>28</sup> Sulla ricezione di Nietzsche da parte di Dehmel si veda Adolf Hösel, *Dehmel und Nietzsche*, Diss., München 1928. La lettera a Hofmannsthal risale proprio agli anni dell'ammirazione travolgente di Dehmel per Nietzsche. Il patetico omaggio poetico a *Zarathustra*, l'inno *An Friedrich Nietzsche*, è del 1891. Il successivo distacco da Nietzsche è attestato dall'*Offener Brief an die Herausgeber der «Kultur»* del 1901.

Wohl aber scheint es mir so in Bezug auf ganze Rassen und Geschlechterketten zu stehn: wo das Bedürfnis, die Noth die Menschen lange gezwungen hat, sich mitzutheilen, sich gegenseitig rasch und fein zu verstehen, da ist endlich ein Ueberschuss dieser Kraft und Kunst der Mittheilung da, gleichsam ein Vermögen, das sich allmählich aufgehäuft hat und nun eines Erben wartet, der es verschwenderisch ausgibt (– die sogenannten Künstler sind diese Erben, insgleichen die Redner, Prediger, Schriftsteller, Alles Menschen, welche immer am Ende einer langen Kette kommen, «Spätgeborne» jedes Mal, im besten Verstande des Wortes, und, wie gesagt, ihrem Wesen nach *Verschwender*)<sup>29</sup>.

Nietzsche legittima lo sperpero come una necessità creativa che, dall'eccesso dell'eredità culturale, genera il nuovo. La *Verschwendung* non è dunque dannosa, bensì produttiva e trasformatrice<sup>30</sup>. In tal modo,

29 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (di seguito: *KSA*), hrsg. v. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin et al. 1999-2003, Bd. 3, pp. 343-651: 591. Cfr. Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal*, cit., p. 40 e Zanucchi, *Transfer und Modifikation*, cit., p. 444, nota 246. Nella biblioteca di Hofmannsthal si è conservata, oltre a *Zur Genealogie der Moral* nella seconda edizione del 1892, solo l'edizione completa delle opere di Nietzsche del 1906. Considerando l'influenza decisiva di Nietzsche sul giovane Hofmannsthal, si deve presumere che prima del 1906 si trovassero nella biblioteca di Hofmannsthal altre edizioni delle opere di Nietzsche, le quali non si sono conservate. Lo stesso Hofmannsthal annota nell'edizione del 1906, come data della sua prima lettura delle opere di Nietzsche, l'anno 1892 («Zum ersten Mal gelesen 1892», cfr. Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal*, cit., p. 17). Nel 1895, due anni prima della composizione del *Lebenslied*, era apparsa a Lipsia presso C.G. Naumann la seconda edizione della *Fröhliche Wissenschaft*.

30 Nell'opera di Nietzsche la *Verschwendung* costituisce una categoria ricorrente che descrive la dinamica dell'auto-superamento. Nietzsche identifica l'essenza del genio proprio nella sua natura di 'sperperatore', che nell'esuberanza della propria potenza creativa si elargisce costantemente, superando sé stesso e protendendosi oltre i propri limiti. Così si legge nella *Götzen-Dämmerung* (1889): «Das Genie – in Werk, in Tat – ist notwendig ein Verschwender: daß es sich ausgibt, ist seine Größe... Der Instinkt der Selbsterhaltung ist gleichsam ausgehängt; der übergewaltige Druck der ausströmenden Kräfte verbietet ihm jede solche Obhut und Vorsicht. Man nennt das 'Aufopferung'; man rühmt seinen 'Heroismus' darin, seine Gleichgültigkeit gegen das eigne Wohl, seine Hingebung für eine Idee, eine große Sache, ein Vaterland: Alles Mißverständnisse... Er strömt aus, er strömt über, er verbraucht sich, er schont sich nicht – mit Fatalität, verhängnisvoll, unfreiwillig, wie das Ausbrechen eines Flusses über seine Ufer unfreiwillig ist», *Götzendämmerung*, *KSA* 6, pp. 55-161: 146, darin: *Streifzüge eines Unzeitgemäßen 44: Mein Begriff von Genie*, *ivi*, pp. 144-146. La *Verschwendung* è particolarmente centrale nello *Zarathustra* nel contesto delle riflessioni sull'*Übermensch*. Zarathustra stesso anticipa l'*Übermensch* presentandosi come uno sperperatore, come colui che dona tra gli uomini: «Ich verschwende, was mir geschenkt wird, ich Verschwender mit tausend Händen», *Also sprach Zarathustra*, *KSA* 4, p. 296. Nel capitolo *Von der schenkenden Tugend*, Nietzsche paragona l'*Übermensch* a un'anima che dà, o a una fontana zampillante. La sua essenza risiede nella *Verschwendung* intesa come costante auto-superamento. Anche nei suoi frammenti postumi, Nietzsche ritorna sul gesto della *Verschwendung*: «Ich liebe

Nietzsche offre una sorta di orizzonte filosofico per la poetica della *Verschwendung*, intesa come forma di autoaffermazione poetica. Non si tratta di disprezzare l'eredità, ma di trasformarla in qualcosa di nuovo attraverso un atteggiamento dinamico e innovatore. L'olio sacro della tradizione non deve essere tesaurizzato ovvero conservato e tramandato per arricchire l'eredità, come in Heine, ma dev'essere disperso.

L'esortazione «Den Erben lass verschwenden» va chiaramente intesa come un appello rivolto dal poeta a sé stesso nella cornice di una riflessione di carattere poetologico, stimolata dalla lettera di Dehmel. Essa esprime il superamento del pericolo dell'epigonismo, che Hofmannsthal aveva già diagnosticato nella sua produzione poetica<sup>31</sup>. Contemporaneamente, mira anche a un distacco dalla *décadence* orientata a un culto del passato<sup>32</sup>. Nel *Lebenslied* l'olio sacro rappresenta la tradizione culturale<sup>33</sup>. Il suo carattere irrigidito e morto è segnalato

die, welche ihre Seelen verschwenden, die nicht denken und nie zurückgeben, weil sie immer schenken», *Nachgelassene Fragmente. Juli 1882 bis Herbst 1885. 1. Teil, KSA 10*, p. 175. Con la *Verschwendung* egli identifica l'essenza stessa dell'artista: «Er [der Künstler] ist reich genug dazu: er kann verschwenden, ohne arm zu werden...», *Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 bis Anfang Januar 1889. 2. Teil, KSA 13*, pp. 298.

31 Si vedano, ad es., le poesie *Gedankenspuk*, *Epigonen* e *Stille* (1891).

32 Già il *Giardino di Proserpina* di Swinburne appare come un bacino di raccolta di tutto ciò che è passato e defunto. Lo stesso Hofmannsthal aveva sottolineato la connessione tra storicismo e decadentismo nel suo primo saggio su D'Annunzio (1893): «Es ist, als hätte die ganze Arbeit dieses feinfühligsten, eklektischen Jahrhunderts darin bestanden, den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben einzuflößen. Jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglücklichen Zauberlehrlings! Wir haben aus den Toten unsere Abgötter gemacht; alles, was sie haben, haben sie von uns; wir haben ihnen unser bestes Blut in die Adern geleitet; wir haben diese Schatten umgürtet mit höherer Schönheit und wundervollere Kraft als das Leben erträgt», Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio*, in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I 1891-1913*, hrsg. v. Bernd Schoeller, Fischer-Taschenb.-Verl., Frankfurt a.M. 1980, pp. 174-184: 174. Anche nel saggio su Walter Pater (1894), Hofmannsthal caratterizza la fissazione sul passato come l'essenza dell'estetismo: «Wir sind fast alle in der einen oder anderen Weise in eine durch das Medium der Künste angeschaute, stilisierte Vergangenheit verliebt. Es ist sozusagen unsere Art, in ideales, wenigstens in idealisiertes Leben verliebt zu sein. Das ist Ästhetismus», *ivi*, pp. 194-197: 196. Per un approfondimento sull'*aesthetic historicism* di Pater, si rimanda a Carolyn Williams, *Transfigured World. Walter Pater's Aesthetic Historicism*, Cornell University Press, Ithaca (NY)-London 1989.

33 Il fatto che l'eredità sperperi l'olio ereditato sugli animali rappresenta un'eco della seconda *Considerazione inattuale*, in cui Nietzsche elogia proprio l'esistenza astorica dell'animale: «Betrachte die Herde, die an dir vorüberweidet: sie weiss nicht, was Gestern, was Heute ist, springt umher, frisst, ruht, verdaut, springt wieder, und so vom Morgen bis zur Nacht und von Tage zu Tage, kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblicks und deshalb weder schwermüthig noch überdrüssig. [...] So lebt das Thier *unhistorisch*: denn es geht auf in der Gegen-

non solo dalla figura della defunta, ma anche dal fatto che l'olio sacro aveva una grande importanza nel culto funerario antico<sup>34</sup>. L'erede lo prende «dalle mani» inerti della defunta e lo usa in modo improprio, mettendolo al servizio della vita e unendo con esso gli animali in una sorta di libagione e consacrazione rituale.

Se si cercassero modelli poetici per la strofa incipitale, in particolare per la figura femminile di custode della tradizione e per le rime, sembrerebbero emergere alcuni elementi di affinità con la strofa iniziale della poesia *Würde der Frauen* (*La dignità delle donne*, 1795) di Schiller, nella sua versione più antica, pubblicata nel «Musenalmanach für 1796» e successivamente modificata dall'autore:

Ehret die Frauen! Sie flechten und weben  
Himmlische Rosen *ins irrdische Leben*,  
Flechten der Liebe beglückendes Band.  
Sicher in ihren bewahrenden *Händen*  
Ruht, was die Männer mit Leichtsinn *verschwenden*,  
Ruhet *der Menschheit geheiligtes Pfand*<sup>35</sup>.

Hofmannsthal per l'appunto possedeva nella sua biblioteca il volume con la versione originale della strofa iniziale. È molto interessante che si tratti di un volume *ereditato* dal suo defunto nonno paterno August Hofmann von Hofmannsthal (1815-1881)<sup>36</sup>. La critica ha giustamente

wart [...]», *Unzeitgemäße Betrachtung II*, KSA 1, pp. 243-334: 248-249 (enfasi nell'orig.). Lo sperpero dell'eredità sugli animali significherebbe di conseguenza, nel senso di Nietzsche, porre la storia «al servizio della vita», *ivi*, p. 255.

34 Serviva per ungere i morti, bagnare le lapidi, ma veniva anche deposto in un recipiente nella tomba. Cfr. Walter Hatto, «Salben», in *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, Bd. IV, Metzler, Stuttgart 2013, Sp. 1507-1509: 1508.

35 Friedrich Schiller, *Würde der Frauen*, in *Schillers sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. Karl Goedeke, Erster Theil: *Gedichte*, Cotta, Stuttgart 1871, p. 186; anche in «Musen-Almanach für das Jahr 1796», bei dem Hofbuchhändler Michaelis, Neustrelitz, pp. 186-192: 186. «Schon am 7. September [1795] schrieb Schiller an Humboldt, er werde die beiden letzten Verse ändern, die theils ungeschickt, theils für die Exposition des Ganzen zu leer seien», Heinrich Düntzer, *Schillers lyrische Gedichte*, Bd. IV: *Die Gedichte der dritten Periode*, dritte, neu durchgesehene Aufl., Ed. Wartigs Verlag (Ernst Hoppe), Leipzig 1891, p. 120.

36 Il catalogo della biblioteca di Hofmannsthal registra numerose edizioni di Schiller, v. *Bibliothek*, SW XL, hrsg. v. Ellen Ritter in Zus. mit Dalia Bukauskaite – Konrad Heumann, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2011, pp. 593-597, Nr. 2305-2314. Tra queste si trovano anche i quattro volumi dei *Supplemente* alle opere di Schiller con l'elenco delle varianti, Nr. 2306: *Supplemente zu Schillers Werke*, aus seinem Nachlaß im Einverständnis und unter Mitwirkung der Familie Schillers, hrsg. v. Karl Hoffmeister, 1. Abt.: *Nachlese und Variantensammlung*, Bde. 1-4 (in 2), Cotta, Stuttgart-Tübingen 1841. Questi volumi provengono dalla biblioteca del nonno di Hofmannsthal. La variante

fatto notare che Schiller non era un autore particolarmente amato da Hofmannsthal<sup>37</sup>. Ma questa circostanza potrebbe paradossalmente anche rafforzare l'ipotesi di un prestito, nella misura in cui l'iscrizione intertestuale codificherebbe un atto polemico di affrancamento. Schiller rappresenta l'incarnazione letteraria di un'estetica borghese e di un pathos nazionale ereditati dalle generazioni precedenti, dai quali il nipote intende ora emanciparsi. I rimandi intertestuali a Schiller non rappresenterebbero quindi un omaggio celebrativo, ma le tracce di

della strofa iniziale di *Würde der Frauen* si trova nel terzo volume a pagina 34. Nella versione successiva, Schiller eliminò sia la rima «verschwendend»/«Händen» sia l'immagine del «pegno» custodito dalle donne: «Ehret die Frauen! sie flechten und weben / Himmlische Rosen ins irdische Leben, / Flechten der Liebe beglückendes Band, / Und in der Grazie züchtigem Schleier / Nähren sie wachsam das ewige Feuer / Schöner Gefühle mit heiliger Hand», Friedrich von Schiller, *Die Würde der Frauen* (1796), in *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799*, hrsg. v. Julius Petersen – Friedrich Beißner, Böhlau, Weimar 1943, pp. 240-243: 240.

37 Si vedano a proposito le puntuali considerazioni di Marco Rispoli nella sua ottima monografia *Hofmannsthal und die Kunst des Lesens. Zur essayistischen Prosa*, Wallstein, Göttingen 2021, pp. 283-284, nota 152. Per la ricezione di Schiller da parte del giovane Hofmannsthal rimando alla postfazione di Joachim Seng nel volume *Schillers Selbstcharakteristik. Aus seinen Schriften nach einem älteren Vorbild neu hrsg. von Hugo von Hofmannsthal*, mit einem Nachw. v. Joachim Seng, Insel-Verl., Frankfurt a.M.-Leipzig 2005, in part. pp. 184-185. Naturalmente, Schiller faceva parte sia delle letture private che scolastiche del giovane Hofmannsthal ed era oggetto di temi e prove di oratoria presso il Ginnasio frequentato dal poeta. Schiller era fortemente presente anche nel panorama urbano di Vienna. Dal Ginnasio Accademico del Beethovenplatz non è lontano il monumento a lui dedicato, inaugurato nel 1876. Nel programma del nuovo Burgtheater, tra il 1888 e il 1914, Schiller era dopo Shakespeare l'autore più rappresentato. L'insofferenza di Hofmannsthal per questa soffocante venerazione di Schiller è testimoniata da un attrito con il suo compagno di scuola Stefan Grub, sorto specificamente in merito alla figura e all'opera di Schiller (si veda Rudolf Hirsch, *Hofmannsthal und Stefan Gruss. Zeugnisse und Briefe*, in *Literatur aus Österreich / Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium*, hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Bonn 1981, pp. 190-241: 197). Come si desume dal carteggio, in queste discussioni la critica di Hofmannsthal era rivolta anche alle liriche di Schiller. Il suo amico Grub nella lettera del 9 luglio 1891 gli consigliava di criticare meno la produzione poetica di Schiller e di studiarla più a fondo: «Und hier möchte ich dir sagen, dass du etwas weniger über Schillers Lyrik schimpfen und dich mehr mit ihr beschäftigen solltest» («E qui vorrei dirti che dovresti inveire un po' meno contro la lirica di Schiller e occupartene di più») (*FDH/VW*, citato da *SW XXXIII: Reden und Aufsätze 2*, p. 373). Da questi dati si evincono due elementi convergenti che sembrerebbero rafforzare l'ipotesi di un prestito intertestuale. Il primo è l'ubiquità di Schiller nel contesto viennese dell'epoca, che sembra configurare il superamento dell'eredità schilleriana come un imperativo artistico cruciale per il giovane Hofmannsthal, specialmente durante la fase culminante del suo periodo giovanile. L'altro elemento significativo è il consiglio dell'amico Grub di occuparsi più intensamente della lirica schilleriana. Hofmannsthal sembra averla approfondita in modo predatorio, ricercando i materiali (come la variante scartata) necessari per articolare un atto di affrancamento estetico.

una dispersione attiva dell'eredità schilleriana, tramandata dal nonno e consumata dall'erede per affrancarsi dalla zavorra della tradizione.

I punti di contatto con il *Lebenslied* non riguardano solo la forma imperativa e la rima «Händen»/«verschwenden», ma anche l'immagine della donna (che appare in entrambi i testi genericamente come «Frau») in qualità di custode del «sacro pegno dell'umanità» («der Menschheit geheiligtes Pfand»). Per Schiller, questo pegno si manifesta nella moralità, nel «puro sentimento della misura e del costume»<sup>38</sup>. Per sua natura dotata di una bussola morale, la donna, secondo Schiller, rappresenta la forza moderatrice – in contrasto con l'uomo, che tende a «sperperare», ovvero a trasgredire e violare la moralità<sup>39</sup>. In tedesco, «Pfand» può anche assumere il significato di un bene prezioso affidato a qualcuno o a un gruppo, spesso con l'idea che debba essere conservato e tramandato<sup>40</sup>. In questo senso, si avvicina all'idea di un'eredità o un lascito. Per Schiller, la *Verschwendung* – incarnata dal principio maschile – rappresenta una mancanza di misura, lo squilibrio distruttivo che minaccia la moralità e l'armonia custodite dalla donna. Hofmannsthal, al contrario, vede la *Verschwendung* come un atto creativo: in essa si manifesta la libertà del poeta-erede di sottrarre la tradizione all'irrigidimento museale e di trasformarla creativamente, al fine di generare il nuovo. Hofmannsthal quindi ribalta l'imperativo etico schilleriano, esortando a dissipare il pegno sacro.

Non meno significativa sembrerebbe essere, sempre alla luce di questa ipotesi, la «vita terrena» («irrdische Leben») evocata da Schiller al v. 2. Non è da escludere che proprio questa immagine possa aver fornito a Hofmannsthal la connessione con i tre animali<sup>41</sup>, che rappresentano il tutto vitale: forza (aquila), debolezza (agnello) e bellezza

38 Düntzer, *Schillers lyrische Gedichte*, cit., p. 120.

39 Cfr. il commento di Heinrich Düntzer: «das nur vom Reime aufgedrungene verschwenden sollte hier wohl im Sinne von «verletzen» stehn», *ivi*, pp. 120-121.

40 «Das Pfand, -es, [...] 1) Eine Person oder Sache, welche einem Andern übertragen oder überlassen wird zur Bürgschaft und Sicherheit darüber, dass etwas geschehen oder erfolgen solle und werde. [...] In weiterer Bedeutung nennt man Kinder Pfänder der Liebe und Ehepfänder, weil sie der thätige Beweis der Liebe sind und Bürgschaft für das Dasein und für die Fortdauer derselben gleichsam leisten», *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, veranstaltet und hrsg. v. Joachim Heinrich Campe, 3. Theil: *L bis R*, In der Schulbuchhandlung, Braunschweig 1809, p. 609.

41 Una coeva interpretazione burlesca del passo accosta i nomi degli animali alle osterie in cui l'erede sperpererebbe il suo denaro, Exner, *Hugo von Hofmannsthals Lebenslied*, cit., pp. 84-85. Wolfdietrich Rasch (*Adler, Lamm und Pfau*, cit., p. 128) interpreta gli animali come rappresentanti dell'intera fauna e trascura così che essi non simboleggiano solo la vita animale, ma i fondamentali istinti vitali in generale.

(pavone)<sup>42</sup> nonché (sempre in relazione al pavone) il ciclo eterno della vita stessa<sup>43</sup>. Hofmannsthal trasforma il concetto di «vita terrena» in una trinità di animali che deve essere santificata dalla dispersione dell'eredità. In entrambi i testi la «vita terrena» diventa oggetto di un'azione. In Schiller, si tratta di una nobilitazione: le donne intessono nella vita terrena «rose celesti» e così le conferiscono la sua speciale dignità. In Hofmannsthal, invece, la libagione sugli animali rappresenta il riconoscimento di una sacralità intrinseca alla vita stessa. L'unzione rituale assume quindi la valenza di un'offerta al tutto vitale, inteso come valore supremo. Questa differenza marca la distanza di Hofmannsthal come lettore di Nietzsche dalla poetica idealistica di Schiller.

La chiusa della strofa iniziale sottolinea nuovamente l'accettazione della caducità come condizione dell'atto creativo. Innan-

42 Klussmann (*Hofmannsthals Lebenslied*, cit., pp. 252-253) manca di rilevare che anche l'agnello, come l'aquila, possiede un posto fisso nella simbologia di Nietzsche. Cfr.: «Dass die Lämmer den großen Raubvögeln gram sind, das befremdet nicht: nur liegt darin kein Grund, es den großen Raubvögeln zu verargen, dass sie sich kleine Lämmer holen. Und wenn die Lämmer unter sich sagen 'diese Raubvogel sind böse; und wer so wenig als möglich ein Raubvogel ist, vielmehr deren Gegenstück, ein Lamm –, sollte der nicht gut sein?' so ist an dieser Aufrichtung eines Ideals Nichts auszusetzen, sei es auch, dass die Raubvogel dazu ein wenig spöttisch blicken werden und vielleicht sich sagen: 'wir sind ihnen gar nicht gram, diesen guten Lämmern, wir lieben sie sogar: nichts ist schmackhafter als ein zartes Lamm.' [...]», *Genealogie der Moral*, KSA 5, pp. 245-412: 278-279. Detto per inciso, lo stemma in quattro parti della famiglia Hofmannsthal mostra nel primo campo un'aquila su una roccia. Il pavone, molto diffuso nella poesia simbolista come simbolo della bellezza, è al centro del poema *La Femme aux paons* di Pierre Louÿs e viene evocato anche in *Ai Lauri* di Gabriele d'Annunzio e in *Algabal* di Stefan George. Per le arti visive si possono citare *The Peacock Room* di James Abbot McNeill Whistler (Free Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington) e i pastelli del simbolista belga William Degouve de Nuncques (*Les Paons*, 1896, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) e dell'allievo di Moreau Edgar Maxence (*Profil au paon*, 1896, Collezione Gérard Lévy, Parigi).

43 Inizialmente, il pavone era associato alla deificazione delle imperatrici romane, come testimoniano le monete di consacrazione. La credenza che la sua carne fosse incorruttibile (Agostino, *De civ.* 21,4: «Quis enim nisi Deus creator omnium dedit carni pavonis mortui ne putesceret?») rafforzava questa associazione con l'immortalità. Nei primi secoli del Cristianesimo, la Chiesa ne riconobbe il potenziale simbolico, sovrapponendo alla preesistente idea di immortalità pagana quella cristiana di vita eterna. La bellezza del suo piumaggio e la sua rigenerazione annuale (il cambio delle piume), insieme all'idea dell'incorruttibilità della carne, lo resero un simbolo della risurrezione. Per tale ragione è spesso presente nel corredo iconografico delle catacombe. Cfr. Georg Helmsdörfer, *Christliche Kunstsymblik und Ikonographie. Ein Versuch, die Deutung und ein besseres Verständnis der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern*, Joh. Christ. Hermann'sche Buchhandlung, Frankfurt a.M. 1839, pp. 139-140. Si vedano anche Joachim Kramer, *Pfau*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Herder, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, pp. 410-411 e Helmut Lothar, *Der Pfau in der altchristlichen Kunst. Eine Studie über das Verhältnis von Ornament und Symbol*, Dieterich, Leipzig 1929.

zitutto, va notato che la riflessione sulla caducità ai vv. 5-8 mostra un'affinità con una poesia di Wilhelm Jensen (1837-1911) tratta da una raccolta intitolata significativamente *Stimmen des Lebens* ('Voci della vita', 1881)<sup>44</sup>. Il testo di Jensen apparve nel 1890 tra l'altro anche in una raccolta denominata proprio *Lieder des Lebens* ('Canti di vita')<sup>45</sup>. Quest'affinità intertestuale è riconoscibile in Hofmannsthal dalla triplice rima «entgleiten»/«Weiten»/«Schreiten», che compare anche nella seconda strofa della poesia di Jensen:

Wie die letzten rothen Säume  
 Nun am Horizont verglimmen  
 Und auf weichen Windesstimmen  
 Abendträume  
 Durch das Sommerdunkel schwimmen –  
 Denk' ich eurer, deren Wangen  
 Blühend einst um mich gelacht,  
 Die mein volles Herz umfängen,  
 Die gegangen  
 Vor mir in die stille Nacht.

Eure leisen Schatten schweben  
 Um mich auf wie Geisterflüge,  
 Und die lang' verblich'nen Züge  
 Sie beleben  
 Sich zu süßer Traumesslüge  
 Doch sie rinnen, sie *entgleiten*,  
 Wie die Hand sich streckt, in Nacht,  
 Nur der Jugend Sterne *schreiten*  
 Durch die *Weiten*  
 Über mir in alter Pracht<sup>46</sup>.

L'esperienza della caducità viene inizialmente riflessa nel *Lebenslied*, come in Jensen, attraverso la dissoluzione dell'individualità. In entrambi i testi, emerge l'idea del dissolversi dei defunti nel ricordo. Il loro svanire («entgleiten») implica che essi non possono più essere salvati come

44 Un'edizione delle poesie di Jensen non è attestata nella biblioteca di Hofmannsthal. La sua conoscenza di Jensen è d'altra parte certa. Essa è confermata da una lettera a Katharina Kippenberg del 10 giugno 1918 nel contesto della preparazione del volume *Deutsche Erzähler* (SW XXXVI, pp. 339-340: 340).

45 Cfr. *Lieder des Lebens. Ausgewählte Gedichte u. Sprüche dt. Dichter*, hrsg. mit Illustr. v. Wilhelm Claudius, sowie zahlr. Holzschn. hervorr. Künstler von Frida Schanz, F. Cavael, Leipzig 1890.

46 Wilhelm Jensen, *Stimmen des Lebens. Gedichte*, E. Ehlermann, Dresden 1881, p. 56 (*Auf der Frohbürg*, Nr. 8).

individui nella memoria. Questa depersonalizzazione è tra l'altro in Hofmannsthal già operante all'interno del testo: l'anziana signora morta lascia appunto spazio al sostantivo collettivo plurale «Die Todten» (v. 5).

In Jensen la seconda strofa, pur riconoscendo il dileguarsi delle ombre e dei tratti del passato, introduce d'altro canto un'eccezione consolatoria: le «stelle della gioventù» («der Jugend Sterne») «incedono attraverso le vastità» («schreiten durch die Weiten») in «antica magnificenza» («in alter Pracht»), ciò che suggerisce un arrestarsi del flusso temporale. Qui lo «schreiten» e le «Weiten» sono associati a una permanenza, a qualcosa che resiste alla caducità e mantiene la sua bellezza e integrità al di là del tempo. Hofmannsthal, al contrario, utilizza le stesse rime per rafforzare l'idea della perdita. Non c'è una «antica magnificenza» che persevera. «Die Wipfel in dem Weiten» («le cime degli alberi nella vastità») e lo «Schreiten der Tänzerinnen» («l'incedere delle ballerine») non rappresentano un'eccezione alla dissoluzione, ma ne sono parte integrante. Le cime indistinguibili nella vastità e i passi di danza che non possono essere percepiti individualmente sono immagini che evocano proprio la perdita dell'individuazione e la fluidità inarrestabile del tempo. Come non ci si può ricordare individualmente dei morti nel *continuum* temporale, così non si possono distinguere singolarmente le cime degli alberi all'orizzonte. Il culmine del movimento di dissoluzione sono i passi delle ballerine, anch'essi non percepibili come movimenti singoli.

Una prima lettura potrebbe suggerire una dimensione meramente negativa della caducità. I defunti che svaniscono, come le cime indistinte nella vastità, hanno per l'erede la stessa effimera rilevanza dei passi delle danzatrici, ovvero nessun valore in sé. Tuttavia, a un esame più attento, emerge anche un'altra possibile lettura. La rapida successione dei passi è infatti la condizione indispensabile affinché possa nascere la danza<sup>47</sup>. La temporalità diventa così la condizione

47 Proprio in virtù del suo carattere non verbale, la danza occupa un posto centrale nell'estetica di Hofmannsthal, insieme alla pantomima, ed è già oggetto del saggio *Englischer Stil* (1896) un anno prima della composizione del *Lebenslied*. Diventa centrale nella scena finale dell'*Elektra* (1903), dove Elettra danza fino alla morte come una menade. Per l'estetica della danza in Hofmannsthal si veda Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1995, in part. pp. 198-202 e 279-282. Anche in Nietzsche la danza è centrale, come simbolo del dionisiaco e figurazione dell'auto-superamento. Il «Tanzlied» *An den Mistral* non è solo una poesia sulla danza, ma un invito filosofico a danzare come atteggiamento di vita. La danza rappresenta la gioia dell'esistenza, la libertà dello spirito, il movimento creativo ed il rifiuto di ogni pesantezza e negazione della vita (*Die fröhliche Wissenschaft*, cit., p. 650). In *Also sprach Zarathustra*, Zarathustra appare significativamente come un «Tänzer» (cit., p. 12).

di una nuova poetica della *Verschwendung*, che ridefinisce il processo creativo proprio sulla base dell'accettazione della transitorietà.

## 2. «AUF DER SCHWELLE DES AUGENBLICKS»

Nella seconda strofa si compie la trasformazione del «poeta-erede» (v. 1), il quale, sperperando l'olio sacro, si è liberato dall'eredità, per diventare un «Heimatlose[r]», un «senza patria» (v. 16). È fondamentale notare come il concetto di assenza di patria sia usato in modo provocatorio e – esattamente come il «Verschenden» – venga rivalutato in chiave positiva. L'«Heimatlose[r]» è colui che, privo di un legame stabile con una specifica origine o storia, non è gravato dal passato. Allo stesso modo, non è minacciato dal futuro, avendo superato la paura della morte. Significativo in tal senso è il depotenziamento metaforico della morte a «Falten / Des Lebens» (vv. 11-12). Il sorriso dell'erede è espressione di una fiducia fondamentale nella vita universale<sup>48</sup>.

La seconda metà della strofa individua nell'accettazione del divenire il fondamento della nuova poetica. Essa ruota attorno al concetto di «Schwelle», di «soglia» come distacco dal passato e ingresso in un nuovo stato dell'essere. Il fatto che «ogni luogo» («jede Stelle») offra al poeta una «soglia» verso il nuovo sottolinea la potenziale onnipresenza di questa transizione. La trasformazione della «Stelle» in «Schwelle» è possibile ovunque e in qualsiasi momento. Ciò indica una poesia che, a differenza del simbolismo francese, non cerca di fermare il tempo, ma accetta la temporalità e la integra in sé. L'abbandono a «ogni onda» simboleggia una celebrazione del divenire come costante metamorfosi. Interpretando il passaggio in chiave poetologica, ogni «luogo» della tradizione letteraria può fungere come «soglia» che conduce all'innovazione estetica, mentre l'abbandono dell'erede a «ogni onda» segnala la sua apertura a nuove correnti, stili e tendenze. Il «senza patria» non è intrappolato in una tradizione specifica; è piuttosto libero da ogni vincolo. Così, la mancanza di una «patria» diventa un prerequisito per la libertà creativa.

Sotto il profilo intertestuale, diventa nuovamente evidente l'influenza di Nietzsche. Il sorriso dell'erede rimanda al sorriso arcaico delle sculture di eroi greci morenti o gravemente feriti, un sorriso che secondo Nietzsche simboleggia l'affermazione della vita anche

<sup>48</sup> Per il sorriso come gesto di padronanza della vita in Hofmannsthal si vedano i riferimenti in Exner, *Hugo von Hofmannsthal's Lebenslied*, cit., pp. 117-122.

di fronte alla morte<sup>49</sup>. Nel sorriso ritorna d'altra parte anche l'eco di una lettera di Dehmel del 20 gennaio 1894: «Ihre Kunstform: sie schreitet mit dem *lächelnden* Schritt des Siegers, der selbst da schon sein eignes Ziel verrät, wo er noch auf vorgebahnter Straße geht»<sup>50</sup>. Dalla seconda *Unzeitgemäße Betrachtung* inoltre Hofmannsthal riprende non solo la polemica contro il peso del passato<sup>51</sup>, ma anche l'immagine della «Schwelle des Augenblicks», che per Nietzsche costituisce il presupposto della felicità in quanto «capacità di dimenticare»:

Bei dem kleinsten aber und bei dem größten Glücke ist es immer eins, wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessenkönnen oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden. Wer sich nicht *auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheiten vergessend*, niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen vermag, der wird nie wissen, was Glück ist<sup>52</sup>.

Anche il concetto di «Heimatlosigkeit» potrebbe essere ricondotto a Nietzsche, che lo impiega in una posizione di rilievo nella *Fröhliche Wissenschaft*, precisamente nel celebre aforisma «Wir Heimatlosen» («Noi senza patria»)<sup>53</sup>. In accordo con Nietzsche, anche il «senza patria» di Hofmannsthal è un 'buon europeo'. Egli è erede di una tradizione

49 Cfr.: «wie [...] griechische Künstler des ersten Aufgangs selbst Sterbenden und Schwerverwundeten jenes Lächeln gaben, welches sie als lebhaftes Zeichen des Lebens kannten, – unbekümmert darum, was die Natur in solchem Falle des Noch-Lebens, des Fast-nicht-mehr-Lebens bildet» (*Menschliches, Allzumenschliches II*, KSA 2, pp. 367-704: 430). Nietzsche interpreta questo sorriso come espressione del «momentaneo»: «Das Lächeln der Ausdruck des Lebens, des Momentanen (selbst wenn sie sterben, Aegineten)», *Fragmente vom Sommer 1878*, KSA 8, pp. 513-559: 536. Nietzsche si riferisce alle sculture frontali del Tempio di Afaia a Egina.

50 *SW I*, p. 286.

51 «Der Mensch hingegen stemmt sich gegen die große und immer größere Last des Vergangenen: diese drückt ihn nieder oder beugt ihn seitwärts, diese beschwert seinen Gang als eine unsichtbare und dunkle Bürde», *Unzeitgemäße Betrachtung II*, cit., p. 249.

52 *Ivi*, p. 250.

53 «*Wir Heimatlosen*. – Es fehlt unter den Europäern von heute nicht an solchen, die ein Recht haben, sich in einem abhebenden und ehrenden Sinne Heimatlose zu nennen – ihnen gerade sei meine geheime Weisheit und gaya scienza ausdrücklich ans Herz gelegt! [...] Wir sind, mit einem Worte – und es soll unser Ehrenwort sein! – *gute Europäer*, die Erben Europas, die reichen, überhäuft, aber auch überreich verpflichteten Erben von Jahrtausenden des europäischen Geistes: als solche auch dem Christentum entwachsen und abhold [...]», *Die fröhliche Wissenschaft*, cit., pp. 628-631 (enfasi nell'orig.). Per la figura concettuale del 'buon europeo' si veda Aldo Venturilli, *Die gaya scienza der «guten Europäer»*. *Einige Anmerkungen zum Aphorismus 377 des V. Buchs der Fröhlichen Wissenschaft*, in «Nietzsche-Studien», 39 (2010), 1, pp. 180-200.

immensa e al tempo stesso incarna un senso di estraneità volontaria nei confronti del passato (e del presente), essendo tutto proteso in avanti. Nietzsche perciò definisce gli «Heimatlosen», pionieri di un nuovo tipo di umanità, anche «Kinder der Zukunft»<sup>54</sup>.

La seconda parte della seconda strofa (vv. 13-16) ha avuto una gestazione piuttosto laboriosa, come si evince dalle sue varianti<sup>55</sup>. Sul foglio 90.1<sup>a</sup> sono attestate tre differenti versioni del primo verso: «(1) Heut will er sich verschwenden (2) Das Dunkel und das (3) Unendlich ist die | Helle». Anche per il secondo verso sono attestate tre varianti: «(1) Das Feste (2) Der Hügel | und die Welle<sup>56</sup> (3) (a.) Und (b) Doch überall die Schwelle». Il finale della sequenza e della strofa recita: «Es giebt sich jeder Stelle / Der Heimathlose hin». Mentre la prima variante del primo verso è semplicemente una variazione sul tema della *Verschwendung*, le altre varianti prendono un'altra direzione introducendo l'oscurità e la luce. Il secondo verso prende le mosse da un'immagine astratta, introduce poi elementi paesaggistici (collina e onda), per poi lasciarli cadere in favore dell'immagine di una soglia onnipresente.

La variante annotata sul foglio 90.1<sup>b</sup> testimonia poi un'ulteriore evoluzione. «Helle» viene eliminata e sostituita da «Welle», alla quale ora viene associato l'attributo di infinitezza prima riferito a «Helle». L'inizio della sequenza diventa così: «Unendlich ist die Welle / Doch überall die Schw<elle>».

Nella versione definitiva l'attributo di infinitezza («Unendlich») scompare. L'avverbio «überall» viene sostituito da «jede Stelle», che mantiene l'idea di ubiquità, introducendo una sfumatura più attiva: ogni luogo offre la soglia all'erede. L'immagine della «Welle» viene poi spostata dal primo al terzo verso, dove l'erede si abbandona ad essa. L'onda diviene così il punto di arrivo dell'abbandono dell'erede, piuttosto che un'immagine statica come era nella versione precedente. Inoltre, i due primi versi, prima contrapposti dall'avversativo «Doch», («Unendlich ist die Welle / Doch überall die Schwelle») vengono fusi concettualmente e riorganizzati sintatticamente in un unico periodo («Ihm bietet jede Stelle / Geheimnissvoll die Schwelle»), dove l'introduzione dell'aggettivo «Geheimnissvoll» rafforza il senso di mistero e profondità legati alla soglia.

Il percorso delle varianti mostra un'evoluzione da immagini più legate alla luce e al paesaggio a una simbologia più universale. Così la «Welle» da elemento paesaggistico («Der Hügel und die Welle») si

54 *Die fröhliche Wissenschaft*, cit., p. 628.

55 *SW I*, p. 288.

56 Sopra è annotato: «Unendlich».

trasforma in elemento astratto di un dinamismo cosmico, al quale il «senza patria» si abbandona, abbracciando il suo flusso incessante e le sue infinite possibilità.

Partendo dall'analisi delle varianti è possibile avanzare un'ipotesi sulla possibile fonte dalla quale Hofmannsthal potrebbe aver sviluppato la sequenza. Sembra trattarsi di un *ghazal* – una forma molto amata da Hofmannsthal – di Friedrich Rückert del 1822. Il testo è presente in un'edizione apparsa proprio nel 1897 e attestata nella biblioteca di Hofmannsthal<sup>57</sup>:

Durch die Himmel jüngst mit Flügelschnelle  
 Stieg ich, suchend nach des Lichtes Quelle.  
 Bei dem Monde fragt' ich, und er sagte,  
 Von der Sonne fließ' ihm zu die Welle.  
 5 Zu der Sonne kam ich, forsch', und hörte,  
 Daß ihr Licht aus höh'rer Sonne quelle.  
 Und ich hörte von der höhern Sonne,  
 Daß noch höh'rer Sonnen Strom sie schwelle.  
 Und es wies mich jede höh're Sonne  
 10 Von sich weg zu höh'rer Sonnenschwelle.  
 Und ich schweifte durch den Glanz, und sahe,  
 Daß unendlich mich umfloß die Helle;  
 Behte, daß mein Kahn an Sonnenklippen  
 In des Lichtes Ozean zerschelle.  
 15 Doch ein Engel, ungesehn im Glanze,  
 Stand bei mir, und redete: Geselle!  
 Wohin irrst du? wohin dich verlierst du?  
 Kein Gestad' hat dieses Meeres Welle.  
 Eine Woge fließet aus der andern,  
 20 Alle fließen aus dem ew'gen Quelle.  
 Der allgegenwärt'ge Quell des Lichtes  
 Ist gleich nah und ferne jeder Stelle.  
 Näher ist er nicht der höchsten Sonne,  
 Als dir selbst in deines Busens Zelle.  
 25 Kehre bei dir selber ein, o Freimund,  
 Und daß hell dein Haus sei, das bestelle!<sup>58</sup>

Hofmannsthal sembra riprendere dal *ghazal* diversi motivi del viaggio cosmico descritto da Rückert. Innanzitutto la luce infinita

57 *SW* XL, p. 577, Nr. 2229 (Signatur: \*FDH 1876). L'edizione presenta sottolineature proprio in alcuni volumi delle liriche (voll. 1 e 4). Cfr. *ibidem*.

58 Friedrich Rückert, *Werke: in sechs Bänden; mit literarischen Anmerkungen, Rückerts Bildnis, zwei Gedichten in Originalhandschrift und der Einleitung: Friedrich Rückerts Leben und Bedeutung*, Bd. 4, 1. Abt.: *Lyrik*, hrsg. v. Konrad Beyer, Fock, Leipzig [1897], pp. 257-258.

(Rückert: «Daß *unendlich* mich umfloß *die Helle*», v. 12; Hofmannsthal: «*Unendlich* ist *die | Helle*»). Poi l'immagine dell'onda («die Welle»), che è una rima costante e centrale nel *ghazal* di Rückert, apparendo più volte («fließ' ihm zu die Welle», v. 4; «kein Gestad' hat dieses Meeres Welle», v. 18; «Eine Woge fließet aus der andern», v. 19). Anche la «Schwelle» (Hofmannsthal: «Doch überall die *Schwelle*») è presente in Rückert in posizione di rima: «Und es wies mich jede höh're Sonne / Von sich weg zu höh'rer Sonnenschwelle.» (vv. 9-11). Proprio il fatto che «Schwelle» appaia come rima anche in Rückert, in un contesto di progressione verso una conoscenza superiore («Sonnenschwelle»), suggerisce che Hofmannsthal abbia potuto riprenderne il significato simbolico di passaggio e limite da superare o attraverso cui accedere a nuove dimensioni. Anche l'abbandono del «senza patria» a ogni luogo (Hofmannsthal: «Es giebt sich *jeder Stelle* / Der Heimathlose hin») sembra sviluppato a partire dai versi di Rückert: «Der allgegenwärt'ge Quell des Lichtes / Ist gleich nah und ferne *jeder Stelle*» (vv. 18-21). I versi di Rückert sottolineano l'ubiquità della fonte del sapere della luce, che è al contempo vicina e lontana a ogni «Stelle», perché è in realtà interiore. Hofmannsthal riprende l'idea dell'onnipresenza, rovesciandola e de-spiritualizzandola: l'«Heimatloser» si dona a ogni luogo, trasformando l'ubiquità da attributo dell'interiorità a attributo della vita stessa, che viene sacralizzata nella sua totalità. L'atto di «darsi a ogni luogo» segna il congedo dalla spiritualità romantica e rappresenta un rito di consacrazione del «senza patria» al tutto vitale.

Diviene così chiaro come Hofmannsthal attui una decisa trasformazione vitalistica del modello rückertiano, ancora all'insegna del *Kenne dich selbst* di Novalis. Il *ghazal* di Rückert descrive un viaggio spirituale e conoscitivo che parte dalla ricerca della fonte della luce e culmina nella scoperta che la vera fonte è interiore. Il testo si conclude con l'esortazione finale a «Freimund» (un possibile alter ego del poeta o un lettore ideale) di rientrare in sé stesso e assicurarsi che la propria casa (ovvero l'anima o la coscienza) sia luminosa. Il viaggio esterno, infinito e potenzialmente pericoloso, si risolve così in una ricerca interiore. Hofmannsthal invece riprende dal *ghazal* proprio i motivi del viaggio cosmico, ma non la chiusa spiritualistica. Il movimento dall'esterno all'interno di Rückert diventa in Hofmannsthal un movimento dall'interno all'esterno, una disponibilità radicale dell'erede a immergersi e a consumarsi nella ricchezza e nella dinamicità della vita terrena, in netta contrapposizione con l'idealismo romantico che tende a trascenderla e interiorizzarla.

### 3. SCENE DI SCONFINAMENTO

Nella terza strofa, il «senza patria» trova una nuova dimora nell'esistenza cosmica. Si congiunge agli elementi aria («Bienen»), acqua («Delphine») e terra («alle Erden»), rivelandosi così protetto e trasportato dal tutto vitale. La codificazione dionisiaca delle api<sup>59</sup> e dei delfini<sup>60</sup> sottolinea ulteriormente la dimensione estatica di questa esperienza vitalistica. A ciò si accompagna una nuova metamorfosi: la trasformazione del «senza patria» in un «pastore». Questa figura archetipica, che rimanda anche al genere bucolico, rappresenta una forma di esistenza vicina alla natura, in armonia con i cicli del giorno e gli elementi, e simboleggia così un radicamento nel cosmo. Questo è enfatizzato anche dal «farsi buio» dei «fiumi», che «delimita» il «giorno del pastore» («Der Flüsse Dunkelwerden / Begrenzt den Hirtentag!», vv. 23-24). L'immagine segnala il passaggio dal giorno alla notte e sta anche metaforicamente per l'ultima «soglia», il passaggio dalla vita alla morte. Al contempo, sottolinea il carattere dialettico del concetto di vita sotteso al *Lebenslied*, che include anche la morte come componente naturale del ciclo vitale, così come la luminosità del giorno è delimitata dall'oscurità della notte.

Dal punto di vista intertestuale la tessitura della terza strofa è particolarmente densa. Mentre la rima «Bienen»/«Delphinen» sembrerebbe riprendere la poesia *Die Wasserfeien* dello studioso di Shakespeare Karl

59 In riferimento a Walter Pater, le api simboleggiano l'esperienza estatica, di ebbrezza e di trascendenza dei limiti che viene concessa all'individuo attraverso il dionisiaco. Nel saggio *The Bacchanals of Euripides* dai suoi *Greek Studies*, che erano appena stati pubblicati, Pater paragona la danza delle Menadi, richiamando Coleridge, allo sciame delle api («Coleridge, in one of his fantastic speculations, refining on the German word for enthusiasm – Schwärmerei, swarming, as he says, 'like the swarming of bees together' – has explained how the sympathies of mere numbers, as such, the random catching on fire of one here and another there, when people are collected together, generates as if by mere contact, some new and rapturous spirit, not traceable in the individual units of a multitude. Such swarming was the essence of that strange dance of the Bacchic women: like rally like winged things, they follow, with motives, we may suppose, never quite made clear even to themselves, their new, strange, romantic god», Walter Pater, *Greek-Studies. A Series of Essays*; prepared for the press by Charles L. Shadwell, Fellow of Oriel College, Macmillan and co., London-New York 1895, pp. 56-57. Questo paragone ha riscontri nella tradizione antica. Di Dioniso si dice, ad esempio, che abbia radunato le api in uno sciame e le abbia spinte a produrre miele, cfr. Ovidio, *Fasti* III, 736: «et a Baccho mella reperta ferunt». Il suolo su cui danzavano le sue ancelle, le Menadi, si dice inoltre che fosse inondato di latte, vino e miele, cfr. Euripide, *Baccanti*, 142 ss.

60 In un miracolo di Dioniso, narrato nel settimo Inno Omerico *A Dioniso* e raffigurato sulla coppa di Exechias, il dio trasforma i pirati tirreni in delfini, che nuotano intorno al suo natante.

Gisbert Friedrich Freiherr von Vincke (1813-1892)<sup>61</sup>, altre immagini parrebbero attestare nuovamente la lettura di Schiller, in particolare della poesia *Die Ideale*. Uno stato di grazia e leggerezza simile a quello dell'erede è descritto anche da Schiller. Come nel *Lebenslied*, anche l'incedere del «giovinetto» nella poesia *Die Ideale* è alato («beflügelt») e sostenuto («getragen»)<sup>62</sup>, una coppia semantica e verbale che Schiller utilizza proprio per descrivere la leggerezza nell'affrontare il percorso della vita («des Lebens Pfad») e che ritorna letteralmente nel *Lebenslied* per descrivere il passo liberato e cosmico dell'erede («[...] Beflügelt seinen Schritt», «[...] tragen ihn!»). Hofmannsthal sembra riprendere da Schiller proprio la concezione di una eccezionale potenza della poesia, sebbene essa nel *Lebenslied* venga interiorizzata, divenendo una qualità intrinseca e soprattutto non verbale del poeta-erede che si è liberato del peso del passato. Mentre in Schiller la potenza della poesia si manifesta nel *Gesang*, un atto fonico, udibile e, per sua natura, verbale, in Hofmannsthal l'agire poetico dell'erede si esprime non più attraverso la parola, ma la gestualità: il suo incedere libero dal fardello della tradizione («Er geht»), la sua espressione mimica («Er lächelt»), in generale l'affidarsi del suo corpo a un flusso cosmico che lo trasporta («Es gibt sich jeder Welle / Der Heimatlose hin!»; «Ihn tragen alle Erden / Mit mächtigen Geberden»). Il *Lebenslied* è quindi una testimonianza eloquente di come Hofmannsthal, influenzato dalla crisi del linguaggio, abbia spostato la sede dell'espressione poetica da un atto esteriore e vocale a una dimensione più intima, corporea e non verbale.

Non mancano, inoltre, richiami a letture ascrivibili al canone romantico: la rima «Erden»/«Geberden» (vv. 21-22) è ripresa direttamente dalla raccolta *Des Knaben Wunderhorn*, come ha constatato Heinz Rölleke<sup>63</sup>. Che il «giorno del pastore» si riveli limitato («begrenzt»)

61 «Wir kommen gezogen / Auf klugen Delphinen / Durch Wellen und Wogen / Aus felsigen Räumen, / Gleich schwärmenden Bienen, / Mit fröhlichem Muth. [...]», Gisbert Vincke, *Gedichte*, 2. Ausg., J. Bädeker, Iserlohn 1863, p. 181.

62 «So sprang, von kühnem Muth beflügelt, / Ein reißend bergab rollend Rad, / Von keiner Sorge noch gezügelt, / Der Jüngling in des Lebens Pfad. / Bis an des Äthers bleichste Sterne / Erhub ihn der Entwürfe Flug, / Nichts war so hoch, und nichts so ferne, / Wohin ihr Flügel ihn nicht trug. // Wie leicht ward er dahin getragen, / Was war dem Glücklichen zu schwer! / Wie tanzte vor des Lebens Wagen / Die luftige Begleitung her! [...]», Friedrich Schiller, *Die Ideale*, in *Schillers sämtliche Schriften*, Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. Karl Goedeke, 1. Theil: *Gedichte*, Cotta, Stuttgart 1871, pp. 23-26: 25.

63 Si vedano Heinz Rölleke, *Hugo von Hofmannsthal und Des Knaben Wunderhorn*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» (1976), pp. 439-453 e «Nebeninschriften». *Brüder Grimm, Arnim und Brentano, Droste-Hülshoff. Literarhistorische Studien*, Bouvier, Bonn 1980, p. 84. Cfr. «Gar hoch auf einem Berg allein / Da steht ein Rautensträuchlein, / Gewunden aus der Erden / Mit sonderbar Geberden», *Das Rautensträuchlein*, in *Des*

dall'imbrunire dei fiumi («Der Flüsse Dunkelwerden / Begrenzt den Hirtentag!», vv. 23-24), infine, rappresenta probabilmente un'allusione ironica all'indirizzo di Stefan George, che nella sua poesia *Der Tag des Hirten* fa incoronare il poeta-pastore al crepuscolo: «Er krönte betend sich mit heiligem laub»<sup>64</sup>. Rispetto all'estetismo alienato dalla vita di George, la trasformazione paronomastica del *Bekränzt-* in un *Begrenztwerden* sottolinea che la poesia, proprio nella vita, ha invece un'istanza superiore che la delimita.

#### 4. «LASS LÄCHELND IHN VERSCHWENDEN»

Nella ripresa dei primi quattro versi all'inizio della strofa conclusiva, l'ordine dei motivi si inverte. Mentre in precedenza l'olio sacro e la vecchia signora defunta apparivano dopo gli animali, e la tradizione culturale – per il principio di enfasi finale – deteneva quindi ancora il primato, sono ora gli animali a essere evocati alla fine e a trovarsi quindi in posizione preminente. Questa inversione sottolinea che la relazione tra tradizione e vita si è nel frattempo capovolta.

Attraverso il sorriso, l'erede attesta la sovranità spirituale ormai raggiunta. Il sorriso non è più solo connesso alla *Verschwendung*, ma sottolinea ora la propria superiorità rispetto ai «compagni» («Er lächelt der Gefährten, —», v. 29). I «Gefährten» difficilmente sono gli animali evocati in precedenza<sup>65</sup>. Da un lato, questa denominazione non si adatta a loro; dall'altro, sarebbe poco chiaro perché l'erede li irrida e quindi si ponga al di sopra di essi. Come emerge dalle varianti, per «compagni» si intendono verosimilmente i poeti defunti. In una strofa accantonata, che era probabilmente concepita come strofa conclusiva alternativa, l'erede saluta i compagni «in mille tombe»: «Die schattenlosen Gassen / des Meeres und der Luft / sind offen, und gelassen / in tausendfacher Gruft / begrüsst er die Gefährten! / die schwebend unbeschwerten / Abgründe und die Gärten / des Lebens tragen

*Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von Ludw. Achim von Arnim und Clemens Brentano*, Bd. 1, 1. Theil, 2. Aufl., Mohr u. Winter, Heidelberg 1891, pp. 69-70: 69. Nell'esemplare di Hofmannsthal (*Des Knaben Wunderhorn*, neu hrsg. v. Friedrich Bremer, Reclam, Leipzig [1879]) il passo è sottolineato, cfr. *SW I*, p. 297.

<sup>64</sup> Stefan George, *Der Tag des Hirten*, in *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*. Gesamt-Ausgabe der Werke, Bd. 3, Georg Bondi, Berlin 1930, pp. 13-15: 15.

<sup>65</sup> Così, ad esempio, Polheim, «*Ein lebend Glied im großen Lebensringe*», cit., p. 502, e Mionskowski, *Lebenslied*, cit., p. 159.

ihn!»<sup>66</sup>. È degno di nota il fatto che questi «compagni» – sia nella strofa scartata che in quella definitiva – appaiano improvvisamente, senza alcuna menzione specifica precedente. Pertanto, non devono essere confusi con gli animali. Essi rappresentano piuttosto la tradizione letteraria. Il saluto dei compagni nelle loro tombe nella versione originale della strofa finale era evidentemente un atto di omaggio alla tradizione, con l'avverbio «gelassen» che ne sottolineava il carattere sereno e distaccato, quindi non epigonale. L'irridere i compagni nella versione successiva («Er lächelt *der Gefährten*»), invece, enfatizza il superamento della tradizione da parte dell'erede.

La conclusione (vv. 30-32) enfatizza con un merismo il carattere dialettico del concetto di *Leben*, che include in egual misura vita e morte. La polarità tra gli «Abgründe», quali figurazione della morte<sup>67</sup>, e i «Gärten des Lebens», che al contrario rappresentano la vita, viene superata. Sia la morte che la vita «sostengono» l'erede, poiché egli ha fiducia nel *Leben* inteso come unità di vita e morte. Da un punto di vista formale, il v. 31 – «Abgründe und die Gärten» – è l'unico punto in cui il metro giambico viene interrotto e si verifica un'anaclasi o *Tonbeugung* («Ábgründe») <sup>68</sup>. Quest'anaclasi mira evidentemente a creare un movimento ritmicamente particolarmente fluido in relazione alla leggerezza dell'erede. La connessione sinafica che ne deriva tra «únbeschwérten» e «Ábgründe» assicura infatti la continuazione ininterrotta del ritmo giambico. Al contempo, le due sillabe non accentate consecutive («Ábgründe únd») evocano la sensazione che l'erede fluttui sopra di esse. Il finale delinea inoltre una struttura a cornice. La poesia inizia con la parola «Erbe» all'accusativo («Den Erben...») e termina ora con il pronome all'accusativo «ihn». Questa incorniciatura evidenzia nuovamente la figura dell'erede come fulcro della poesia e garantisce così una particolare condensazione tematica.

In termini intertestuali, le immagini dell'*explicit* – «Die schwebend unbeschwerten / Abgründe und die Gärten / Des Lebens tragen ihn!» (vv. 30-32) – sono state ricondotte da taluni critici<sup>69</sup> a una lettera di Otto Brahm del 1893, che in realtà è datata 17 novembre 1896 e non può essere quindi considerata una fonte, in quanto riprende *post festum*

66 *SW I*, p. 290.

67 Cfr. la nota di Hofmannsthal: «Die schwebend unbeschwerten Abgründe (Tod!)», *SW I*, p. 294.

68 A questo riguardo Brodeßer, *Kunstgestalt und Sinngehalt*, cit., p. 288.

69 Cfr. Mionskowski, *Lebenslied*, cit., p. 158: «ein Bild, das auf einen Brief Otto Brahms von 1893 zurückgehen dürfte», *SW I*, 293. Anche il riferimento all'edizione critica è errato, visto che la lettera di Brahm del 17 novembre 1896 è riprodotta a p. 291.

la formulazione della lirica<sup>70</sup>. La rima «Gefährten»/«Gärten» rimanda in ogni caso a una celebre poesia di Arno Holz dal *Phantasmus* – «Ich schwamm auf purpurner Galeere» – e sottolinea così l'interesse di Hofmannsthal per la poesia contemporanea come 'poesia dei viventi'<sup>71</sup>. A loro volta, gli attributi «schwebend unbeschwert» sembrano evocare un processo di risurrezione. Si trovano ad esempio in un inno ecclesiastico di Nikolaus Herman (1500-1561) dal *Marburger Gesangbuch*: «Der leichnam, der jetzt liegt und starrt, Wird nun gar bald in schneller fahrt *Schweben* in lüften *unbeschwert*, Gleich wie die seele leicht hinfährt»<sup>72</sup>. In questo modo, Hofmannsthal riprende abilmente l'immagine iniziale della defunta suggerendo una sorta di risurrezione della poesia.

## 5. BILANCIO

Sulla scia di Nietzsche, il *Lebenslied* articola una riflessione poetologica su *Nutzen und Nachtzeit der Historie für die Dichtung*. Lo sperpero dell'eredità, sollecitato in modalità di (auto)esortazione, sancisce una rottura con la sacralizzazione della tradizione che prevaleva nello storicismo criticato da Nietzsche. Tuttavia, l'analisi filologica rivela una costellazione intertestuale più complessa di quanto la programmaticità dell'opera suggerirebbe. Il dialogo di Hofmannsthal con Schiller, ma anche con la tradizione romantica (*Des Knaben Wunderhorn* e Friedrich Rückert) dimostra che il *Lebenslied* rimane comunque legato all'eredità letteraria, in un processo di complessa rielaborazione. Il testo di Hofmannsthal descrive così una figura paradossale, che vive proprio della tensione tra il superamento del passato e la sua consapevole riappropriazione.

70 «Nun leben Sie wohl, hoffnungsreicher Hofmannsthal, und mögen die schwebend unbeschwerten Abgründe Sie tragen», *SW I*, p. 291.

71 «Ich schwamm auf purpurner Galeere / Durchs dunkelblaue Griechenmeer, / Da auf der Insel der Cythere / Traf ich den Juden Ahasver. / Und weiter führen die *Gefährten* / Er aber ward mein Weggenoß / Und sprach: Nun zeig ich dir die *Gärten*, / Die Gärten des Okeanos!», Arno Holz, *Phantasmus*, in *Neuere Deutsche Lyrik*, ausgewählt und hrsg. v. Carl Busse, mit einer litterar-historischen Einleitung, Otto Hendel, Halle [1895], pp. 435-437: 436.

72 *Vollständiges Marburger Gesangbuch, worinnen über 600 Psalmen und Lieder Herrn Dr. Martin Luthers und anderer bewährter Lehrer der Kirche befindlich, zur Uebung der Gottseligkeit und Beförderung des öffentlichen Kirchen- und Haus-Gottesdienstes*, Heinrich Ludwig Brönner, Frankfurt a.M. 1854, pp. 288-289: 289, Nr. 411: «Hört auf mit trauren und klagen; Ob dem tod soll niemand zagen. Er ist gestorben als ein Christ, Sein Tod ein gang zum leben ist».



# Kitschy Hellas. Greece as an Antidote to the Present in German Poetry in Late 19<sup>th</sup>-Century

*Sergio Corrado*  
(Università di Napoli L'Orientale)

In German poetry of the second half of 19th century, Greece – decades after the uprising (in Greek *Epanástasi*, 1821) against Ottoman rule – remains a popular subject. However, in the style of poets such as Ernst Ziel, Emanuel Geibel, Theodor Altwasser, Franz Binhack or Adolf Friedrich von Schack, the real Greece is antiqued and transformed into a kitschy scenography, into a refuge for bourgeois idyllic fantasies. Greek antiquity has now lost all metamorphic potential. What remains is an artificial image that proves to be functional for the development of a conservative, apolitical, anti-realist aesthetic, in which the Greece that actually exists finds no place – as is mostly the case in the philhellenic discourse. Is such poetry still readable today? We can easily dismiss it as ‘epigonal poetry’, because the classicism it claims to embody is reduced to little more than a mannerist landscape full of ruins, olive trees, shepherds, and dancing women, and to the elegiac lament for irretrievably lost Hellas. But if we decontextualize them and look for their unintentionally frivolous effect, then – surprisingly – this fake Greece can be appreciated as a kind of stage for pop operettas.

Nella lirica tedesca della seconda metà dell'Ottocento la Grecia, ancora decenni dopo la rivolta (in greco *Epanástasi*, 1821) contro il dominio ottomano, resta un tema privilegiato. Ma nello stile di poeti come Ernst Ziel, Emanuel Geibel, Theodor Altwasser, Franz Binhack o Adolf Friedrich von Schack la Grecia del presente viene antichizzata e trasformata in un'Ellade kitsch, una scenografia fantastica dove ambientare gli idilli eruditi consoni alla cultura borghese accademica. L'antica Grecia ha definitivamente perso ogni potenziale metamorfico; ciò che resta è un'immagine artificiale, funzionale a un'estetica antirealistica, nella quale la Grecia del presente, con i suoi enormi problemi, non trova spazio – come del resto quasi sempre, e fino a oggi, nel discorso filellenico. È ancora leggibile, oggi, questa lirica? La possiamo facilmente liquidare come ‘epigonale’, perché il classicismo che essa pretende di incarnare si riduce a poco più che a un paesaggio manieristico pieno di rovine, olivi, pastori e donne danzanti, e al lamento elegiaco per l'Ellade perduta. Se però la si decontestualizza, dietro la solennità che essa esibisce si rivela un non voluto effetto frivolo, così che questa Grecia *fake* può risultare sorprendentemente godibile come una sorta di *stage* per operette pop.

KEYWORDS: *Philhellenism, Epigonal Poetry, Greek Antiquity, Kitsch, Pop*

Sergio Corrado, *Un'Ellade kitsch. La Grecia come antidoto al presente nella lirica tedesca del tardo Ottocento*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 193-204

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.09



Open Access



# Un'Ellade kitsch. La Grecia come antidoto al presente nella lirica tedesca del tardo Ottocento

Sergio Corrado  
(Università di Napoli L'Orientale)

Fenomeno multiforme, di rilevanza politica e culturale, artistica e letteraria, ma anche sociale<sup>1</sup>, il filellenismo è oggetto di ricerca di diverse discipline<sup>2</sup>; e non meno complesso appare questo fenomeno riguardo la sua dimensione temporale, perché la pluralità delle forme in cui affiorano – in culture ed epoche molto differenti tra loro – motivi narrativi filellenici rende tutt'altro che semplice una ricostruzione critica lineare di questo complesso tematico<sup>3</sup>. Da un lato, già nell'antichità sono rintracciabili tendenze filelleniche<sup>4</sup>; dall'altro, inteso in un senso più ampio il filellenismo in fondo non è mai finito: è sopravvissuto fino a oggi, ovviamente in forme diverse da quelle del Settecento e

1 Sulla composizione sociale e la struttura delle associazioni filelleniche tedesche, nelle quali prevaleva la borghesia colta, spesso attiva nel settore amministrativo, cfr. Konstadinos Maras, *Philhellenismus. Eine Frühform Europäischer Integration*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012, pp. 78-79. Sulle differenze tra il filellenismo europeo e quello statunitense, caratterizzato da una generica tendenza filantropica più che dall'impegno politico, cfr. *ivi*, pp. 118 ss.

2 La letteratura critica sul filellenismo è imponente. Per una prima classificazione e periodizzazione cfr. George Tolia, *The Resilience of Philhellenism*, transl. from Greek by Deborah Kazazis, in «The Historical Review/La Revue Historique», 13 (2016), pp. 51-70, che ricostruisce in modo sintetico diversi approcci critici e illustra la problematica terminologica (e soprattutto nelle prime note fornisce una bibliografia molto ampia).

3 Cfr. *ivi*, p. 57.

4 «The dissemination of Greek culture during ancient times is also referred to fairly often as philhellenism»; in tal senso il filellenismo è stato considerato «an upshot of Hellenism, the shared Hellenic heritage and its diffusion» (*ivi*, p. 53). Circa l'utilizzabilità del termine 'filellenismo' per l'antichità, la posizione di Vöhler, Alekou e Pechlivanos è radicale: «European philhellenism derives its driving force from antiquity» (Martin Vöhler – Stella Alekou – Miltos Pechlivanos, *Concepts and Functions of Philhellenism: Aspects of a Transcultural Movement*, in *Concepts and Functions of Philhellenism. Aspects of a Transcultural Movement*, ed. by Idd., De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 1-6: 1), e in special modo dalla cultura latina.

dell'Ottocento – anche se alcuni dei suoi tratti mostrano una sorprendente continuità transepocale. In ogni caso, considerare il filellenismo un elemento portante della cultura europea, le cui radici affondano nell'antichità classica, ha come conseguenza la possibilità di estendere anche in avanti il suo orizzonte temporale<sup>5</sup>. Si può infatti rintracciare una sorta di filellenismo anche nei progetti di vita, talvolta utopistici, dei giovani (principalmente) nordeuropei, che negli anni Settanta e Ottanta si autoemarginarono, scegliendo come patria elettiva le isole greche dell'Egeo<sup>6</sup>; così come nell'aura che in parte ancora oggi avvolge la (e grava sulla) lingua e cultura greca antica nei licei classici soprattutto italiani. Infine, ciò può valere anche per la rimitizzazione della Grecia quale avamposto della lotta contro la globalizzazione, modello di resistenza alla politica neoliberale e alle misure di *austerity* durante la crisi dello scorso decennio; così, secondo Panagiotopoulos e Sotiropoulos l'ammirazione per questa Grecia antagonista e per la sua cultura alternativa ha le radici in quell'*esotismo* (stavolta in una forma attualizzata) che sarebbe da sempre un effetto collaterale del filellenismo<sup>7</sup>.

5 «The long and complex history of philhellenism spans the period from antiquity to the present» (*ibidem*) – una posizione che sembra riprendere la convincente formula di Tolias, *The Resilience of Philhellenism*, cit., p. 53: «Philhellenism [...] had deep roots and cast a long shadow». Güthenke riporta in modo ancora più deciso il discorso sul filellenismo all'antichità, nel momento in cui basa il suo schema transepocale sul termine 'ellenismo' («understood as an umbrella term that includes the valuation of, especially ancient, Greek culture», Constanze Güthenke, *Placing Modern Greece. The Dynamics of Romantic Hellenism, 1770-1840*, Oxford University Press, New York 2008, p. 6), che per lei ha uno spettro semantico molto ampio, in quanto include «the positive investment of ancient Greece as a cultural system, the political Philhellenism of the eighteenth and nineteenth centuries, and the imagination of modern Greece, or neo-Hellenism, both outside and within Greece», *ivi*, p. 11. Anche Zacharia considera il filellenismo dell'Ottocento come una delle varianti dell'ellenismo, *Hellenisms. Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, ed. by Katerina Zacharia, Ashgate Variorum, Aldershot 2008.

6 Su questo cfr. Sergio Corrado, *Ägäische Essentialität. Poetiken der Reduktion vom Neoklassizismus bis zur Aussteigerkultur*, in *Literarische Ägäis. Ein Kulturraum zwischen Mythos und Geschichte*, hrsg. v. Anastasia Antonopoulou, transcript, Bielefeld 2021, pp. 99-118, in part. 99-100.

7 Illuminanti le pagine da loro dedicate allo sguardo esotizzante degli europei occidentali sulla Grecia dei giorni nostri (cfr. Panayis Panagiotopoulos – Dimitris P. Sotiropoulos, *Introduction: Framing Greek Exoticism. History and the Current Crisis*, in *Political and Cultural Aspects of Greek Exoticism*, ed. by Idd., Palgrave Macmillan, Cham 2020, pp. 1-8: 3 ss.), nelle quali si rileva come il filellenismo «has never been about the real Greeks, not then and not now», *ivi*, p. 3. Che negli anni della crisi iniziata nel 2008 potesse nascere qualcosa come «a new grammar of Greece as a place of authenticity», e con ciò «[a] new Greek exoticism», è per loro una prova di questa continuità; non meno interessante è il fatto che essi vedano in ciò «the form of a special type of orientalism called philhellenism», *ivi*, p. 2. Qui non è possibile approfondire le

Un ruolo fondamentale per gli sviluppi del filellenismo europeo spetta alla cultura e alla letteratura tedesca, a partire dagli studi archeologici di Winckelmann che, dando forma al suo discorso dell'Ellade, gettò nuove basi per il culto moderno della Grecia<sup>8</sup>. Le sue riflessioni sulla natura e sull'arte greca antica furono notoriamente un presupposto essenziale per l'estetica del secondo Settecento e, in generale, per il classicismo letterario della *Goethezeit*. Ma le posizioni teoriche di Winckelmann costituirono anche una premessa per il filellenismo tedesco: non solo per quello politico e militante degli anni Venti dell'Ottocento, che diede luogo a numerose associazioni e organizzazioni, create a supporto della lotta di liberazione dei greci, alla quale presero parte attivamente tanti tedeschi; bensì anche per il filellenismo letterario tedesco, che non terminò certo con il 1821.

Ancora decenni dopo l'*Epanàstasi*, quando la Grecia, finito l'entusiasmo seguito alla liberazione, aveva imboccato la difficile strada per arrivare a fondarsi come Stato, e doveva confrontarsi con problemi come la mancanza di risorse, la lentezza del processo di modernizzazione, la costruzione di una nuova identità geopolitica e culturale, ci furono poeti tedeschi che vi proiettarono i propri ideali e sogni estetici. Questa proiezione – e più in generale il discorso filellenico, che sin da allora ha avuto un impatto notevole sulla cultura greca, e di fatto può essere visto come una forma di colonizzazione culturale – produsse una sorta di 'ellenizzazione' dei greci moderni. Si tratta di quel processo di 'sincronizzazione' tra l'antico e il moderno, per così dire, messo in atto già

relazioni tra questi due concetti così rilevanti dal punto di vista culturale. In ogni caso, la considerazione conclusiva dei due autori: «A new Greek utopia [...] is thus realised as a new Arcadia of the anti-capitalist and anti-globalisation movement» (*ivi*, p. 5) contrasta con l'ipotesi di Albrecht, che constata invece come sia molto scemato l'interesse tanto per l'antichità greca quanto per la Grecia moderna, la quale pure per decenni (in Germania fino all'inizio degli anni Ottanta) aveva esercitato una grande attrazione come paese 'esotico' dell'Europa sudorientale, cfr. Monika Albrecht, *Hierarchien, Asymmetrien – und Griechenland als Postkolonialismus-Verlierer. Statt einer Einleitung*, in *Europas südliche Ränder. Interdisziplinäre Perspektiven auf Asymmetrien, Hierarchien und Postkolonialismus-Verlierer*, hrsg. v. Ead., transcript, Bielefeld 2020, pp. 7-53: 18; interessante anche la riflessione critica di Albrecht sulla posizione della Grecia nell'ambito del discorso postcoloniale. Sulla possibilità di ravvisare nel filellenismo una forma di orientalismo cfr. anche Tolia, *The Resilience of Philhellenism*, cit., pp. 61-62.

8 Tra i numerosissimi studi su questo tema si rimanda qui solo al *Vorwort* dei curatori in *Graecomania. Der europäische Philhellenismus*, hrsg. v. Gilbert Heß – Elena Agazzi – Elisabeth Décultot, De Gruyter, Berlin-New York 2009, e alla loro ampia bibliografia (si veda in part. p. XII, nota 12, sugli aspetti letterari e artistici del filellenismo). Per uno discorso complessivo sulla funzione della Grecia antica per la cultura occidentale moderna si rimanda a Mauro Bonazzi, *Il demone della nostalgia. L'invenzione della Grecia da Nietzsche a Arendt*, Einaudi, Torino 2025.

dai viaggiatori di inizio Ottocento<sup>9</sup>, disorientati e delusi dalla differenza tra la realtà presente e l'immaginario culturale che essi avevano portato con sé insieme al bagaglio<sup>10</sup>. Tale processo, che ha lasciato tracce evidenti nell'iconografia, mirava a rivitalizzare l'immagine dell'antichità classica, liberandola dalla sua musealità e innestandola nell'esperienza della *Lebenswelt* incontrata sul posto – esperienza che d'altra parte era stata a sua volta pre-forgiata dall'erudizione umanistica e da un'estetica classicistica. Adeguatamente 'ellenizzati', i greci avrebbero potuto ridurre la distanza dal proprio passato glorioso, fondando su di esso la loro autoconsapevolezza di cittadini di una nazione moderna – solo in tal modo la Grecia sarebbe potuta diventare una delle moderne nazioni europee<sup>11</sup>.

Un aspetto problematico della questione, e che non a caso – data la prospettiva dominante, cioè quella dell'Occidente europeo – resta più in ombra, è la ricezione del filellenismo, sia nel corso dell'Ottocento sia in seguito, da parte dei greci; un aspetto che si collega poi necessariamente al non semplice rapporto dei greci moderni con la loro antichità<sup>12</sup>. Secondo Tolia, già a metà del secolo i greci tendevano

9 È la tesi di Maras, per il quale i viaggiatori, rendendosi ben conto della «Differenz zwischen geschichtlichem Wissen und gegenwärtigem Erlebnis», cercavano di risolverla attraverso un «Prozess der Justierung von Altem und Neuem», cioè mettendo in atto «eine Art 'Hellenisierung' der Neugriechen» (Maras, *Philhellenismus*, cit., p. 35), ma anche del paesaggio («Hellenisierung von Landschaft und Volk», *ivi*, p. 58).

10 Rassidakis parla della disillusione dei viaggiatori europei occidentali, che una volta giunti in Grecia dovevano constatare «dass Griechenland nicht (das imaginierte) Hellas ist», Alexandra Rassidakis, «Verweile nicht bei den Hellenen, vernimm dich zu Byzanz». *Facetten der Griechenlandsehnsucht in deutschsprachigen literarischen Reiseberichten des 19. und angehenden 20. Jahrhunderts*, in «Studia theodisca», 26, 2019, pp. 105-127: 110. Anche dopo essere tornati in patria essi restavano «von jeder Annäherung an das reale Land Griechenland unbefleckt», Hans Eideneier, *Wo im kulturellen Europa liegt das moderne Griechenland?*, in *Hellas verstehen. Deutsch-griechischer Kulturtransfer im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Chryssoula Kambas – Marilisa Mitsou, Böhlau, Köln u.a., pp. 35-50: 41.

11 In tal senso il filellenismo sarebbe da vedere «as an ideological construct of the West to which Modern Greeks were called to respond», Tolia, *The Resilience of Philhellenism*, cit., p. 62.

12 Zacharia parla di «appropriation of Hellenism by modern Greece», Katerina Zacharia, *Introduction*, in *Hellenisms*, cit., pp. 1-18: 11; sulla nazionalizzazione del concetto di 'ellenismo', cfr. *ivi*, p. 14. Su questa problematica vedi il saggio di Hamilakis, molto interessante e – con il suo approccio etnografico – decisamente innovativo, che ricostruisce «the key position of the ancient Greek (mostly classical) heritage and its material manifestations in the lives, imagination, experiences, anxieties, and hopes of people in Greece», Yannis Hamilakis, *The Nation and its Ruins. Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford University Press, New York 2007, p. 7. Sul difficile e contraddittorio processo di costruzione di un'identità nazionale greca dopo il 1821, sempre sospeso tra la preoccupazione di richiamarsi al passato classico e lo sforzo di trovare per la Grecia una legittima collocazione tra gli Stati dell'Europa moderna, cfr. Evi Petropoulou, *Geschichte der neugriechischen*

a sottrarsi all'idealizzazione dell'antichità, nella quale scorgevano una mancanza di conoscenza della Grecia del presente e l'incapacità di rapportarsi ai suoi problemi più pressanti<sup>13</sup>. Del resto, la rimozione – se non addirittura la negazione – della Grecia reale (vale a dire del nuovo Stato con i suoi enormi problemi di sviluppo), rimozione in cui è facile vedere un correlato dell'idealizzazione dell'Ellade, è un tratto essenziale del filellenismo di ogni tipo, anche di quello novecentesco. Ad esempio, per Panagiotopoulos e Sotiropoulos nell'infatuazione del pubblico non greco per il personaggio premoderno di Alexis Zorbas (nel film di Cacoyannis con Anthony Quinn, del 1964, tratto dal romanzo di Kazantzakis, del 1946) si rivela una mancanza di conoscenza della (e di empatia con la) società greca degli anni Sessanta, che dopo la devastante guerra civile stava vivendo proprio allora una fase di ricostruzione e modernizzazione<sup>14</sup>.

Si tratta in fondo dello stesso meccanismo derealizzante che già nell'Ottocento regolava la ricezione entusiastica delle rovine archeologiche, le quali attiravano su di sé per lo più l'intera attenzione, sia quella dei filelleni impegnati e colmi di entusiasmo che raggiunsero la Grecia intorno al 1821, sia quella degli eruditi, che vi si recarono nel corso del secolo o anche successivamente (come pure l'attenzione di coloro, ed erano la stragrande maggioranza, che si limitarono a occuparsene da lontano); tornando in patria essi ritrovavano negli studi umanistici quella 'vera' Ellade che non avevano trovato *in loco*.

In ogni caso, per tutto l'Ottocento la Grecia restò un tema prediletto, costretto per lo più in forme poetiche auratizzanti. Qui mi concentrerò sulla lirica filellenica in lingua tedesca scritta nei decenni successivi all'*Epanàstasi*, un tipo di letteratura che, considerata nel suo contesto storico-culturale, può essere interpretata quale antidoto escapistico o esotizzante al presente. A mio avviso, questa sua funzione non va criticamente decostruita, e in tal senso cercherò di mettere a

*Literatur*, mit Beitr. v. Stylianos Alexiou *et al.*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, pp. 43 ss., in part. 44.

13 Cfr. Tolias, *The Resilience of Philhellenism*, cit., pp. 69-70. In ciò anche il discorso religioso non fa eccezione secondo Ullrich, per il quale l'empatia e la solidarietà nei confronti della popolazione cristiana costretta sotto il dominio ottomano erano prive «eines direkten Bezuges zur konkreten Situation der Griechen», Heiko Ullrich, *Lyrische Kreuzzüge, Raum und Zeit, Affekterregung und Argumentation in deutschsprachigen Griechengedichten*, in *Vormärz und Philhellenismus*, hrsg. v. Anne-Rose Meyer, «Forum Vormärz Forschung», 18 (2012), pp. 73-97: 93.

14 Cfr. Panagiotopoulos – Sotiropoulos, *Introduction*, cit., p. 4. In quanto dunque figura inattuale, Zorbas – e questa formulazione non mi pare una provocazione, bensì un'intuizione geniale – «could [...] be declared the most authentic Greek of modern philhellenism», *ibidem*.

punto una proposta di lettura, se non provocatoria, probabilmente sorprendente, che consiste nella completa decontestualizzazione delle liriche in questione; in sostanza, propongo di non leggerle come documento letterario di un'epoca, per evidenziare invece il non intenzionale effetto frivolo della loro insistita solennità.

Trasformata in una scenografia kitsch, nei testi di poeti come Ernst Ziel, Franz Binhack o Theodor Altwasser, la Grecia diventa un luogo di fuga mentale caratterizzato da una natura esuberante, in cui mettere in scena fantasie erudite e idilli spettacolarizzati; ma una simile operazione, che con il generoso utilizzo di figure e temi mitologici da manuale voleva far rivivere la Grecia antica secondo le modalità di un tipico immaginario accademico, mentre confermava la solidità della cultura umanistica borghese, di fatto sanciva l'irrealtà di quel mondo.

In questa produzione lirica non si trova alcuna traccia della passione politica di un Wilhelm Müller<sup>15</sup>, e del resto nel corso dell'Ottocento la situazione della Grecia era significativamente mutata – mentre il progetto culturale di Hölderlin, la sua idea di unire Grecia e Germania, così come l'elezione, teorizzata da Winckelmann, dell'Ellade a paradigma estetico e pedagogico per la prassi artistica, erano ormai da tempo inattuali. Nelle liriche mediocri di questi poeti è inoltre assente la dimensione metaletteraria, evidente invece nel tardo Goethe, che nella seconda parte del *Faust* aveva genialmente intuito la fine dell'illusione circa la possibilità di rivitalizzare l'antichità greca, di continuare a farvi riferimento come a un modello culturale ancora valido per il presente. Il viaggio di Faust nel mondo dell'antica Grecia è una sorta di ricapitolazione delle moderne conoscenze filologiche. Non a caso Goethe, nell'allestire

15 Se è vero, come sostiene Scheitler, che anche le poesie scritte a partire da una sincera motivazione politica negli anni dell'*Epanàstasi* sono esempi di una «idealische, ahistorische, referenzlose, oft auch allegorische Dichtung» (Irmgard Scheitler, *Deutsche Philhellenenlyrik. Dichter, Veröffentlichungsformen, Motive*, in *Ausdrucksformen des europäischen und internationalen Philhellenismus vom 17.-19. Jahrhundert*, hrsg. v. Evangelos Konstantinou, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2007, pp. 69-82: 71) (e proprio per questo ebbero successo presso il pubblico tedesco), esse contengono pur sempre riferimenti ad avvenimenti contemporanei, così che vi si può ancora scorgere un «Oszillieren zwischen dem realen Land der levantinischen Türken und Neugriechen und Griechenland als Ideal», *ibidem*. Ora, è in una simile oscillazione che Scheitler ravvisa l'aspetto interessante di quei testi, per lo più irrilevanti dal punto di vista estetico; invece, la lirica ottocentesca più tarda dedicata alla Grecia risulta ormai solo più – appunto – idealizzante, astorica e priva di riferimenti alla situazione reale del Paese.

questa visita all'archivio della nostra memoria culturale, sceglie figure di una mitologia di secondo rango, poco adatta a suscitare entusiasmi o a innescare momenti di esaltazione; esse sembrano piuttosto delle figurine raccolte in un album, che si possono dunque liberamente utilizzare per dei *divertissement* poetici.

Le liriche di questi poeti non propongono invece alcuna riflessione critica sul tipo di relazione instaurabile con l'antichità, né tantomeno con la Grecia del presente. Certo, la funzione palinogenetica dell'antichità greca era ai loro occhi definitivamente inattuale, così che non consideravano più possibile un approccio ad essa diverso da quello citazionale, a loro consono. E tuttavia le loro conoscenze filologiche non escludevano affatto la sentimentalizzazione – non tanto della cultura greca antica, quanto del sapere erudito-filologico che l'aveva come oggetto. In tal modo essa diventava quello che oggi chiameremmo un 'bene culturale', ma dalla vistosità un po' insulsa e dal pathos retorico, e al quale veniva tacitamente a mancare qualunque capacità trasformativa. Così, queste liriche si propongono consapevolmente come atemporali, il che era funzionale all'elaborazione di un'estetica antirealista, apolitica in un modo conservatore, nella quale la Grecia moderna – quella 'realmente esistente', che dopo il successo della sollevazione versava in condizioni molto difficili – non trovava posto.

Se ora ci si chiede cosa resti in questa lirica, della quale qui si presentano solo pochi esempi, del sogno dell'Ellade, e come la si possa definire senza ricorrere a formulazioni negative, si può provare a utilizzare la categoria 'pop'. E allora proprio la prospettiva, *in nuce* già postmoderna, del tardo Goethe ci suggerisce forse una chiave interpretativa valida: la Grecia di questi poeti si offre al nostro sguardo odierno come una sorta di *stage* per operette pop, su cui viene messo in scena un lutto *fake*, dietro il quale però si cela una vera malinconia di fondo – come in *Griechenland* di Ernst Ziel:

Der Himmel blau't; es plätschern die Cascaden;  
 Sie lullen die Granaten ein in Träume;  
 Mit Dufthauch füllen wilde Mandelbäume  
 Die säulenreichen, ragenden Arcaden:

Sanft wehet Kühlung von den Uferpfaden,  
 Wo leise lispeln blasse Meeresschäume,  
 Und Abends, wenn durch blut'ge Wolkensäume  
 Die Sonne sinkt, dann tanzen die Mänaden.

Das ist das Land, wo einst des Mäoniden,  
 Des Pindar und der Sapho Lied erklingen  
 Und wo die Wiege stand von dem Peliden.

Das ist das Land, wo den Olymp errungen  
 Die hohe Kraft des herrlichen Alciden  
 Und wo voll Würde Sophokles gesungen<sup>16</sup>.

Si tratta solo di uno dei tanti esempi che avrei potuto scegliere; esempi molto simili tra loro, a parte alcune differenze formali. Immagini paesaggistiche, figure, temi sono come presi da un manuale – e con tutta probabilità lo sono anche, almeno per quanto riguarda i riferimenti mitologici. In fondo, tutti questi testi li si potrebbe mescolare tra loro, se ne potrebbero smontare le unità sintattiche e i versi, per poi ricombinarli liberamente. Vi si ritrova l'intera gamma dei temi usuali: la Grecia abbandonata dagli dei, le rovine archeologiche, l'aureo passato irrimediabilmente perduto, una natura rigogliosa e paradisiaca, il calore del Sud, il casto erotismo di donne 'belle come il marmo', ecc. In effetti, a distanza di un secolo rispunta fuori qui il mondo anacreontico del rococò tedesco, offuscato appena dal motivo delle rovine, ormai stabilizzatosi nella cultura romantica europea, e dalla tonalità elegiaca che vi si accompagna. Si ripete anche, con notevole monotonia, il catalogo di elementi paesaggistici e presenze decorative: pastori con flauti, greggi, fonti, vino in abbondanza e grappoli d'uva succosi, navi, olivi, marmo e – immancabile – l'Imetto 'dolce come il miele', insieme alle api che vi ronzano e al timo che lo profuma. Semmai sorprende un po' (ma in fondo solo fino a un certo punto) che perfino dai testi di Emanuel Geibel, il quale aveva davvero vissuto in Grecia per due anni, non traspaia una Grecia più realistica<sup>17</sup> – come nella VI delle sue *Erinnerungen aus Griechenland*:

Niemals werd' ich dich vergessen,  
 Wie ich einst im Kranz dich sah  
 Deiner Palmen und Zypressen,  
 Reizendes Parichia!

Aus dem Meer auf Felsterrassen  
 Steigst du sanft, und dichter Wein  
 Hüllt die säulenreichen Gassen  
 Dir in grüne Schleier ein.

Brunnen rauschen, Vögel rufen,  
 Rosen glühn im Laubgeflecht,

16 Ernst Ziel, *Sonette*, <[https://gedichte.xbib.de/Ziel\\_gedicht\\_093.+Griechenland.htm](https://gedichte.xbib.de/Ziel_gedicht_093.+Griechenland.htm)> (ultimo accesso: 18 agosto 2025).

17 Su Geibel e il suo rapporto con la Grecia cfr. Konstantina Tsonaka, «Und zwischen unsern Herzen lag das Meer». Emanuel Geibels und Ernst Curtius' gemeinsame Ägäis-Reise, in *Literarische Ägäis*, cit., pp. 269-288.

Und hinauf, hinab die Stufen  
Walt ein göttergleich Geschlecht:

Blonde Knaben, deren Brauen  
Träumerischer Ernst umwebt,  
Schlanke, marmorschöne Frauen,  
Deren Schritt wie Reigen schwebt.

Ob die Fabelwelt der Dichter  
Längst zerronnen: hoch und rein  
Spielt um diese Angesichter  
Noch von ihr ein Widerschein;

Und in fremder Märchenhülle,  
Wenn sie dir vorübergehn,  
Glaubst du Phöbus' Lockenfülle,  
Aphroditens Reiz zu sehn.

Wahrlich, aus dem Weltgetriebe  
Flücht' in diese stille Bucht,  
Wer die Sehnsucht, wer die Liebe,  
Wer der Schönheit Urbild sucht!<sup>18</sup>

A ben vedere, rimane valida l'eterna domanda: sono svaniti per sempre i giorni grandiosi dell'Ellade? – domanda sempre attuale, anche quando si dà per implicita una risposta positiva («Ob die Fabelwelt der Dichter / Längst zerronnen [...]»). Generalmente le risposte sono di due tipi: talvolta, come nel caso di questa lirica di Geibel, la questione dipenderebbe dalla capacità del poeta di riconoscere nelle greche e nei greci moderni gli antichi, 'nobili' tratti dei loro antenati, e di individuare in determinate località della Grecia le pietre miliari della nostra storia culturale; in altre liriche, invece, un io attardato resta solo tra le macerie, che non possono più sperare in alcuna rinascita. O ancora, essa rimane una domanda aperta, come nell'ultima strofa di *Im Museum* di Ernst Ziel:

– Ist denn ganz entschwunden des Schaffens Vollkraft,  
Seit der Sang Homers in der Aula ausklang,  
Seit des ernstest Aeschylus' lorbeerreiche  
Leier verhallte?<sup>19</sup>

Ciò che si palesa tra domande, ammonimenti, esortazioni e tristi bilanci è un solido lavoro artigianale. Questi poeti lavorano instanca-

18 Emanuel Geibel, *Gesammelte Werke*, 8 Bde., Bd. 3: *Neue Gedichte – Gedichte und Gedenkblätter*, Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1883, pp. 177-178.

19 Ernst Ziel, *Oden, Hymnen und Verwandtes*, <[https://gedichte.xbib.de/Ziel\\_gedicht\\_110.+Im+Museum.htm](https://gedichte.xbib.de/Ziel_gedicht_110.+Im+Museum.htm)> (ultimo accesso: 18 agosto 2025).

bilmente alla lingua tedesca, sforzandosi di ottenere qualche effetto speciale esotico, forzando la grammatica con uno slancio creativo non da poco. Ciò che li entusiasma non è tanto l'antichità classica, non sono i reperti archeologici o la poesia greca antica, e neanche la natura rigogliosa, quanto i propri giochi grammaticali, che si infiammano a contatto con quel materiale; non è il vino di Paros, che essi celebrano, a renderli ebbri, quanto la celebrazione stessa del vino di Paros.

Questi testi, emblematici per la letteratura filellenica tedesca di metà e del tardo Ottocento, pongono a noi un altro tipo di domanda: è ancora leggibile, oggi, questa lirica? La possiamo facilmente liquidare attribuendole l'etichetta di 'lirica epigonale', perché il classicismo che essa pretende di incarnare si riduce a poco più che a un paesaggio manieristico pieno di rovine, olivi, torrenti che donano le loro acque, pastori e donne danzanti, laddove anche il lamento elegiaco per l'antichità classica irrimediabilmente perduta assume un tono melenso. Considerato da questa prospettiva, l'*incipit* della lunga lirica di Adolf Friedrich von Schack *Im Theater des Dionysos* risulta semplicemente patetico:

Mälig erblaßte das Licht um Salamis' zackige Klippen,  
 Während die Sonne versank in das Aegeische Meer;  
 Hell nur leuchtete noch der honigberühmte Hymettus  
 Und die Cekropische Burg hoch auf dem Felsengestein.  
 Um mich lagen verwirrt zerbröckelnde Tempelgesimse,  
 Säulen von dorischer Pracht, Trümmer auf Trümmer gehäuft.  
 Kaum zu erkennen vermochte der Blick in dem Schutte die Stufen,  
 Drauf das Athenische Volk Haupt sich zum Haupte gedrängt,  
 Wenn das Theater dem Donner von Aeschylus' Worten erdröhnte,  
 Wenn es wie Weihrauchduft Sophokles' Odem durchzog.  
 O wie sind sie verklungen, die herrlichen Chöre der Meister,  
 O wie liegst du gestürzt, heiligster Tempel der Kunst!<sup>20</sup>

C'è però un'altra possibilità, alla quale ho già accennato: quella di leggere in chiave pop queste liriche così piene di effetti luce e di effetti sonori, così colorate, esuberanti e spettacolari. Allora, allestimenti scenografici, drammi della dignità morale di un popolo, ebbrezza e castità, monumentalità e sentimentalità acquistano qualcosa di involontariamente parodistico, qualcosa di assurdo, che però come tale si rivela in fondo godibile. Allora possiamo perderci con piacere nella sintassi ingarbugliata, lasciare che antichi nomi altisonanti o un conio lessicale in stile anticheggiante facciano colpo su di noi, come lo fanno le statue esposte in un museo; possiamo apprezzare che nella

20 Adolf Friedrich von Schack, *Gedichte*, Hertz, Berlin 1867, p. 241.

nostra fantasia risuoni la melodia di un flauto in cui soffia un pastore, e chiudendo gli occhi ammirare un paesaggio rupestre impreziosito da resti di colonne.

In conclusione, suggerisco di leggere da questa angolazione *Griechenland* di Theodor Altwasser:

Ein Meer mit rosig angehauchten Wogen;  
Ein schroffes Inselland mit Felsenthronen  
Und Bergen, wild gezackt mit weißen Kronen,  
Die Küsten wie von Purpurblau umflogen:

So kühn und malerisch in weitem Bogen  
Prangt Hellas vor dem Blick der Epigonen. –  
Es strahlt die Erde dieser milden Zonen  
Das rothe Licht aus, das sie eingesogen.

O schaut nur, wie es über Wäldern zittert  
Und sprüht in tausend purpurfarbnen Funken  
Um Tempel, wüst zerfallen und verwittert!

Das Auge taucht in dieses Schauspiel trunken,  
Das Herz beweint, tief trauernd und verbittert,  
Das Hellas des Homer, todt und versunken<sup>21</sup>.

Con il loro aspetto posticcio questi paesaggi di parole hanno qualcosa di affascinante, di sottratto al fluire del tempo; sgravati da ambiziosi programmi estetici e di palingenesi culturale, che già da tanto non erano più credibili, essi producono un effetto piacevolmente superficiale – non proprio come gioco fine a sé stesso, piuttosto come *entertainment*, come spettacolo pop, con tutto il pathos bombastico che vi è connesso.

E allora proviamo a rispondere noi oggi alla domanda che questi poeti, con il loro tedesco cesellato, ponevano solo in modo retorico, in quanto consapevoli che avrebbero ottenuto una risposta negativa. Chiediamoci dunque anche noi: è ancora viva l'Ellade? – e forse potremmo sorprenderli con una risposta positiva. Perché sì, sebbene in una modalità postmoderna, il miracolo è avvenuto, ma è avvenuto solo oggi, nella nostra ricezione in chiave pop della loro lirica pretenziosa; è avvenuto oggi quello che allora non era dato loro di sperare: l'antica Grecia è ancora tra noi – o per dirla in stile pop: *Hellas is here to stay*.

21 Theodor Altwasser, *Gedichte*, Trewendt, Breslau 1870, p. 122.

# Virgil's Tomb – Petrarch's House. On the Early History of 'Literary Pilgrimage'

*Paul Kahl*

(Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar)

The history of visits to Virgil's tomb in Naples dates back to antiquity (Stasius), extends through the late Middle Ages (Petrarch, Boccaccio) and reaches into the early modern period. It is a forerunner of what is commonly termed 'literary pilgrimage', a phenomenon usually associated with the 19th-century religion of art and with sites linked to canonical poets – most notably, poets' homes – and thus conventionally seen as a product of modernity. Alongside interpretations of literary worship as a modern and Romantic religion of art, replacing religious pilgrimages, there emerges a long-standing, cultural, and premodern prehistory that clearly reflects an anthropological model of the worship of individuals, particularly artists. In addition to the significant example of Virgil's tomb, this prehistory also includes the early history of poets' homes – most notably that of Francesco Petrarch – which, within a premodern context thoroughly permeated by Christian culture, became pilgrimage destinations. Discussing these two sites – the tomb of Virgil and the house of Petrarch – is especially relevant, since Petrarch had ties to both: a key figure in the cult of personality, he was a traveller following in Virgil's footsteps and shortly thereafter, himself became a destination and object of literary pilgrimage.

La storia delle visite alla tomba di Virgilio a Napoli risale all'antichità (Stazio), attraversa il tardo Medioevo (Petarca, Boccaccio) e giunge fino all'età moderna. Essa appartiene alla preistoria di quel 'pellegrinaggio letterario' che è solitamente associato alla religione dell'arte del XIX secolo e ai luoghi dei poeti classici ('case dei poeti'), ed è quindi un fenomeno legato alla modernità. All'analisi di questo culto letterario, da intendere come surrogato moderno, romantico del pellegrinaggio religioso, deve tuttavia affiancarsi una riflessione sulla sua preistoria culturale, mondana e premoderna, che rimanda piuttosto a un modello antropologico di culto della personalità, in particolare di quella dell'artista. Oltre al caso significativo della tomba di Virgilio, vi rientra in questo contesto anche la storia delle prime case dei poeti, in particolare di quelle di Francesco Petrarca, che sono diventate meta di pellegrinaggio in un contesto premoderno totalmente permeato dalla cultura cristiana. Trattare congiuntamente la storia della tomba di Virgilio e quella della casa di Petrarca si rivela quanto mai opportuno dal momento, essendo Petrarca legato a entrambi questi luoghi: figura chiave del culto della personalità, egli è viaggiatore sulle tracce di Virgilio ma anche colui che, poco dopo, diventa a sua volta meta e oggetto di pellegrinaggio letterario.

Keywords: *Virgil, Petarca, Dichtergrab, Dichterhaus, literarische Wallfahrt*

Paul Kahl, *Virgils Grab – Petarcas Haus. Zur Frühgeschichte der 'literarischen Wallfahrt'*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 205-232

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.10



Open Access



# Vergils Grab – Petrarcas Haus. Zur Frühgeschichte der ‘literarischen Wallfahrt’

*Paul Kahl*

(Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar)

Ein im 18. Jahrhundert nachgebildetes «Grab» Vergils befindet sich im Park von Tiefurt bei Weimar<sup>1</sup>, ein literarischer Sehnsuchtsort im Landschaftsgarten. Das vermeintliche Grab verkörpert nicht nur den Tod in Arkadien: Für den wissenden Besucher steht es für Vergil und mit ihm für die römische Welt. Der Besuch an Vergils Grab in Neapel – oder an dem, was man dafür hielt – hat eine unvergleichliche, buchstäblich zweitausendjährige Geschichte, beginnend schon im Altertum (Statius) über das späte Mittelalter (Petrarca, Boccaccio) bis in die frühe Neuzeit. Die Geschichte des Besuchs am Vergilgrab gehört zur Vorgeschichte der ‘literarischen Wallfahrt’ insgesamt, jenem Phänomen, das man üblicherweise mit der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts und mit den Dichterstätten der Klassiker (Dichtershäuser) in Verbindung bringt<sup>2</sup>.

1 Vgl. Gerhard R. Kaiser, *Tiefurt. Literatur und Leben zu Beginn von Weimars großer Zeit*, Wallstein, Göttingen 2020, S. 63-69. Vgl. in der älteren Literatur Wolfgang Vulpius – Wolfgang Huschke, *Park um Weimar. Ein Buch von Dichtung und Gartenkunst*, Bilder v. Günther Beyer, Böhlau, Weimar 1955 u.ö., sowie Susanne Müller-Wolff, *Ein Landschaftsgarten im Imtal. Die Geschichte des herzoglichen Parks in Weimar*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2007, S. 89 f. Zu Tiefurt außerdem: «Es ward als ein Wochenblatt zum Scherze angefangen». *Das Journal von Tiefurt*, hrsg. v. Jutta Heinz – Jochen Golz unter Mitarb. v. Cornelia Ilbrig – Nicole Kabisius – Matthias Löwe, «Schriften der Goethe-Gesellschaft» 74, Wallstein, Göttingen 2011, hier S. 212-216 und 536-541. Und Paul Kahl, *Da weht der Geist des Dichters: Warum es in Weimar ein Grab des Vergil gibt, obwohl der Autor der «Aeneis» nie über die Alpen gekommen ist*, in «Neue Zürcher Zeitung», 30. Juni 2023.

2 Der Begriff der ‘Wallfahrt’ oder der ‘literarischen Wallfahrt’ dient als Arbeitsbegriff. Zu seiner Problematisierung vgl. schon *Weltliche Wallfahrten. Auf der Spur des Realen*, hrsg. v. Stefan Börnchen – Georg Mein, Fink, München-Paderborn 2010. Und Jens Riederer, *Wallfahrt nach Weimar. Die Klassikerstadt als sakraler Mythos (1780 bis 1919)*, in *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, hrsg. v. Anne Bohnenkamp – Constanze Breuer – Paul Kahl – Stefan Rhein, «Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt» 18, Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig 2015, S. 223-292. Zum Begriff Kunstreligion Heinrich Detering, *Was ist Kunst-*

Dem Verständnis des literarischen Kultes als ersatzreligiöse Kompensationsleistung<sup>3</sup> ('Wallfahrt') – möglicherweise aus einer spezifischen Verbindung mit der Geschichte des Protestantismus<sup>4</sup> heraus – tritt insofern eine 'weltlich'-kulturelle Vorgeschichte zur Seite, die von der protestantisch-neuzeitlichen und kunstreligiös-romantischen Prägung unabhängig ist, weil sie älter ist und offenbar ein anthropologisches Muster der Personenverehrung abbildet. Neben dem signifikanten Fall des Vergil-Grabes gehört dazu schließlich auch die Geschichte der frühen Dichterhäuser – namentlich die der Häuser Petrarca –, welche unter vormodernen Bedingungen, wenn auch gänzlich unter dem Dach christlicher Kultur, zum Reiseziel geworden sind. Beide Stätten (oder Gruppen von Stätten) – Vergils Grab, Petrarca Haus – gemeinsam zu erörtern, legt sich insofern nahe, als Petrarca als Schlüsselfigur mit beiden verbunden ist: Petrarca ist zuerst der literarische Reisende auf Vergils Spuren und später, beinahe zu Lebzeiten noch, selbst Ziel und Gegenstand der Literaturwallfahrt, welche dann wiederum zum literarischen Gegenstand wurde, insbesondere – bei Ugo Foscolo.

## 1. DER TOD VERGILS

Der Lateiner Vergil (Publius Vergilius Maro) hatte in seinem epischen Hauptwerk *Aeneis* den Trojaner Aeneas als Stammvater der Römer besungen. Nach einem Aufenthalt in Griechenland war Vergil im Jahr 19 v. Chr. auf der Rückreise in Brindisi in Süditalien verstorben. Kurz zuvor hatte er verlangt, die *Aeneis* zu verbrennen. Diesem Anliegen – es wurde fast zweitausend Jahre später von Hermann Broch in seinem Roman *Der Tod Vergils* (1945) literarisiert<sup>5</sup> – haben seine Begleiter nicht stattgegeben; sie ermöglichten so die in der Literaturgeschichte unvergleichliche Wirkung Vergils. Diese prägte das gesamte lateinische Mittelalter und dies umso mehr, als man meinte,

*religion? Systematische und historische Bemerkungen, in Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung, Bd. 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800, hrsg. v. Albert Meier – Alessandro Costazza – Gérard Laudin unter Mitw. v. Stephanie Düsterhöft – Martina Schwalm, De Gruyter, Berlin-New York 2011, S. 11-27.*

<sup>3</sup> Vgl. grundlegend Albrecht Schöne, *Schillers Schädel*, C.H. Beck, München 2002, sowie Paul Kahl, *Kulturgeschichte des Dichterhauses*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 61 (2017), S. 325-345.

<sup>4</sup> Vgl. Thomas Kaufmann, *Protestantisch-theologische Wurzeln des 'Personenkultes' im 19. Jahrhundert?*, in *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, a.a.O., S. 21-40.

<sup>5</sup> Vgl. Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*, in Id., *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. v. Paul Michael Lützel, Bd. 4, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995.

in einem der *Hirtengedichte* Vergils (*Bucolica* IV) eine Vorausdeutung auf Christus zu erkennen.

Auf eigenen Wunsch wurde Vergil an seinem Wohnort Neapel bestattet, und zwar, folgt man dem römischen Historiker Sueton, «an der Puteolanischen Straße noch vor dem zweiten Meilenstein»<sup>6</sup>. Vergils Geburtsort hingegen war ein Dorf bei Mantua. Vergils Grab trug, folgt man Sueton, die vielzitierte Inschrift: «Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua, rura, duces»<sup>7</sup>. Also: «Mantua hat mich hervorgebracht, Kalabrien hinweggerafft, nun hält mich fest / Neapel; ich habe besungen Weideland, Ackerbau und Feldherren»<sup>8</sup>.

## 2. VERGILS GRAB IM ALTERTUM UND IM MITTELALTER

Der Besuch an Vergils Grab ist schon im Altertum belegt<sup>9</sup>. Statius und Silius Italicus erwähnen das Grab. Statius (40-96 n. Chr.) dichtet

6 Die Quelle hierfür ist Suetons Vergil-Biografie (110 n. Chr.), nach C. Suetonius Tranquillus, *Sämtliche erhaltene Werke*, unter Zugrundelegung der Übertragung v. Adolf Stahr neu bearb. v. Franz Schön – Gerhard Waldherr, mit einer Einf. v. Franz Schön, Phaidon, Essen 1987, S. 395-402: 400, sowie *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, ed. by Jan M. Ziolkowski – Michael C.J. Putnam, Yale University Press, New Haven-London 2008, S. 404-420 (mit den einschlägigen Texten auf Latein und Englisch).

7 Nach heutigem Verständnis liegt Vergils Todesort Brindisi in Apulien.

8 Die letzten drei Begriffe spielen an auf Vergils Hauptwerke, bukolische Dichtung, episches Lehrgedicht und Heldenepos, also Weideland, d.h. das Hirtenleben (*Bucolica*), Ackerbau (*Georgica*) und Feldherren (*Aeneis*). Vgl. Irene Frings, *Mantua me genuit. Vergils Grabepigramm auf Stein und Pergament*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 123 (1998), S. 89-100. Außerdem Marion Lausberg, *Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm*, Fink, München 1982, S. 278-282, sowie Salvatore Pisani, *Qui cineres? Vergils Grab am Posillip zwischen literarischer Erinnerung und politischer Mnemotopographie*, in *Grab und Memoria im frühen Landschaftsgarten*, hrsg. v. Annette Dorgerloh – Michael Niedermeier – Marcus Becker, Fink, Paderborn 2015, S. 39-59, sowie Barbara Leisner, *Friedhöfe als touristische Attraktionen und die Route der Europäischen Friedhofskultur*, in «Zeitschrift für Sepulkralkultur», 63 (2018), 1, S. 3-10.

9 Seit 1928-1930 wird das bzw. ein Grab Vergils von einem Parco Virgiliano umgeben und gepflegt. Vgl. unter der älteren Literatur bis heute lesenswert und ausgezeichnet Gilbert Highet, *Römisches Arkadien. Dichter und ihre Landschaft – Catull – Vergil – Poperz – Horaz – Tibull – Ovid – Juvenal*, aus dem Englischen übertr. v. Thomas Knop, Wilhelm Goldmann, München 1964 (erstmalig New York 1957), S. 70-76. Außerdem Marion Giebel, *Treffpunkt Tusculum. Literarischer Reiseführer durch das römische Italien*, Reclam, Stuttgart 1995, S. 46-65, sowie grundlegend zum Vergil-Grab im engeren Sinne Joseph B. Trapp, *The Grave of Vergil*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 47 (1984), S. 1-31 (mit den Abbildungsseiten 1-14 im Anhang). Unter den italienischen Arbeiten vgl. Enrico Cocchia, *La tomba di Virgilio. Contributo alla*

an seinem «Rand»<sup>10</sup>. Silius Italicus (um 25 n. Chr.-um 100 n. Chr.) pflegte Vergils Andenken und kaufte, wie aus den Epigrammen Martials hervorgeht<sup>11</sup>, offenbar sogar die Stätte. Silius war auch im Besitz eines Gutes, das zuvor Cicero besessen hatte, vielleicht Tusculum (bei Frascati)<sup>12</sup>. Dass Silius sich ans Grab Vergils begab «wie an einen Tempel» («ut templum»), bezeugt auch Plinius der Jüngere<sup>13</sup>. Geografisch genau bezeichnet wird das Grabmal in den antiken Quellen aber nicht.

Vergils Grab wurde vermutlich in der Zeit der Völkerwanderung zerstört und geriet in Vergessenheit<sup>14</sup>. Im späten Mittelalter wurde das vermeintliche Grab wieder entdeckt; Vergil, Vergilsage und Neapel

*topografia dell'antica città di Napoli*, Ermanno Loescher, Torino 1889 (Nachdruck Rom 1980), sowie Roberto de Simone, *Il segno di Virgilio*, Sezione editoriale Puteoli, Pozzuoli 1982, insbes. S. 59-63; Mario Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, Giannini, Napoli 1983.

10 Statius, *Silvae*, übers. und erl. v. Heinz Wissmüller, Ph. C.W. Schmidt, Neustadt a.d.A. 1990, S. 113 (unveränderter Nachdruck 2016). Eine Zusammenstellung aller einschlägigen Zeugnisse zum Grab Vergils vom ersten bis zum 15. Jahrhundert (Original und italienische Übers.) bei Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 121-147.

11 Vgl. Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 121 f., außerdem M. Valerius Martialis, *Epigramme*, Lateinisch-deutsch, hrsg. u. übers. v. Paul Barié – Winfried Schindler, Artemis und Winkler, Düsseldorf-Zürich 1999 (Lizenzausgabe Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt), 11. Buch, Epigramm Nr. 48: «Silius ehrt hier das Grabmal des großen Maro, / er, der auch ein Landgut des eloquenten Cicero besitzt. / Als Erben und Herrn ihres Grabhügels oder Hauses / hätten Maro und Cicero keinen anderen lieber gewollt». Außerdem 11. Buch, Epigramm Nr. 50 (49): «Um die fast schon vergessene Asche und den ehrwürdigen Namen Maros / zu ehren, gab es nur noch einen einzigen Mann, und der war arm. / Silius beschloß, dem geliebten Schatten zu Hilfe zu eilen, / und Silius ehrt so den Dichter – nicht weniger Dichter er selbst».

12 John H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples. A Social and Cultural Study of the Villas and Their Owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Harvard Univ. Press., Cambridge (MA) 1970, S. 146 und 207 f., sowie zu Tusculum Giebel, *Treffpunkt Tusculum*, a.a.O., S. 31-45.

13 Vgl. Plinius d. J., *Episteln* 3, 7, dokumentiert bei Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 122 f.

14 Im 16. Jahrhundert, d.h. mit beginnender archäologischer Forschung, wurde die Standortfrage als offen bezeichnet, vgl. Pisani, *Qui cineres? Vergils Grab am Posillip*, a.a.O., S. 40 (Pisani zitiert Leandro Albertis Einschätzung von 1551: «sono [...] diverse le opinioni ove fosse sepolto Virgilio»). Dabei standen, so Pisani, «diskursive und kulturelle Praktiken» des frühen Bürgertums im Vordergrund – nämlich mit der Bedeutung Vergils der spanischen Fremdherrschaft (seit 1504) etwas entgegenhalten zu können –, nicht ein «archäologischer 'Befund'» (S. 41). Im Umfeld der 1900-Jahrfeier 1881/1882 hat man die ursprüngliche Stätte zu bestimmen versucht, Trapp, *The Grave of Vergil*, a.a.O., S. 30. Vgl. außerdem Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 115-120, sowie *Hic Vergilius. Il Parco di Mergellina. Un luogo tra storia e mito*, a cura di Filomena Sardella, Edizioni Marotta, Napoli 1988, S. 33-39.

schiene wie selbstverständlich verbunden. Dass Vergil in Neapel bestattet lag, war allgemein bekannt<sup>15</sup>, so dass sich eine neue Tradition mit ihren Legenden bilden konnte. Im hohen Mittelalter wurde sogar erzählt, der Apostel Paulus habe einst das Grab besucht<sup>16</sup>. Es gibt auch die auf einen anonymen Dante-Kommentar des frühen 14. Jahrhunderts zurückgehende Nachricht, dass König Robert von Neapel (1278-1343) Vergils Gebeine nach dem Verfall des ursprünglichen Grabes ins Castel dell'Ovo habe umbetten lassen<sup>17</sup>. Seit dem 14. Jahrhundert wurde das Grab jedenfalls, gewiss irrtümlich identifiziert, erneut aufgesucht.

Vollends zur weltliterarischen Figur wurde Vergil durch Dante. Dante machte Vergil in der *Göttlichen Komödie* zum kundigen und traurigen Reisebegleiter durch das Jenseits und zugleich zur Verkörperung der vorchristlichen Vernunft. Zu Dantes wichtigsten Subtexten gehört das sechste Buch der *Aeneis*, die Reise des Aeneas in die Unterwelt. Der Umstand, dass Vergil in Neapel bestattet sei, erscheint wie selbstverständlich: Dantes 'Vergil' erinnert sich selbst daran<sup>18</sup>.

### 3. PETRARCA ALS LITERARISCHER REISENDER

Wenig später suchte Francesco Petrarca das Grab auf und kanonisierte den Besuch. Was nun als Vergils Grab bezeichnet wurde, war eigentlich ein römisches Columbarium, eine betretbare Grabkammer für Urnen, mit Innenraum und Kuppel, die in nachklassischer Zeit als Schutzhütte verwendet wurde<sup>19</sup>. Für die 'Wallfahrt' dorthin war die archäologische Echtheit unerheblich. Petrarca kam zweimal nach Neapel, 1341 und 1343. Der erste Besuch war dem Zusammentreffen mit König Robert von Anjou dem Weisen gewidmet. Petrarca stilisierte ihn zu einem 'neuen Augustus', auch um mit der Erhöhung des Königs zugleich seine eigene Würde als Dichter zu unterstreichen – der den

15 Vgl. die grundlegende Zusammenstellung fast aller Quellen: Domenico Comparetti, *Virgil im Mittelalter*, aus dem Italienischen übers. v. Hans Dütschke, B.G. Teubner, Leipzig 1875.

16 Vgl. Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 136.

17 *Ebd.*, S. 137. Trapp, *The Grave of Vergil*, a.a.O., S. 9, weist darauf hin, dass sich überhaupt kein antikes Dichtergrab ins Mittelalter hinein erhalten habe.

18 «Abend ist es schon dort, wo der Leib begraben liegt, / in dem ich einen Schatten warf; / Neapel hat ihn, und aus Brindisi ist er geholt», Purg. III, 25-27, nach Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, in Prosa übers. v. Walter Naumann, dritte unveränderte Aufl., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2014.

19 Trapp, *The Grave of Vergil*, a.a.O., S. 8 f.

Alten ebenbürtig sei oder sie sogar übertreffe<sup>20</sup>. Möglicherweise schon 1341, sicher aber 1343 besuchte Petrarca die von Vergil beschriebenen Stätten – Baia; die Seen Averno und Lucrino; Cuma und Pozzuoli – und wohl auch sein Grab, offenbar in Begleitung König Roberts<sup>21</sup>. Im Reimbrief (*Epistula metrica*) an Barbato di Sulmona spricht er den Wunsch aus, mit Barbato Vergils Grab und andere Stätten (Baia, Lucrino) aufzusuchen<sup>22</sup>. Petrarca konzipierte sein lateinisches Epos *Africa* in der Nachfolge der *Aeneis*. In seinem *Reisebuch zum Heiligen Grab* von 1358 (*Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Iesu Christi*), einem christlichen ‘Reiseführer’ ins Heilige Land, empfahl er wie selbstverständlich auch den Besuch der Stätten der heidnisch-antiken Kultur und insbesondere Neapels als die Stadt Vergils. In seinem Büchlein hat Petrarca, der Zeitmode entsprechend, die Wallfahrt ins Heilige Land nachvollzogen, aber, von der Zeitmode abweichend, die Stätten der heidnisch-antiken Kultur eingeführt und hierzu Neapel zur «Symmetrieachse» gemacht<sup>23</sup>. Dass Petrarca an Vergils Grab einen Lorbeerbaum gepflanzt habe, wird unkritisch erwähnt<sup>24</sup>, hat aber legendarischen Charakter und geht offenbar erst auf Germaine de Staël zurück<sup>25</sup>.

20 Vgl. Davide Canfora, *Francesco Petrarca a Napoli*, in *Petrarca e Napoli*, Atti del convegno, Napoli, 8-11 dicembre 2004, a cura di Michele Cataudella, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2006, S. 11-24: 14 f.

21 Dies lässt sich erschließen aus der Erwähnung in Petrarcas *Reisebuch zum Heiligen Grab* (*Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Iesu Christi*), vgl. Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 139-141. Vgl. den deutschen Text in Francesco Petrarca, *Reisebuch zum Heiligen Grab*, Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. v. Jens Reufsteck, Reclam, Stuttgart 1999, S. 35-37.

22 Nach Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 137 f.

23 So Jens Reufsteck, *Nachwort*, in Petrarca, *Reisebuch zum Heiligen Grab*, a.a.O., S. 94. Dabei konnte er bei der Beschreibung der italienischen Stätten von seinen Reiseerlebnissen ausgehen; das Grabmal Vergils erwähnt er nur (nämlich im Zusammenhang des vermeintlich von Vergil geschaffenen antiken Tunnels, der sog. Neapolitanischen Grotte, durch den Posillip). Vgl. zur «Entzauberung» Vergils als Tunnelbauer durch Petrarca und König Robert Pisani, *Qui cineres? Vergils Grab am Posillip*, a.a.O., S. 42 f. Vgl. außerdem Alfonso Paolella, *La descrizione di Napoli nel volgarizzamento umanistico dell'Itinerarium Syriacum del Petrarca*, in *Petrarca e Napoli*, a.a.O., S. 59-74.

24 So Marion Giebel, *Vergil mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek b.H. 1999<sup>4</sup>, S. 127.

25 «Il sepolcro di Virgilio [...] quell'asilo funebre della gloria, non ha cessato d'ottenere gli omaggi dell'universo [...] questo monumento [...] molto rovinoso e sepolto sotto i cespugli e le spine, fralle quali sorgea l'alloro che la sig.ra di Stael crede piantato dalle stesse mani del Petrarca», Cesare D'Azeglio, *Le Due Sicilie. La Tomba di Virgilio*, volume unico, Stamperia e cartiera del Fibreno, Napoli 1835, S. 8 (freundlicher Hinweis von Tobias Eisermann, Köln). Der Text ist verfügbar unter <[https://books.google.de/books?id=I1U4qtO1YQAC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs\\_](https://books.google.de/books?id=I1U4qtO1YQAC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_)

Das 'literarische' Reisen ist indes sein Motiv. Rastlos durch Italien, Deutschland und Frankreich fahrend<sup>26</sup>, kam er 1337 erstmals nach Rom, gewissermaßen wie ein literarischer Tourist, und beschreibt die Stadt kaum dem Augenschein nach, sondern vielmehr aus den literarischen Quellen, die er kennt<sup>27</sup>. Der Gang durch die Stadt wird zum 'Blättern' in den Geschichtsbüchern<sup>28</sup>, ja in ihm überwiegt der Leser den Beobachter, wie die Petrarca-Forschung betont hat<sup>29</sup>. Auch Petrarcas berühmtes Naturerlebnis – seine Besteigung des Mont Ventoux (1336) – ist literarisch grundiert und reflektiert<sup>30</sup>. Vollends in Mantua – dort gab es im vierzehnten Jahrhundert eine örtliche Vergil-Tradition<sup>31</sup> – suchte Petrarca die vermuteten Lebensstätten Ver-

ge\_summary\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (letzter Zugang: 21. August 2025).

26 *Unterwegs mit Francesco Petrarca*, Text v. Giuseppe Frasso mit einem Vorw. v. Giuseppe Billanovich, Übers. v. Herta Ament, Editrice Antenore, Padova 1975 (it. Ausgabe *Itinerari con Francesco Petrarca*, testo di Giuseppe Frasso con una Premessa di Giuseppe Billanovich, fotografie di Lorenzo Capellini, Editrice Antenore, Padova 1974). Vgl. zur literarischen Dimension von Petrarcas zahlreichen Reisen Nicola Longo, *Petrarca: geografia e letteratura. Da Arezzo ad Arquà, da Parigi a Praga, passando per Roma*, Salerno, Roma 2007, zum ersten Neapel-Besuch 1341 vgl. S. 52 f.

27 Vgl. Longo, *Petrarca: geografia e letteratura*, a.a.O., S. 38-49 und 109-144; vgl. besonders den langen Brief an Giovanni Colonna vom 30. November 1337 (d.i. Fam. VI 2), *ibd.*, S. 43-45. Aleida Assmann analysiert Petrarcas Rom-Besuch, vgl. dies., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 1999, S. 308-312 (broschierte Sonderausgabe 2003).

28 «Ben si comprende come questo fantastico itinerario all'interno della città si dimostra un rapido sfogliare di libri o, meglio, un veloce e sapiente percorso all'interno della memoria poetica dello scrittore che, alle scarse rovine della Roma vera, sovrappone il ricordo sapiente della millenaria storia che rende unica al mondo la città», Longo, *Petrarca: geografia e letteratura*, a.a.O., S. 45.

29 «in lui prevale il lettore sull'osservatore», *ibd.*, S. 60.

30 Vgl. Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, Hanser, München-Wien 2003, S. 318-343, und Longo, *Petrarca: geografia e letteratura*, a.a.O., S. 34-38.

31 Dies ist auch durch Boccaccios *Genealogia Deorum Gentilium* belegt. Vgl. das schwer greifbare Werk in der englischen Übers. v. Charles G. Osgood, *Boccaccio on Poetry. Being the Preface and the Fourteenth and Fifteenth Books of Boccaccio's Genealogia Deorum Gentilium in an English Version with Introductory Essay and Commentary*, Princeton UP, Princeton 1930, S. 91: «The poet's name enjoys such honor at his native Mantua that when Augustus moved his ashes, and the Mantuans were not suffered to have the keeping of them as they wished, they began to honor the little farm where he had lived, and named it after him as if it had been alive; and the old men of the place still point it out to the younger generation as something sacred and venerable. They even take care to call strangers' attention to it, as if to augment their own glory». Osgood vermerkt, dass der Engländer Hoby im 16. Jahrhundert nahe Mantua ein «Haus Vergils» aufgesucht habe, vgl. Charles G. Osgood, *Boccaccio's knowledge of the life of Vergil*, in «Classical Philology», 25 (1930), S. 27-36: 30 f.

gils auf, Wege, Wiesen und Ruheplätze, um so Vergils «Gegenwart» zu erfahren, wie es stilisierend in den *Familiaria* heißt:

Auf schattigen Wegen im Abseits / Geh ich, und da, wo auch Du durch Wiesen zu schweifen gewohnt warst, / Forste ich eifrig hin und her, welchen Bach Du besuchtest, / Welche Buchten am See und schattenspendende Bäume, / Welche Winkel im Hain und Ruheplätze am Hügel, / Wo Du Dich müde gesetzt [...]. Denn was immer sich zeigt, kann mir Deine Gegenwart schenken!<sup>32</sup>

Damit hat Petrarca, über den Besuch einer Grabstätte hinausführend, das Muster der sentimental Wanderung auf den Spuren eines Dichters und seiner Lebensstätten formuliert.

#### 4. BOCCACCIO, KÜNDER DES RUHMS

Auch für Giovanni Boccaccio (1313-1375) spielt das Grab Vergils eine Rolle. Boccaccio verfasste mehrere Briefe «apud busta Maronis Virgillii», also bei den Grabhügeln Vergils<sup>33</sup>, doch dürfte es sich dabei um eine Stilfigur handeln<sup>34</sup>. Folgt man seiner eigenen Niederschrift, so hat Boccaccio im Jahr 1339 an Vergils Grab eine ‘Erscheinung’ gehabt, eine Dame mit heiterem Gesicht kam ihm wie ein ‘Blitz’ entgegen («Sed cum iam nox iret in diem, et ego penes busta Maronis securus et incautus ambularem, subito suda mulier, ceu fulgur descendens, apparuit nescio quomodo, meis auspitiis undique et forma conformis»)<sup>35</sup>. Boccaccio hatte von ca. 1327 bis 1340 in Neapel gelebt und, folgt man seinem ersten Biografen Filippo Villani (1325-1405), am Grab Vergils den Abschied vom Kaufmannsdasein und seine Berufung als Dichter gefunden<sup>36</sup>. Vergils Grab wird im Rahmen eines biografischen

32 Vgl. Francesco Petrarca, *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten*, hrsg. v. Berthe Widmer, mit einem Geleitwort v. Kurt Flasch, Bd. 1 (Buch 1-12), Bd. 2 (Buch 13-24), De Gruyter, Berlin-New York 2005-2009, Bd. 2, Buch 11: *Familiaria XXIV*, S. 698.

33 Vgl. Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 141 f. Vgl. Giovanni Boccaccio, *Opere latine minori*, a cura di Aldo Francesco Massera, Laterza, Bari 1928, S. 110 und 124.

34 So Vittore Branca, in Ders., *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Nuova edizione riveduta, corretta e ampliata, Sansoni, Firenze 1997, S. 48.

35 Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 142.

36 «[...] pervenne al luogo, dove la cenere di Virgilio Marone è seppellita: il cui sepolcro ragguardando Giovanni, e con ammirazione lungamente quel, che dentro chiudeva, e la fama di quelle ossa con animo sospeso meditando, cominciò subitamente ad accusare, e lamentarsi della sua fortuna, dalla quale violentemente era costretto a darsi alle mercatanzie a lui odiose. Onde da un subito amore delle Pieride Muse

Abschnitts auch in Boccaccios *Genealogiae deorum* (1350-1367) erwähnt<sup>37</sup>, und auch Vergils «Haus», das bei Mantua geehrt werde, findet in seiner Dante-Biografie von 1355/70 eine beiläufige Erwähnung<sup>38</sup>.

Wenig später richtete Boccaccio schließlich mit ausdrücklichem Verweis auf das Grab Vergils die Aufmerksamkeit auch auf das Grab des Freundes, Petrarca. Dies befand und befindet sich in Arquà, einem Dorf bei Padua (Eugenäische Hügel), wo Petrarca zuletzt gewohnt hatte. Boccaccio, den Freund betrauernd, sagte in einem Brief gleich nach Petrarcas Tod, einem Schlüsseldokument, die literarische 'Wallfahrt' nach Arquà voraus, und zwar eine solche, an der die ganze «Welt» beteiligt sein würde. Arquà, von dem kaum die Paduaner wüssten, werde «ausländischen und weitentfernten Völkern» bekannt, ja «der ganzen Welt kostbar» sein: «Nicht anders wirst du [Arquà] verehrt werden, nicht anders, als wir voll Ehrfurcht an die zwar nie gesehnen Hügel des Posilypus denken, an deren Fuß die Gebeine Vergils ruhen, und an die am äußersten Schwarzen Meer, zu Tomitiana und Phasis, liegende Grabstätte des Peligners [Ovid] Naso oder zu Smyrna die Homers»<sup>39</sup>. Damit reiht Boccaccio einen Gegenwartsautor seiner Zeit, Petrarca, ein unter die größten Namen des Altertums. Dass die Grabstätte Homers nicht bestimmbar ist – an anderer Stelle erwähnt Boccaccio gar sieben Gräber Homers<sup>40</sup> –, ist dafür unerheblich. Es geht vielmehr um die Setzung von Größe in seiner Gegenwart.

## 5. DAS HAUS PETRARCAS

Die 'Musealisierung' von Petrarca-Stätten beginnt früher. Schon zu Lebzeiten wurde Petrarca, hochgehrt und im Senatorenpalast auf

tocco, tornando a casa, sprezzate al tutto le mercatanzie, con ardentissimo studio alla Poesia si dette», vgl. Filippo Villani, *Vita di Giovanni Boccaccio Fiorentino Poeta*, in Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, tomo primo, Tommaso Masi e comp., Londra (Livorno) 1789, S. VII-XVI: IX f.

37 Vgl. Osgood, *Boccaccio on Poetry*, a.a.O., S. 88 f. und 180 (in offener Anlehnung an die von Donat überlieferte Sueton-Biografie).

38 Giovanni Boccaccio, *Das Büchlein zum Lob Dantes*, übers. und eingeführt v. Moritz Rauchhaus, Verlag Das kulturelle Gedächtnis, Berlin 2021<sup>2</sup>, S. 62.

39 An Petrarcas Schwiegersohn Francesco da Brossano, 3. November 1374, Capasso, *Il sepolcro di Virgilio*, a.a.O., S. 143 f. (Capasso nennt nur das Jahr, nicht den Tag); die dt. Übers. und das Datum nach *Aus dem Trecento. Dante, Petrarca, Boccaccio*, hrsg. v. Kurt Fassmann, «Briefe der Weltliteratur», Kindler Verlag, München 1965, S. 148-155: 151.

40 Boccaccio, *Das Büchlein zum Lob Dantes*, a.a.O., S. 62.

dem Kapitol in Rom zum Dichter gekrönt<sup>41</sup>, selbst zum Gegenstand der Verehrung<sup>42</sup>, auch einer ersten lokalen Memoria. Sein Geburtshaus in Arezzo wurde von den Nachbarn erhalten und ihm, Petrarca, zu seiner Verwunderung auf einer Durchreise im Jahr 1350 als solches gezeigt, wie er selbst berichtet<sup>43</sup>, ja, die städtische Behörde hätte dem Besitzer einen Umbau untersagt, um den ursprünglichen Charakter zu erhalten<sup>44</sup>. Seine jahrelange Rückzugsstätte in Vacluse bei Avignon (heute Fontaine-de-Vauchuse) hat Petrarca selbst beschrieben und als Ort des Schaffens reflektiert<sup>45</sup>, und sie wurde bald und dauerhaft zum mythischen Dichterort stilisiert und als solcher besucht, ja zum Symbolort des europäischen Petrarkismus schlechthin. Das dortige Haus Petrarca ist nicht erhalten, seit 1927 gibt es ein Museum an vermuteter Stelle (Musée-Bibliothèque François Pétrarque)<sup>46</sup>. Und Petrarca Wohnhaus in Arquà schließlich – das seit 1868 nach ihm Arquà Petrarca heißt – blieb immer erhalten und gilt heute als das älteste erhaltene Dichterhaus Europas<sup>47</sup>. Das Anwesen hatte Petrarca

41 Stierle, *Francesco Petrarca*, a.a.O., S. 354-374.

42 Raffaella Cavalieri, *In viaggio con i padri della letteratura italiana. Dante, Petrarca, Boccaccio. Saggi di geografia letteraria*, Robin Edizioni, Torino 2020 (über Petrarca Reisen ebenso wie über Petrarca Stätten als Reiseziel).

43 Vgl. Seniles XIII 3 (an Giovanni Aretino), wo es heißt: «Als ich im Jubiläumsjahre [1350] auf der Rückkehr von Rom durch Arezzo kam, da führen mich Nichtsahnenden einige vornehme Mitbürger [...] durch jene Gasse und zeigten mir, der ich nicht das Geringste davon wusste, zu meiner Verwunderung das Haus, in dem ich geboren sei [...] und sie sagten unter vielem anderen das eine, was [...] bei mir mehr Verwunderung als Glauben fand: der Herr des Hauses habe es öfters vergrößern wollen, dies sei ihm aber von der Behörde verboten worden, damit ja nichts an der Gestalt verändert werde, die es hatte, als dieses winzige Menschlein, dieser riesengroße Sünder, in seinen Mauern in dieses mühselige und elende Leben kam». Vgl. Francesco Petrarca, *Lettere Senili. Volgarezzate e dichiarate con note*, da Giuseppe Fracassetti, vol. II, Le Monnier, Firenze 1870, hier S. 282 f., Übers. zit. nach Doris Maurer – Arnold E. Maurer, *Literarischer Führer durch Italien. Ein Insel-Reiselexikon*, Insel-Verlag, Frankfurt a.M. 1988, S. 237. Vgl. außerdem Longo, *Petrarca. Geografia e letteratura*, a.a.O., S. 19.

44 Es ist allerdings nicht erhalten. An seiner Stelle und auf seinen Grundmauern steht ein Gebäude des 16. Jahrhunderts, das nach Kriegszerstörungen des Jahres 1943 im Jahr 1948 wiedererrichtet wurde.

45 Vgl. Stierle, *Francesco Petrarca*, a.a.O., S. 243-253.

46 <<https://www.provence-tourismus.de/kulturerbe/isle-sur-la-sorgues/museum-bibliotheque-francois-petrarque/provence-5284564-1.html>> (letzter Zugang: 20. August 2025). In Vacluse wurde erst 1926 ein Dichterhaus eröffnet, dessen Echtheit aber nicht belegt ist, vgl. Harald Hendrix, *The Early Modern Invention of Literary Tourism. Petrarch's Houses in France and Italy*, in *Writers' Houses and the Making of Memory*, ed. by Harald Hendrix, Routledge, New York-London 2008, S. 15-29: 18.

47 Vgl. Luigi Montobbio, *Arquà Petrarca. Geschichte und Kunst*, übers. v. Gabriele

von seinem Gönner Francesco il Vecchio da Carrara erhalten, um ihn an Padua, wo Petrarca Domkapitular war, oder doch an das Umland zu binden – ähnlich wie Vaucluse in der Nähe von Avignon diente<sup>48</sup>. Den Aufenthalt in seinem Haus in Arquà hat Petrarca selbst, so wie den in Vaucluse, im Blick auf sich selbst und als Schaffensstätte reflektiert. Im letzten Brief an seinen Bruder Gerhard heißt es:

Hier in den Eugenäischen Hügeln, kaum zehn Meilen von Padua entfernt, habe ich mir einen kleinen, aber angenehmes Häuschen bauen lassen, umgeben von Olivenbäumen und Weinstöcken [...]. Und hier lebe ich, zwar körperlich schwach, in völligem Seelenfrieden, weit weg von Aufruhr, von Lärm und Sorgen, und lese und schreibe immerzu<sup>49</sup>.

Ähnlich auch an Matteo Longo am 6. Januar 1371:

Große Teile des Jahres verbringe ich auf dem Land, sehnsüchtig jetzt so wie immer schon nach Einsamkeit und Ruhe. Lesen, Schreiben, Meditieren sind jetzt, so wie sie es seit meiner frühesten Jugend waren, meine liebsten Freuden. [...] Ich habe mir in den Eugenäischen Hügeln ein bescheidenes Haus gebaut und gehe dorthin, um im Frieden diejenige wenige Zeit zu verbringen, die mir vom Leben bleibt<sup>50</sup>.

Wie im Fall Petrarca, nur nicht so ausgeprägt, wurde auch Boccaccio Gegenstand kultischer Verehrung, auch sein Geburtshaus in Certaldo blieb über die Jahrhunderte erhalten<sup>51</sup>. Das Bedeutende an

Kiebacher, Deganello – Francisci, Padova-Abano Terme 1998; *Francesco Petrarca ad Arquà*, «Cataloghi Programma» 4, Editoriale Programma, Padova 1990; Gianni Floriani, *Francesco Petrarca. Memorie e cronache padovane*, Editrice Antenore, Padova 1993, sowie *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà. Guida*, a cura di Mariella Magliani, Skira Editore, Milano 2003. Vgl. außerdem den Restaurierungsbericht: Adolfo Callegari, *La Casa del Petrarca in Arquà ed il suo ultimo restauro*, in *Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova* XLI (1924-1925), S. 211-257. Vgl. außerdem Constanze Breuer, *Dichterrhäuser im Europa des 19. Jahrhunderts. Eine vergleichende Skizze der Evolution von Personengedenkstätten und Memorialmuseen*, in *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, a.a.O., S. 71-91.

48 Vgl. Stierle, *Francesco Petrarca*, a.a.O., S. 127, 261 f. u. 471-474.

49 Sen. XV, 5. Aus dem Italienischen meine Übers. (im Original Latein), vgl. Francesco Petrarca, *Lettere Senili*, a.a.O., S. 413.

50 Sen. XIII, 7. Aus dem Italienischen meine Übers. (im Original Latein), *ibd.*, S. 293.

51 Vgl. Massimo Gennari – Ginevra Bruscoli, *Conservazione e valorizzazione della casa museo di Giovanni Boccaccio in Certaldo Alto*, in «Techne», 3 (2012), S. 172-185. Das Haus wurde 1944 durch Bomben zerstört, nach dem Krieg wieder aufgebaut und 1957 wieder eröffnet, vgl. die Bilder von Zerstörung und Eröffnung bei Cavalieri, *In viaggio con i padri della letteratura italiana*, a.a.O., S. 319-325. Zur Rezeption Boccaccios

Petrarca und Boccaccios Bekundungen über Vergil ebenso wie am Nachleben ihrer eigenen biografischen Stätten ist, dass sie die Frühgeschichte dessen dokumentieren, was für die Moderne ganz selbstverständlich wurde: die literarische Reise. Sie hat ihren Ursprung in der Totenmemoria – eben der ‘Wallfahrt’ zum Dichtergrab, zum Künstlergrab –, und sie umfasst bald auch die Suche nach den Lebensstätten, seien es die Vergils, die Petrarca in Mantua suchte, seien es Petrarca und Boccaccios eigene Orte und Häuser.

## 6. VERGILS GRAB – REISEZIEL DES 18. JAHRHUNDERTS

Die in Rede stehenden Vergil- und Petrarca-Stätten weisen eine unvergleichliche Rezeptionsdichte auf. Der im Zeichen der Aufklärung formulierte historische Zweifel wird in der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts sichtbar, tut aber den Besuchen als solchen keinen Abbruch. Eine eingehende Beschreibung des Vergil-Grabes stammt beispielsweise von Johann Caspar Goethe (1710-1782), der 1740 als Dreißigjähriger acht Monate in Italien war. In seinem fiktiven Brief aus Neapel vom 8. April 1740 reflektiert der archäologisch gebildete Goethe die verschiedenen ‘Zeitschichten’ in dem – zumindest hier nachträglich eingetragenen – Bewusstsein, damit zugleich auf Petrarca Spuren zu wandeln. Goethe zitiert dessen *Reisebuch zum Heiligen Grab*<sup>52</sup>, und auch die schon genannten Erwähnungen des Grabes durch Plinius und Martial sind ihm bekannt<sup>53</sup>. Auch Johann Wolfgang Goethe, sein Sohn, suchte es vermutlich während seiner langen Reise fast ein halbes Jahrhundert später auf<sup>54</sup>, aber er erwähnt es in seinem Reisebuch nicht<sup>55</sup>, vielleicht deshalb, weil er in Süditalien ‘Großgriechenland’

und seiner Stätten in Deutschland vgl. *Boccaccio in Deutschland. Spuren seines Lebens und Werks 1313-2013*, Ausstellung im Goethe-Museum Düsseldorf in Zusammenarbeit mit der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Katalog v. Achim Aurnhammer – Nikolaus Henkel – Mario Zanucchi, Manutius, Heidelberg 2013.

52 Johann Caspar Goethe, *Reise durch Italien im Jahre 1740. (Viaggio per l'Italia)*, hrsg. v. d. Deutsch-Italienischen Vereinigung Frankfurt a.M., übers. und komm. v. Albert Meier, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1986 u.ö., S. 179.

53 «Aus dem Bericht des jüngeren Plinius ist bekannt, wie bezaubert Silius Italicus von obengenanntem Grabmal des Vergil war. Er hat es mit größerer Ehrfurcht aufgesucht als ein Gotteshaus, und den Geburtstag Vergils hat er feierlicher begangen als seinen eigenen», *ebd.*

54 Vgl. «...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!» *Goethe in Rom*, Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom, hrsg. v. Konrad Scheurmann – Ursula Bongaerts-Schomer, 2 Bde., Philipp von Zabern, Mainz 1997.

55 Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg.

(Magna Graecia) suchte und eine homerische Welt, nicht die Vergils. Dass er das Grab Vergils kannte – und auch den Kult um den Lorbeer darauf –, geht aus seinen Versen «Als das heilige Blatt von Maro's Grabe getrennt ward» (1798) eindeutig hervor<sup>56</sup>.

Im Februar 1766 besuchte die Reisegruppe um den Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) Neapel, dokumentiert durch das Reisetagebuch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs (1736-1800). Erdmannsdorff berichtet unter dem 26. Februar 1766 von dem

Brauch, die Stätte, die man das Grab des Virgil nennt, zu besuchen, die sich nahe am Eingang der Grotte des Berges Posillipo ungefähr auf halber Höhe des Berges befindet. Die Ungewißheit dieser Überlieferung und die dürftige Bauart des Grabmals sind allerdings kein Anlaß, ihm besonders viel Aufmerksamkeit zu schenken. Man läßt sich Lorbeer pflücken, der auf dem angeblichen Grab dieses Dichters wächst, und amüsiert sich, die Albernheiten zu hören, die sich die guten Leute dieses Landes erzählen. Sie tragen gewöhnlich vor, daß Virgil ein Zauberer gewesen sei, und einer von diesen Leuten versicherte uns, er sei Engländer gewesen<sup>57</sup>.

Folgt man Erdmannsdorffs Beobachtung, dann war der Besuch des Grabes bei Neapel selbstverständlich und üblich und auch in Deutschland als Reiseziel unabhängig von einer bestimmten schriftlichen Quelle bekannt.

Schließlich, und um ein drittes Beispiel zu bringen: Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar (1739-1807). Es war der Höhepunkt ihres Lebens, dass Anna Amalia, höchst ungewöhnlich für eine Fürstin, angeregt durch Goethes Reise kurz zuvor, als fünfzigjährige 'Rentnerin' mitsamt Hofstaat für zwei Jahre nach Italien reiste. Elf Monate war sie in Neapel – Hauptziel des Aufenthaltes für sie, anders als für Goethe<sup>58</sup>. Wie unzählige Reisende des 18. Jahrhunderts

v. Erich Trunz, Sonderausgabe zum 250. Geburtstag Goethes am 28.8.1999, Beck, München 1998, Bd. 11, S. 185 f. und «Kommentar», S. 638. Außerdem, Dieter Richter, *Goethe in Neapel*, Klaus Wagenbach, Berlin 2012, S. 35.

56 Vgl. zu Goethe und Vergil Ernst Grumach, *Goethe und die Antike. Eine Sammlung*, mit einem Nachwort v. Wolfgang Schadewaldt, 2 Bde., Stichnote, Potsdam 1949, Bd. 1, S. 353-360: 357.

57 Im Original Französisch. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, *Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66*, aus der französischen Handschrift übers., erläutert u. hrsg. v. Ralf-Torsten Speler, unter Mitarb. v. Jean-Pierre Haldi – Sascha Kansteiner – Ingo Pfeifer – Uwe Quilitzsch, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2001, S. 214.

58 Das Motiv der Italienreise reicht in Anna Amalias Leben allerdings schon zurück in die Zeit vor ihrer Begegnung mit Goethe. 1775 hatte ihr jüngerer Bruder

suchte sie die von Vergil beschriebenen Stätten auf. Ja, kein anderer Ort, so jüngst Gerhard R. Kaiser, wurde «von Anna Amalia häufiger aufgesucht als die westlich von Neapel gelegene, ihrer Aussicht wegen gerühmte Anhöhe, auf der man [...] das Grab des Vergil gefunden zu haben glaubte»<sup>59</sup>. Sie selbst hat ihre Eindrücke von dem Besuch am 29. Januar 1789 geschildert und empfahl, geradezu pädagogisch, mit dem Buch in der Hand in Kampanien zu wandern. So könne man wahrnehmen, «wie *Virgils* Beschreibung von Schritt zu Schritt mit den Spuren der Alterthümer hier zusammenstimmet», ja man glaube, mit Aeneas «in die Unterwelt hinab zu steigen»<sup>60</sup>. Das Grab Vergils indes war eine Enttäuschung: «Bey dem so genannten Grabe des *Virgils* muß die *Imagination* das beste thuen». Denn, man sieht, so Anna Amalia, «eigentlich nichts als ein Stein Haufen»<sup>61</sup>.

1802 besuchte Johann Gottfried Seume (1763-1810) Vergils Grab (*Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*), eingenommen von der Schönheit des Ortes, aber auch mit archäologischer Infragestellung und mit ironischem Abstand:

Ich will nun auch einmal glauben; man hat für manchen Glauben weit schlechtere Gründe: und also glaube ich, daß dieses Maros Grab sei. Den Lorbeer suchst Du nun umsonst; die verkehrten Afterverehrer haben ihn so lange bezupft, daß kein Blättchen mehr davon zu sehen ist. Ich nahm mir die Mühe hinaufzusteigen, und fand nichts als einige wildverschlungene Kräuter<sup>62</sup>.

Maximilian Julius Leopold zu Braunschweig und Lüneburg eine italienische Reise unternommen, die deshalb literaturgeschichtlich bekannt wurde, weil Lessing zu ihren Begleitern zählte. Vgl. Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, *Briefe über Italien*, nach den Handschriften mit einem Nachwort hrsg. v. Heide Hollmer, Röhrig, St. Ingbert 1999, sowie Rosalinde Gothe, *Aufbruch nach Italien. Die Reise der Herzogin Anna Amalia von Weimar über die Alpen 1788*, in «Animo Italo-Tedesco», 3 (2000), S. 79-90. Zu Anna Amalias Reise nach Italien vgl. außerdem «*Es sind vortreffliche Italienische Sachen daselbst*». *Louise von Göchhausens Tagebuch ihrer Reise mit Herzogin Anna Amalia nach Italien vom 15. August 1788 bis 18. Juni 1790*, hrsg. u. komm. v. Juliane Brandsch, «Schriften der Goethe-Gesellschaft» 72, Wallstein, Göttingen 2008.

59 Kaiser, *Tiefurt*, a.a.O., S. 77.

60 Vgl. Anna Amalia, *Briefe über Italien*, a.a.O., S. 52. Vgl. ähnlich Anna Amalia an Knebel, Portici, 29. Mai 1789: «Unterdessen bitte ich Sie, lieber Knebel, lesen Sie den sechsten Gesang der Aeneide Virgils, Sie werden darin Alles finden, was ich jetzt fast beständig vor Augen habe», nach Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1739 bis 1807), in «Animo Italo-Tedesco», 1 (1995), S. 77-80: 77. In Tiefurt befindet sich das Gemälde *Grabmal des Vergilius Publius Maro* von Adolf Friedrich Harper 1781-1786 (Inv.Nr. KGe/00132).

61 Vgl. Anna Amalia, *Briefe über Italien*, a.a.O., S. 49.

62 Johann Gottfried Seume, *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, hrsg. u. komm. v. Albert Meier, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1985, S. 114.

Wenig später schließlich auch August v. Kotzebue (1761-1819), der in seinen *Bemerkungen auf einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel* (1810) einen frühen Massentourismus verzeichnet; er bezweifelt die Echtheit des Grabes ebenso wie die der Gefühle der Reisenden. Das erste, was sie täten, «ist, den berühmten Virgil rein zu vergessen, und ihre meist unberühmten Nahmen an die Wände zu kritzeln. Ganze Regimenter könnte man hier aus allen Nationen anwerben»<sup>63</sup>.

## 7. PETRARCAS HAUS – REISEZIEL SEIT DER FRÜHEN NEUZEIT

Einer der ältesten Reiseberichte nach Arquà, nämlich der des Humanisten Ambrogio Traversari (1386-1439), stammt aus dem Jahr 1433, die Aufmerksamkeit gilt aber zunächst dem Grab – also wie im Falle Vergils der traditionellen Totenmemoria –, noch nicht dem Dichterhaus<sup>64</sup>. Erst seit dem 16. Jahrhundert ändert sich, wie schon Harald Hendrix betont hat, der Schwerpunkt: «In the 1540s literary pilgrims to Arquà started to focus on the poet's house instead of on his tomb, and this new habit rapidly evolved into a cultural practice»<sup>65</sup> – und zwar, folgt man Hendrix, aufgrund eines neuen Petrarca-Bildes, das die weltliche Seite, sein universales Liebesverständnis, aufwertet. Seit 1546 öffentlich zugänglich und auf Petrarca und seine Liebe zu Laura hin ausgestaltet, werden das Haus – und auch das Grab – von unzähligen Reisenden, oder, wenn man so sagen will: Wallfahrern, aufgesucht<sup>66</sup>. Nicht aber eine eigentliche Dichterwohnung ist zu sehen, sondern ein Bildprogramm, Wandgemälde, die der neue Besitzer, Pietro Paolo Valdezocco, um 1550 in Auftrag gegeben hat und die Petrarca und Laura zeigen sowie Szenen zu dem *Canzoniere*, zu den *Trionfi* und zu *Africa*<sup>67</sup>. Damit und durch einen eigenen Eingang verwandelt sich das Haus, wie Vincenza Donvito und Mariella Magliani festgestellt haben, in ein ‘Museum’<sup>68</sup>.

63 August von Kotzebue, *Bemerkungen auf einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, Teil 2, Hammer, Köln 1810, S. 21-23: 22.

64 Vgl. Hendrix, *The Early Modern Invention of Literary Tourism*, a.a.O., S. 18. Vgl. auch Vincenza Donvito – Mariella Magliani, *Il mito della Casa del Petrarca*, in *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, a.a.O., S. 89-92.

65 Hendrix, *The Early Modern Invention of Literary Tourism*, a.a.O., S. 22.

66 *Ebd.*, S. 23, sowie Donvito – Magliani, *Il mito della Casa del Petrarca*, a.a.O., S. 90.

67 Montobbio, *Arquà Petrarca. Geschichte und Kunst*, a.a.O., S. 50 f., und Margherita Benettin – Mariella Magliani, *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, in *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, a.a.O., S. 47 u. 51-57.

68 Vgl. Donvito – Magliani, *Il mito della Casa del Petrarca*, a.a.O., S. 90: «Nel

Um 1540/1550 verfasste Sperone Speroni (1500-1588) eine Streitschrift zur Erhaltung des ehemaligen Hauses Petrarcas in der Nähe des Domes in Padua (*Sommario in difesa della Casa del Petrarca*)<sup>69</sup>, und zwar mit der einfachen Logik: Wenn man die Medaille eines 'traurigen' römischen Kaisers wertschätze, um wie viel bedeutender sei das Haus eines so hochgeehrten und geliebten Mannes wie Petrarca?<sup>70</sup> Ja, Alexander der Große würde, hätte er Homers Haus vor sich, eher auf die Belagerung verzichten als das Haus zerstören<sup>71</sup>. Petrarca sei die «Ehre Italiens»<sup>72</sup>, er sei derjenige, der mit seiner Sprache – und damit meint er den volkssprachlichen Petrarca – das Lateinische und das Griechische «besiegt» habe<sup>73</sup>. Dabei hebt Speroni auch Petrarcas Sterbehaus in Arquà hervor, das er in eine Reihe stellt mit anderen großen abendländischen Erinnerungsorten der Literatur: Fünf Städte wetteiferten darum, Homers Geburtsort zu sein<sup>74</sup>. Speroni stellt fest, Petrarcas Grab ebenso wie sein Haus würden verehrt und besucht von Gästen aus den verschiedensten Ländern, um das Dorf und besonders Petrarcas Zimmer zu sehen<sup>75</sup>. Er fordert Originalität gegenüber der künstlerischen Aufwertung durch Valdezocco, ja er betont 'Staub' und 'Mörtel' des Hauses<sup>76</sup>. Dabei schließt Speroni vom Haus

Cinquecento fu sancita definitivamente la trasformazione della casa in museo petrarchesco con l'intervento di Paolo Valdezocco, che separò nettamente la parte padronale dell'abitazione da quella 'rustica' con l'apertura dell'ingresso diretto dalla loggetta e con la decorazione parietale».

69 Sperone Speroni, *Sommario in difesa della Casa del Petrarca*, in ders., *Opere*, Domenico Occhi, 5 Bde., Venezia 1740, Neudruck 1989, Bd. 5, S. 559-564: «che biasimo sarebbe ora rovinar la sua [casa] di Padova?» (S. 559). Vgl. zur Datierung *Francesco Petrarca ad Arquà*, a.a.O., S. 42. Das Haus in Padua wurde 1553 bei Arbeiten am Dom teilweise zerstört, vgl. Floriani, *Francesco Petrarca. Memorie e cronache Padovane*, a.a.O., S. 130-136.

70 «Se tanto una medaglia d'un tristo imperatore antico è apprezzata; che dee essere una casa di un così eccellente uomo, e così bono, e così amato e riverito da tutti?», Speroni, *Sommario in difesa della Casa del Petrarca*, a.a.O., S. 559.

71 «Se in una sua impresa avesse avuto dinanzi la casa di Omero, piuttosto che rovinarla con le macchine, avrebbe abbandonato l'assedio», *ibd.*, S. 560.

72 «onor di tutta Italia», *ibd.*, S. 562.

73 «il quale ha vinto l'antichità e le due lingue Latina e Greca invitte», *ibd.*, S. 562.

74 *Ebd.*, S. 559.

75 «Ora Arquà è tanto per lui visitata, ove è sepolto. [...] Di lui se tanto è onorata la sepoltura in Arquà, e la casa, ove lui stava, che di lontanissimi e remotissimi paesi vengono persone a visitar quella villa», *ibd.*

76 «ed in tanto è riverita quella sua stanza, che adesso, che ella è in mano di un nostro cittadino, il quale l'ha adornata e dipinta, intendo dirne alcun male, dicendo che si dovea conservare in quella antichità, quasi non pur la stanza in se, ma la calcina e la polvere del suo tempo, se possibile fosse, si dovevano conservare: che biasimo sarebbe ora rovinar la sua di Padova? se 'l mutar la sua stanza dal suo

auf den Bewohner und leitet aus der Bescheidenheit des ersteren die Vorzüglichkeit Petrarcas ab<sup>77</sup>.

Trotz mehrfacher Besitzerwechsel blieb das Haus in Arquà als solches erhalten. 1635 erschien Iacomo Filippo Tomasini *Petrarcha redivivus* (Padua, erstm. 1635)<sup>78</sup>, eine Biografie mit genauer Beschreibung des Hauses (mit Abbildung und Grundriss), der Wandbilder wie der Gegenstände, von Petrarcas Sitz bis zu den Überbleibseln seiner Katze, welche allerdings offenbar seit dem frühen 17. Jahrhundert scherzhaft gezeigt wurden<sup>79</sup>. Die ältesten Wandinschriften von Besuchern stammen aus dem 16. Jahrhundert; belegt ist eine Inschrift österreichischer Studenten aus dem Jahr 1544<sup>80</sup>. Schon im 18. Jahrhundert wurden Gästebücher ausgelegt, die heute sogenannten *Codici di Arquà* (Stadtbibliothek Padua), um Beschriftungen der Wände zu verhindern<sup>81</sup>. Sie umfassen Namen, Gedichte, Huldigungen. Die Bände umfassen die Jahre von 1788 bis 1873 und wurden bereits 1874, zum fünfhundertsten Todestag Petrarcas, gedruckt<sup>82</sup>. Die Drucke stehen im Zeichen der italienischen Einigungsbewegung – ganz ähnlich der Goethe- und vor allem der Schillerverehrung im 19. Jahrhundert in Deutschland –, so wie auch der Besuch der Stätte der Bekundung der ‘Italianità’ galt: Italiener aus Welschtirol (Trentino), aus Triest und aus Istrien sind in großer Zahl erschienen und bestätigten damit ihr

essere con ornamenti è cosa biasimevole, che faria il roinarla?», *ibd.*

77 «Qui modestia, studio, felicità, contentezza, esempio della vita de’ preti e studiosi, quale esser debba, e questo si vede nella sua piccola casetta, e non palazzo, come oggi si usa. Imparino da lui i preti, che ’l primo uomo d’Italia abitasse in così picciola e vil casa: e non si vergogneranno essi di abitar in una tale», *ibd.*, S. 563.

78 Iacobi Philippi Tomasini Patavini Episcopi Aemoniensis [d.i. Giacomo Filippo Tomasini], *Petrarcha Redivivus, Integram Poetae celeberrimi vitam Iconibus aere caelatis exhibens*. Frambotti, Patavii [d.i. in Padua] 1650 (Exemplar der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar).

79 *Ebd.*, S. 116-130. Vgl. auch Donvito – Magliani, *Il mito della Casa del Petrarca*, a.a.O., S. 90 f., zu der Katze auch Benettin – Magliani, *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, a.a.O., S. 63.

80 Vgl. Benettin – Magliani, *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, a.a.O., S. 63.

81 Vgl. Donvito – Magliani, *Il mito della Casa del Petrarca ad Arquà*, a.a.O., S. 91. Ein erstes Fremdenbuch vor 1787 ist nicht erhalten; ein zweites wurde 1787 gestiftet und schon 1810 auszugsweise gedruckt, vgl. *Il codice di Arquà*, Nicolo Zanon Bettoni, Padova 1810 (Nachdruck USA o.J.).

82 *Quinto centenario dalla morte di Francesco Petrarca. I codici di Arquà dal maggio 1788 all’ottobre 1873. Raccolta di Poesie, Pensieri, Memorie, Sottoscrizioni, Amenità. Manifestazioni del sentimento nazionale, Componimenti e Ricordi di donne italiane e straniere*, per cura di Ettore Conte Macola, Stabilimento Prosperini, Padova 1874, digital verfügbar: <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11189124?page=6,7>> (letzter Zugang: 20. August 2025).

Italienisch-Sein vor der tatsächlichen Staatszugehörigkeit<sup>83</sup>. Inzwischen gibt es über 30 Bände der *Codici*<sup>84</sup>. Petrarcas Haus selbst gelangte erst 1875-1876 in öffentlichen Besitz, nämlich in den der Stadt Padua<sup>85</sup>. 1878 fand eine feierliche Museumseröffnung statt<sup>86</sup>. Die Institutionalisierung in öffentlicher Trägerschaft erfolgte also vergleichsweise spät<sup>87</sup>, insbesondere, wenn man sich die Institutionalisierungsgeschichte des Weimarer Schillerhauses – Prototyp in der deutschen Tradition – vor Augen führt, das bereits 1847 in öffentliche Trägerschaft überging<sup>88</sup>.

Berühmtestes literarisches Zeugnis der ‘Wallfahrt’ nach Arquà ist Ugo Foscolos Roman *Letzte Briefe des Jacopo Ortis* (*Ultime lettere di Jacopo Ortis* 1798-1802), der *Werther* Italiens (wenn man es hier so verkürzend sagen mag)<sup>89</sup>. Die Landschaft Petrarcas bildet die Szenerie von Jacopos Schmerz, er besucht das «heilige Haus», dessen Verfall zum Sinnbild für den Niedergang Italiens wird («la sacra casa di quel sommo italiano sta crollando»): Eine Entsprechung zu den Weimarer Dichterhäusern insofern, als auch dort im 19. Jahrhundert die Dichter und mit ihnen die Dichterhäuser zu Symbolen der Nation wurden. Am Weimarer Goethehaus kristallisierte sich seit 1841 der Plan eines ersten deutschen Nationalmuseums heraus, indem der einstige Bewohner, Symbolfigur der deutschen Sprache, die gesamte Nation verkörpern könnte; 1885 wurde das Goethehaus, für ein Dichterhaus geschichtlich einmalig, zum Nationalmuseum erklärt<sup>90</sup>.

83 *Ebd.*, S. VIII.

84 Vgl. Benettin – Magliani, *La Casa di Francesco Petrarca ad Arquà*, a.a.O., S. 81 f.

85 Vgl. *ebd.*, S. 47.

86 Vgl. Donvito – Magliani, *Il mito della Casa del Petrarca*, a.a.O., S. 92.

87 Vgl. zu dieser Debatte Breuer, *Dichterhäuser im Europa des 19. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 76 f.

88 Vgl. Paul Kahl, *Schillers Häuser und der Anfang weltlich-bürgerlicher Gedenkstättenkultur im Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts*, in *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, a.a.O., S. 41-57, sowie Kahl, *Kulturgeschichte des Dichterhauses*, a.a.O.

89 Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, Carocci, Roma 2012, S. 64, sowie Stierle, *Francesco Petrarca*, a.a.O., S. 813-815. 1802 schickte Foscolo Goethe sein Werk und stellte sich ausdrücklich in die Tradition Goethes, vgl. Foscolo an Goethe, 15. Januar 1802, nach Ugo Foscolo, *Epistolario*, vol. I (ottobre 1794-giugno 1804), a cura di Plinio Carli, Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. XIV, Le Monnier, Firenze 1970, S. 129-132.

90 Vgl. Constanze Breuer – Paul Kahl, *Nationalmuseen als personalisierte Erinnerungsorte. Zu einem Phänomen des neunzehnten Jahrhunderts am Sonderfall des Goethe-Nationalmuseums in Weimar*, in *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, a.a.O., S. 197-209, sowie Paul Kahl, *Kulturnation und Deutscher Bund. Das Vorhaben einer Nationalstiftung im Weimarer Goethehaus von 1842/43*, in *Deutscher Bund und innere Nations-*

## 8. REZEPTION IN DEUTSCHLAND, IN DER WEIMARER KLASSIK

Neben der Rezeption Petrarcas als Lyriker und dem Petrarkismus des 17. und 18. Jahrhunderts spielt das Petrarca-Haus aus deutscher Sicht eine geringere Rolle<sup>91</sup>. Indessen war und ist Arquà fester Bestandteil der deutschsprachigen Reiseliteratur. Beispielsweise beschreibt Johann George Keyßler 1751 Grab und Brunnen mitsamt ihren Inschriften und erwähnt anlässlich des Hauses die «mythologischen Gemälde à fresco»<sup>92</sup>, außerdem «den noch vorhandenen Sessel» des Dichters<sup>93</sup> und seinen Tisch sowie das Skelett der Katze<sup>94</sup>. Johann Jacob Volkmann bringt die ‚literarische Wallfahrt‘ mit der religiösen in Beziehung: Arquà sei «den Liebhabern des Petrarchs eben so wichtig, als den Pilgrimmen Assisi und Loretto [sic] zu besuchen seyn wird»<sup>95</sup>. Neben Grabmal und Brunnen findet das Haus Erwähnung: Es werde «sich nicht leicht ein Dichter rühmen können, daß man seine gebrauchten Meublen als Reliquien von Heiligen aufbewahret»<sup>96</sup>. Dies ist insofern bedeutsam, als bis zum 19. Jahrhundert eine solche Verehrung wohl Heiligen, aber nur ausnahmsweise weltlichen Künstlern zuteilwurde<sup>97</sup>.

Das Spannungsfeld von geistlich-religiöser und weltlicher ‚Wallfahrt‘, von Pilgerreise und Tourismus, bildet dabei den Hintergrund. Pasquale Sabbatino hat festgestellt, dass es bereits im 16. Jahrhundert eine Parodie der Petrarca-Wallfahrt gegeben habe, nämlich in Gestalt

*bildung im Vormärz (1815-1848)*, hrsg. v. Jürgen Müller, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2018, S. 151-166.

91 Horst Rüdiger, *Petrarca in der deutschen Literatur*, in Horst Rüdiger – Willi Hirdt, *Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur*, Winter, Heidelberg 1976, S. 9-31. Und *Der Petrarkismus. Ein europäischer Gründungsmythos*, hrsg. v. Michael Bernsen – Bernhard Huss, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011.

92 Johann George Keyßler, *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*. [...], Neue und vermehrte Auflage [...], Förster, Hannover 1751, Zweite Abteilung, S. 1082.

93 *Ebd.*

94 *Ebd.*, S. 1083.

95 J.[ohann] J.[acob] Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten*, Dritter und letzter Band. Zweyte viel vermehrte und durchgehends verbesserte Auflage, Fritsch, Leipzig 1778, S. 735.

96 *Ebd.*, S. 736.

97 Die Aufwertung der Dichterbiografie und die Bedeutung der ‚kleinen Umstände seines Lebens‘ in genau eben dieser Epoche hat Steffen Martus anhand der Klopstock-Verehrung aufgearbeitet, vgl. ders., *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, De Gruyter, Berlin-New York 2007, hier S. 353.

des Dialogs *Il Petrarchista* von Nicolò Franco (1539)<sup>98</sup>, anhand dessen Sabbatino den Übergang von der «Wallfahrt» zum «Museumsbesuch» aufzeigt, eine Einsicht, die Sabbatino auch im späten 18. Jahrhundert ausmacht: Mit fortschreitendem Verlust der religiösen Bedeutung Petrarcas und seines Hauses wird die Wallfahrt ersetzt durch den Museumsbesuch, der Pilger durch den Touristen<sup>99</sup>. Damit wird allerdings unterstellt, dass die Petrarca-‘Wallfahrt’ zunächst eine religiöse Unternehmung und keine kulturelle gewesen sei<sup>100</sup>. Zu entgegen ist auch, dass die einer ‘Wallfahrt’ ähnelnden Züge einer Reise zu Petrarca – und zu Dichterstätten im Allgemeinen – im 19. Jahrhundert keineswegs verschwunden sind und eben als ‘weltliche Wallfahrt’ fortlebte<sup>101</sup>.

In den *Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt*, die in Weimar erschienen, wurden Petrarcas Haus als Erinnerungsort und seine Geschichte erstmals im Kontext der späten Weimarer Klassik rezipierbar<sup>102</sup>. Neben den kunstreligiösen Aspekt tritt dabei die Frage der Denkmalpflege<sup>103</sup>, die insbesondere zur geistigen Welt des späten Goethe gehört<sup>104</sup>. Im Heft von 1816 heißt

98 Pasquale Sabbatino, *Il Petrarchista di Nicolò Franco*, in *Petrarca e Napoli*, a cura di Michele Cataudella, Ist. Ed. e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2006, S. 75-106.

99 «In rapporto alla progressiva perdita di sacralità del Petrarca e della sua dimora, il pellegrinaggio viene sostituito dalla visita museale e la figura del pellegrino da quella del turista», *ibd.*, S. 76.

100 Auch deutsche Reisende haben ‘Wallfahrten’ auf Petrarcas Spuren unternommen, nach Arezzo, besonders aber nach Vaucluse und nach Arquà, vgl. *Petrarca in Deutschland*, Ausstellung zum 700. Geburtstag (20. Juli 2004) im Goethe-Museum Düsseldorf in Zusammenarbeit mit der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 18. Juli bis 12. September 2004, Katalog v. Achim Aurnhammer, Manutius, Heidelberg 2004, S. 30-36. Das Haus in Arquà findet regelmäßige Erwähnung in Überblickswerken, vgl. [Johann Daniel Ferdinand] Neigebaur, *Handbuch für Reisende in Italien*, zweite, sehr verbesserte Auflage, F.A. Brockhaus, Leipzig 1833, S. 239, sowie *Italien. Handbuch für Reisende*, von K. [arl] Baedeker, *Erster Teil. Ober-Italien, Ligurien, das nördliche Italien*, Baedeker, Leipzig 1902<sup>16</sup> («Das reizend gelegene Haus Petrarca’s, hoch oben im Ort, mit alten gemalten Holzdecken und verdorbenen Fresken nach seinen Gedichten, hat einige Erinnerungen an ihn», *ibd.*, S. 301), und es wird sogar eingehend beschrieben, Th. Gsell Fels, *Ober-Italien und die Riviera* (Meyers Reisebücher), Bibliogr. Inst., Leipzig-Wien 1892<sup>5</sup>, S. 425.

101 Ein Beleg erübrigt sich eigentlich, vgl. nochmals *Weltliche Wallfahrten. Auf der Spur des Realen*, a.a.O.

102 Zur Rezeption Petrarcas in Deutschland vgl. *Petrarca in Deutschland*, a.a.O., sowie *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, hrsg. v. Achim Aurnhammer, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006.

103 *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, hrsg. v. Norbert Huse, 2., durchges. Aufl., C.H. Beck, München 1996.

104 Vgl. Gabriella Catalano, *Goethe und die Kunstrestititionen. Ueber Kunst und Alterthum*

es, Petrarca's Haus in Arquà werde «noch jetzt von beinahe allen Fremden besucht, welche in jene Gegend kommen. Die Wände eines Zimmers sind mit Namen der Fremden überall beschrieben»<sup>105</sup>. Aus dem Bericht des englischen Journalisten J.B. Depping geht hervor, dass die Wände des Kaminzimmers «überall mit Namen Reisender, aus allen Gegenden Europa's, in allen Sprachen, beschrieben» seien<sup>106</sup>. Den Hinweis, das Haus stehe noch und sei «leidlich erhalten», kommentiert der Übersetzer mit der Fußnote: «Doch nur leidlich? Das ist nicht viel. Das Andenken eines so berühmten Dichters sollte besser erhalten werden»<sup>107</sup>.

## 9. NACHBILDUNGEN VON DICHTERSTÄTTEN SEIT DEM 18. JAHRHUNDERT

Vergilgräber wie Petrarca-Klausen – und andere historische Stätten – wurden modisch nachgebildet, offenbar schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts, und zwar zunächst in England, so in William Shenstones (1714-1763) Landsitz *The Leasowes* (West Midlands) um 1745<sup>108</sup>, einem Garten, welcher der klassischen Literatur gewidmet war<sup>109</sup>. Das Grabmal als solches ist ein wesentlicher Bestandteil des englischen Landschaftsgartens seit dem 18. Jahrhundert<sup>110</sup>. Dieser hat wiederum ein

*in den Rhein und Mayn Gegenden. Ein Reisebericht und seine Folgen*, Wallstein, Göttingen 2022. Wolfgang Hottner, *Vorzeit und Nachwelt. Archivtheorie und Denkmalschutz in J.W. Goethes 'Die Wahlverwandtschaften'*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 96 (2022), S. 411-443, verfügbar unter: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s41245-022-00151-z>> (letzter Zugang: 20. August 2025).

105 *Petrarca: seine Geliebte, seine Katze und andere Reliquien von ihm*, in «Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt», [hrsg. v. Christian August Vulpius], 5 (Weimar 1816), S. 377-385: 377 f.

106 Mitgeteilt in *Arqua, Vacluse und die Bildnisse des Dichters Petrarca und seiner Geliebten, Laura*, in «Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt», [hrsg. v. Christian August Vulpius], 6 (Weimar 1817), S. 307-323: 309 f.

107 *Ebd.*, S. 309.

108 Vgl. Müller-Wolff, *Ein Landschaftsgarten im Ilmtal*, a.a.O., S. 89, Anm. 25. Vgl. außerdem Betka Matsche-von Wicht, *Das Grabmal im Landschaftsgarten*, in *Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur 1750-1850*, hrsg. v. Hans-Kurt Boehlke, v. Hase und Koehler, Mainz 1979, S. 45-56.

109 «Shenstone markierte alle interessanten Aussichtspunkte auf seinem Rundgang durch Gartenbänke oder Inschriftentafeln mit Versen meist griechischer und römischer Dichter, die auf den gewünschten Stimmungswert der Szenen anspielten», vgl. Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, DuMont Buchverlag, Köln 1989, S. 54.

110 Vgl. Sascha Winter, *Das Grab in der Natur. Sepulkralkunst und Memorialkultur in*

Vorbild in den Landschaftsbildern Nicolas Poussins. Poussin hatte das Grabmal in ‘Arkadien’ gestaltet, besonders mit seinem Gemälde *Et in Arcadia ego* (Louvre)<sup>111</sup>. Das Motiv des Grabes in Arkadien, auf das Poussin Bezug nimmt, stammt indes wiederum – von Vergil. Vergil hatte in der fünften *Ekloge* das Schäfergrab, errichtet von den Hirten für den jungen Schäfer Daphnis, besungen und so den «Kunstmythos Arkadien» geschaffen<sup>112</sup>. Das berühmteste moderne Dichtergrab in einem Park ist das Jean Jacques Rousseaus in Ermenonville bei Paris<sup>113</sup>. Rousseau hatte sechs glückliche Wochen in Ermenonville verbracht und war dort unerwartet verstorben. Sein Grab auf der Pappelinsel wurde «eine Art ‘absoluter Ikone’ der pittoresken Gärten in Europa»<sup>114</sup>. Ebenso, wenn auch weniger ikonisch, im Umkreis der Weimarer Klassik: das Grab Christoph Martin Wielands im Park von Oßmannstedt<sup>115</sup>.

Das eingangs erwähnte Vergil-«Grab» in Tiefurt bei Weimar geht offenbar auf Karl Ludwig v. Knebel (1744-1834) zurück<sup>116</sup>. Knebel war bis 1773 Gardeleutnant des preußischen Kronprinzen in Potsdam gewesen und wurde dann Hofmeister des jüngeren Weimarer Prinzen Constantin (1758-1793); er war – in der klassischen Literatur bewandert und als Übersetzer tätig – für die Parkgestaltung verantwortlich<sup>117</sup>. Knebel kannte aus dem Rheinsberger Park (in Branden-

*europäischen Gärten und Parks des 18. Jahrhunderts*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2018.

111 Vgl. zum Arkadien-Motiv Reinhard Brandt, *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*, Rombach, Freiburg i.B.-Berlin 2005, zu Poussin S. 69-95.

112 Vgl. Matsche-von Wicht, *Das Grabmal im Landschaftsgarten*, a.a.O., S. 45 f. Brandt, *Arkadien in der Kunst*, a.a.O., S. 22; vgl. zu Vergil S. 27-48.

113 Vgl. *Die Gärten von Ermenonville*, red. Michael Niedermeier, «Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft» NF 22, Pückler-Gesellschaft, Berlin 2007, sowie Winter, *Das Grab in der Natur*, a.a.O., S. 104-108.

114 Monique Mosser in *Die Gärten von Ermenonville*, a.a.O., S. 28.

115 Vgl. Stefan Grosz, *Der Garten als Tusculum. Wielands Landgut in Oßmannstedt*, in «Die Gartenkunst», 19 (2007), S. 87-92, sowie jüngst Sascha Winter, «Wieland – dem unsterblichen Sängern». *Dichtergrab und Dichterkult im klassischen Weimar*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2023.

116 Vgl. Müller-Wolff, *Ein Landschaftsgarten im Ilmtal*, a.a.O., S. 89 f. Zu Knebel Regine Otto, *Karl Ludwig von Knebel. Entwürfe zu einer Monographie*, Diss. masch. Jena, Leipzig 1967 (im Bestand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek); dies. – Christa Rudnik, *Karl Ludwig von Knebel – Goethes «alter Weimarerischer Urfreund». Seine Persönlichkeit und sein literarischer Nachlaß*, in *Das Goethe- und Schiller-Archiv 1896-1996. Beiträge aus dem ältesten deutschen Literaturarchiv*, hrsg. v. Jochen Golz, Böhlau, Weimar-Köln-Wien 1996, S. 293-320.

117 Vgl. Müller-Wolff, *Ein Landschaftsgarten im Ilmtal*, a.a.O., S. 89-94, außerdem Kaiser, *Tiefurt*, a.a.O., S. 11-50. Kaiser weist auch auf mögliche bildliche Anregungen hin, S. 64. Knebels ausführlich geführte Tagebücher, die genauere Auskunft hätten geben können, beginnen erst 1780.

burg) ein solches Denkmal (1771), welches allerdings nicht erhalten ist<sup>118</sup>. Schloss Rheinsberg wurde durch den Aufenthalt von Friedrich dem Großen und später durch dessen jüngeren Bruder Heinrich bekannt. Wie selbstverständlich lebte Heinrich mit der römisch-lateinischen Bildungswelt<sup>119</sup>. In den siebzehnhundertsechziger Jahren wurden dort Anspielungen auf die römische Kultur verwirklicht, so eine Nachbildung der Trajanssäule. Ihr gegenüber entstand dann auch das hölzerne 'Grabmal des Vergil' – so dass römischer Feldherr und Dichter des Landlebens einander zugeordnet erscheinen. Auch in Kassel-Wilhelmshöhe wurde eine Nachbildung angefertigt (1775)<sup>120</sup>, und zwar als Teil einer sehr weitläufigen Anlage, zu der ein ganzer Reigen von mythologisch-antiken Anspielungen gehört<sup>121</sup>.

Das Vergil-Grab in Tiefurt ist das früheste Denkmal dort und bildet zugleich den, so Susanne Müller-Wolff, «topographischen und ideellen Kulminationspunkt» des Parks<sup>122</sup>. In den verschiedenen

118 Vgl. *Rheinsberg. Eine märkische Residenz des 18. Jahrhunderts*, Ausstellung zur 650-Jahrfeier der Stadt Rheinsberg 1985, Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam 1985, S. 17 u. 50. Vgl. auch Folkwin Wendland, *Garten und Park Rheinsberg*, in «Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte», 38 (1987), S. 102-141, 132 f. u. 141, sowie Paul Ortwin Rave, *Rheinsberg, auch Remusberg. Ein Musensitz in der Mark*, in ders., *Schriften über Künstler und die Kunst*, ausgewählt, hrsg. u. eingel. v. Stephan Waetzoldt, Hatje, Stuttgart 1994, S. 320-329 (erstm. 1951).

119 Vgl. *Prinz Heinrich von Preußen. Ein Europäer in Rheinsberg*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2002, S. 307-324 (Sepp-Gustav Gröschel, *Prinz Heinrich, Schloss Rheinsberg und die Antike*) und S. 325-358 (Michael Seiler, *Das Rheinsberger Gartenreich des Prinzen Heinrich*).

120 Vgl. Urte Stobbe, *Kassel-Wilhelmshöhe. Ein hochadeliger Lustgarten im 18. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2009.

121 Nämlich eine «Plutogrotte», eine «Eremitage des Plato» und eine solche des Heraklit, eine des Demokrit, ein «Salon des Orpheus» und sogar «elyseische Felder». Auch eine «Höhle der Cumäischen Sibylle» gehörte zum vorromantisch-sentimentalen Garten. Dem Vergilgrab gegenüber befand und befindet sich eine «ägyptische» Pyramide, die auch als 'Grab Homers' bezeichnet wurde, anders als Vergils Grab aber ohne konkretes Vorbild, denn ein Grab Homers ist nicht bekannt. Stobbe vermutet als Vorbild den «Gräberwald» im Parc Monceau in Paris. Auch die zeitgenössisch belegte Wendung «Virgils Haus» könnte darauf hindeuten, dass eine Kenntnis von dem 'Grab' in Neapel nicht vorlag, sondern dass 'Gräber' und 'Häuser' frei vermischt wurden, denn es gab auch 'Häuser' und 'Hütten' für Pythagoras, Demokrit und sogar ein 'Fass' des Diogenes, vgl. Stobbe, *Kassel-Wilhelmshöhe*, a.a.O., S. 55.

122 Müller-Wolff, *Ein Landschaftsgarten im Imtal*, a.a.O., S. 89. Das Grab wird schon 1780 in einem Reisebericht genannt, vgl. *ebd.*, S. 89, Anm. 25, und später immer wieder in der Tiefurt-Literatur besprochen, teilweise allerdings auch nur als «eine niedliche Grotte» und ohne Bezug zu Vergil, so schon 1797, Wilhelm Schumann, *Beschreibung und Gemälde der Herzoglichen Parks bey Weimar und Tiefurt besonders für Reisende*, Keyser, Erfurt 1797, S. 54 f. 1920 heißt es in einem Reiseführer, früher hätten «zwei umgestürzte Heiligenbilder» in der Grotte gelegen, um ihr «den Ein-

Anspielungen auf die römische Welt in Tiefurt wie auch in Weimar selbst drückt sich zugleich das Selbstverständnis der Weimarer Ernestiner aus, deren Vorfahren 1547 bei der Schlacht von Mühlberg – aus ihrer Sicht: ungerechterweise – die Kurwürde verloren hatten und eigentlich doch Anspruch auf die Wahl des ‘römisch’-deutschen Kaisers haben müssten<sup>123</sup>. Dass Weimar selbst und mit ihm Tiefurt zu einem literarischen ‘Wallfahrtsziel’ werden würde, war indes nicht absehbar, als das Grab Vergils angelegt wurde. Es ist künstlichen Stätten vergleichbar, die im 18. Jahrhundert verbreitet waren. Im Landschaftsgarten Seifersdorfer Tal nördlich von Dresden, einem ‘englischen’ Park seit 1781, finden sich ein nachgebildetes Petrarca-Haus, zwar nicht jenes aus Arquà, sondern die ‘Hütte’ bei Vaucuse («Capanna di Petrarca») als dem Ort der lyrischen Dichtung und ein Laura-Grab<sup>124</sup>. So wird Petrarca's Einsiedler-Wohnung zum Idealbild des ‘sanftmelancholischen’ Landschaftsgartens, wie es bei Christian Cay Lorenz Hirschfeld heißt:

In welchem reizenden Contrast süßer Melancholie [zu Todessymbolen im Garten] erscheint dagegen nicht die einsiedlerische Wohnung des Petrarca in dem einsamen Thale bey der Quelle von Vaucüse, die durch seine Lieder so berühmt ist! Nahe bey dieser Quelle, aus welcher die Sorgue entspringt, und nach einem hellen Lauf durch die schönsten Gegenden des Erdbodens bey Avignon in den Rohn fällt, drängen sich hohe Berge auf beyden Seiten so enge zusammen, daß man endlich ganz von ihnen eingeschlossen und von der übrigen Welt abgesondert wird. [...] Hier hatte Petrarca seine Wohnung an der abhängenden Seite des Gebirges; hier entschloß er sich, den Rest seiner Tage in der Nachbarschaft seiner geliebten Laura, im Schooß der Ruhe und der Wissenschaften, zu verleben<sup>125</sup>.

druck einer verlassenen Kapelle» zu geben, so Maximilian Wagner, *Führer durch die Parks von Weimar, Tiefurt und Belvedere*, Panse, Weimar 1920, S. 20.

123 Vgl. Christian Hecht, *Goethes Haus am Weimarer Frauenplan. Fassade und Bildprogramme*, Hirmer, München 2020, S. 32-34.

124 Vgl. W.[ilhelm] G.[ottlieb] Becker, *Das Seifersdorfer Thal*, Voß u. Leo / Schultze, Leipzig-Dresden 1792, S. 32-42 (Nachdruck Leipzig 1977); *Führer durch das berühmte Seifersdorfer Tal*, bearb. v. Pfarrer Karl Josef Friedrich, Nachdruck mit einem Nachw. v. Kathrin Franz, Kupfergraben, Berlin 1943, S. 31-33 (erstmalig 1929): «In dieser Hütte entstanden seine schönsten Liebeslieder an Laura»; außerdem Winter, *Das Grab in der Natur*, a.a.O., S. 156-162, sowie Thorsten Fitzon, *Petrarca im Landschaftsgarten. Ein Beispiel für die Beziehung von Literatur und Gartenkunst*, in *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, a.a.O., S. 277-295.

125 Es folgen Übersetzungen von Gedichten Petrarca's, in welchen er die «Gefilde», das «einsame Thal» besingt, vgl. C.[hristian] C.[ay] L.[orenz] Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1782-1785, hier Bd. 4, S. 87 (Nachdruck Hildesheim-Zürich-New York 2011). Vgl. zu Hirschfeld Winter, *Das Grab in der Natur*, a.a.O., S. 137-148.

## 10. SCHLUSS: DESIDERAT EINER KOMPARATISTISCHEN DICHTERHAUSFORSCHUNG

Insbesondere Petrarcas Wohnhaus in Arquà hat die Aufmerksamkeit der Dichterhausforschung erfahren: Es ist offenbar das «älteste und noch bestehende musealisierte Dichterhaus», so schon 2008 Harald Hendrix<sup>126</sup>, es ist, so 2015 Constanze Breuer, «das älteste, bewusst erhaltene Haus Europas, das dem Andenken eines Dichters und dessen Werk gewidmet ist»<sup>127</sup>. Gemeinsam mit den allerdings nicht erhaltenen Stätten in Fontaine-de-Vaucluse kommt ihm eine Ausnahmestellung zu: «Die beiden Schauplätze der persönlichen ‘vita solitaria’ des Francesco Petrarca», so Hans-Peter Schwarz schon 1990, «stellten so, sei es durch ihre literarische (wie das Gartenensemble in Vaucluse) oder ihre reale Existenz (wie das Anwesen in Arquà), ein Modell für den Zusammenhang von räumlicher Organisation und psychischer Konditionierung dar»<sup>128</sup>. «Not only are the cults that have developed around these places the most ancient ones in the Western world» – so Hendrix –, «they also allow us, precisely because they have such a *longue durée*, to document the shifts in the practices of what came to be called literary pilgrimages»<sup>129</sup>. Diese Einsicht ist gewiss zutreffend. Sie zieht aber Fragen nach sich, insbesondere die, ob dem Haus Petrarcas eine Vorbildfunktion für eine ‘Kulturgeschichte des Dichterhauses’ zukommt<sup>130</sup>. Constanze Breuer verneint dies, das Haus in Arquà habe «weder eine Initialwirkung noch einen Modellcharakter» gehabt: «Zwar geht dieses Haus rein zeitlich allen anderen voraus, doch steht es nicht am Anfang einer Entwicklung. Diese Gründung stößt nicht die Gründung ähnlicher Einrichtungen

126 Harald Hendrix, *Philologie, materielle Kultur und Authentizität. Das Dichterhaus zwischen Dokumentation und Imagination*, in *Die Herkulesarbeiten der Philologie*, hrsg. v. Sophie Bertho – Bodo Placht, Weidler, Berlin 2008, S. 211-231: 226.

127 Vgl. Breuer, *Dichterhäuser im Europa des 19. Jahrhunderts*, a.a.O., hier S. 77.

128 Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Vieweg, Braunschweig 1990, S. 7.

129 Hendrix, *The Early Modern Invention of Literary Tourism*, a.a.O., S. 16.

130 Vgl. zum Problemfeld: Kahl, *Kulturgeschichte des Dichterhauses*, a.a.O. Zur Geschichte von Künstlerhäusern in der frühen Neuzeit vgl. Schwarz, *Das Künstlerhaus*, a.a.O., der seine Studie mit Petrarca eröffnet, weil schon Petrarca – mit Vaucluse und mit Arquà – selbst Orte des Schreibens reflektiert habe. Zur jüngeren Diskussion zum Dichterhaus vgl. Christiane Holm, *Dichterhäuser. Überlegungen zu Bedingungen und Möglichkeiten eines unterschätzten Formats*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 64 (2020), S. 349-372; Thomas Schmidt, *Authentische Atmosphären. Zur Theorie und Praxis des Dichterhauses*, *ebd.*, S. 373-393, sowie Bodo Plachta, *Arbeitszimmer und Schreibtische*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2021.

an, sie bleibt sehr lange ein singuläres Phänomen»<sup>131</sup>. Entsprechen also die Dichterhaus-Gründungen im deutschen Kulturraum des 19. Jahrhunderts – insbesondere die, die Schiller und Goethe gewidmet sind – einer spezifischen Tradition oder eher einem anthropologischen Muster und Bedürfnis, das, der ‘verspäteten Klassik’ der Deutschen entsprechend, erst spät Ausdruck findet? Es ergibt sich das Desiderat einer komparatistischen Dichterhausforschung über den mitteleuropäischen Kulturraum hinaus, um das Spezifische und das Allgemein-Menschliche zu unterscheiden, etwa durch einen Vergleich mit Dichtelhäusern in anderen Kulturen<sup>132</sup>.

Für die deutsche Tradition ergibt sich gleichwohl eine bemerkenswerte Einzelheit: Der oben erwähnte Bericht über das Haus Petrarcas in den *Curiositäten* von 1816-1817 geht dem ersten ausformulierten Plan, in Deutschland eine Dichtergedenkstätte einzurichten, unmittelbar voraus, nämlich Goethes Anliegen zur Einrichtung der ‘Gartenzinne’ Schillers in Jena als eine erste öffentliche Schillergedenkstätte, niedergelegt in Goethes Brief an den Weimarer Minister Christian Gottlob v. Voigt vom 24. März 1817<sup>133</sup>. Beide in Rede stehenden Hefte der *Curiositäten* sind in Goethes eigener Bibliothek überliefert<sup>134</sup>. Sie

131 Breuer, *Dichterhäuser im Europa des 19. Jahrhunderts*, a.a.O., S. 77 f.

132 Ich danke meinem Studenten Ahmet Aydin für ein Referat über das Mewlana-Museum in Konya (Türkei) mit dem Grab des persischen Dichters Rumi aus dem 13. Jahrhundert (Universität Göttingen, Sommersemester 2020). Vgl. die gedruckte Kurzfassung: Ahmet Aydin, *Ein muslimischer Klassiker. Zu Gast in Rumis Geist*, in «ALG-Umschau», 65 (November 2021), S. 20 f.

133 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Böhlau, Weimar 1887-1919, mit insgesamt 133 Bde. (in 143), IV. Abt.: *Briefe*, Bd. 28: *März-December 1817*, hrsg. v. Paul Raabe, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1990, S. 34. Goethe spricht hier wörtlich davon, Fremde «wallfahrt[et]en» zu Schillers Haus. Zu Schillers Jenaer Gartenhaus liegt eine reiche quellengestützte Literatur vor, allerdings ohne den erweiternden Blick auf die Geschichte von Dichtelhäusern insgesamt, vgl. Thomas Pester, *Schillers Gartenhaus in Jena und der historische Gartenplan von 1799*, Jenzig-Verlag, Golmsdorf 2005<sup>2</sup>, sowie ders., *Vom Schillerzimmer zum Schillermuseum. Die Ära Vollert und Steiger (1921-1988/89)*, in *Patron Schiller. Friedrich Schiller und die Universität Jena*, hrsg. v. Joachim Bauer – Klaus Dicke – Stefan Matuschek, IKS Garamond / Ed. Paideia, Jena 2009, S. 125-140. Christoph Michel, *Nänie – Vaterland – Magnificat. Zu Goethes Trauer um Schiller*, in *Friedrich Schiller. Zum 200. Todestag*, hrsg. v. Hans-Joachim Simm, «Insel-Almanach auf das Jahr» (2005), Insel-Verlag, Frankfurt a.M.-Leipzig 2004, S. 253-273; 268 f., und Helmut Hühn, *Schiller-Gedenken in Jena von 1805 bis 1910. Erinnerungsobjekte und Vermittlungspraxen*, in *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, a.a.O., S. 115-131.

134 Vgl. Hans Ruppert (Bearb.), *Goethes Bibliothek*, Katalog, Arion-Verlag, Weimar 1958, Nr. 301. Zu Goethes Bibliothek vgl. Stefan Höppner, *Goethes Bibliothek. Eine Sammlung und ihre Geschichte*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2022.

gehören zu den verschiedenen Subtexten von Goethes Anliegen von 1817<sup>135</sup>. Dieses wurde zwar zunächst nicht verwirklicht. Als Konzept steht es aber am Anfang einer 'Kulturgeschichte des Dichterhauses' in Deutschland. Zu deren historischer Tiefendimension indes gehören die unvergleichliche Rezeptionsgeschichte von Vergils Grab und Petrarcas Haus. Petrarca erweist sich als Prototyp des literarischen Reisenden wie als Gegenstand und Ziel einer frühen 'weltlichen Wallfahrt'.

135 Ich danke Helmut Hühn, dem Kurator des Schillerhauses in Jena (Universität Jena), für ein Gespräch zu der Frage, inwiefern der Beitrag der *Curiositäten* plausibel zu den Subtexten des Goethe'schen Anliegens einer Schillergedenkstätte gezählt werden dürfe.

# *Et libri scripti sunt: the Memory of Sin in the Devil's Books*

Lidia Francesca Oliva  
(Università di Salerno)

This study examines the motif of the writing devil, a figure widely attested in medieval European culture and rooted in the eschatological vision of the Apocalypse, in which the dead are judged according to what is recorded in divine books. Building on this theological matrix, the medieval imagination developed the concept of demonic writing that preserves vain words, lapses, and human sins. In England, this theme unfolds across a variety of homiletic texts, collections of *exempla*, poetic works, and theatrical performances, and also appears in numerous iconographic representations, in which devils are depicted transcribing improper conversations, recording moments of distraction, or compiling full registers of the faithful's transgressions. The figure of Titivillus, in particular, emerges as a symbol of the memory of sin and as a performative character endowed with considerable comic and theatrical potential. His role, oscillating between moral admonition, satire of human behaviour, and entertainment, demonstrates how the medieval period translated central theological concerns – judgment, responsibility, and spiritual discipline – into vivid images and narratives capable of combining fear and irony with Christian pedagogy.

Il contributo indaga il motivo del diavolo che scrive, una figura ampiamente diffusa nella cultura medievale europea e radicata nella concezione escatologica dell'Apocalisse, in cui i morti sono giudicati secondo ciò che è annotato nei libri celesti. A partire da questa concezione, si va elaborando l'idea di una scrittura demoniaca che raccoglie le parole vane, le omissioni e i peccati degli uomini. In Inghilterra questo tema si sviluppa in una pluralità di testi omiletici, raccolte di *exempla*, opere poetiche e rappresentazioni teatrali, ma trova riscontro anche in numerose testimonianze iconografiche, in cui compaiono diavoli intenti a trascrivere conversazioni inappropriate, registrare momenti di distrazione, o a compilare veri e propri registri delle colpe dei fedeli. La figura di Titivillus, in particolare, emerge come simbolo della memoria del peccato e come personaggio performativo dotato di un forte potenziale comico e scenico. Il suo ruolo, che oscilla tra l'ammonimento morale, la satira del comportamento umano e l'intrattenimento, rivela come questioni teologiche centrali – giudizio, responsabilità, disciplina spirituale – siano state tradotte in immagini e narrazioni vive, capaci di unire paura e ironia con finalità pedagogiche cristiane.

KEYWORDS: *Writing Devil, Sin Registers, Titivillus, Eschatology, The Devil's Books*

Lidia Francesca Oliva, *Et libri scripti sunt: la memoria del peccato nei registri del Diavolo*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 233-250

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.11



Open Access



# ***Et libri scripti sunt: la memoria del peccato nei registri del Diavolo***

*Lidia Francesca Oliva*  
(Università di Salerno)

«Et vidi mortuos magnos et pusillos stantes in conspectu throni |  
et libri aperti sunt | et alius liber apertus est qui est vitae |  
et iudicati sunt mortui ex his quae scripta erant in libris |  
secundum opera ipsorum»<sup>1</sup>.

Questo passo dell'*Apocalisse* di Giovanni colloca al centro della scena escatologica del Giudizio Universale la dimensione del libro e della scrittura. I defunti, convocati al cospetto del trono divino, sono giudicati sulla base di ciò che è stato registrato nei libri, i quali, una volta aperti, rivelano le opere compiute da ciascun individuo durante la vita terrena. L'atto dello scrivere assume qui a strumento teologico di discernimento e memoria eterna, conferendo alla scrittura un'autorità che trascende il tempo e si proietta nell'eternità. Tale concezione, che assegna alla scrittura un ruolo determinante nel procedimento giudiziario escatologico, verrà recepita solo tardivamente nelle tradizioni letterarie germaniche a causa della lenta diffusione dell'alfabetizzazione e della successiva interiorizzazione della cultura scritta da parte di queste popolazioni. Il nesso tra Giudizio e scrittura – e, in particolare, tra Giudizio e annotazione delle colpe da parte di uno o più diavoli – si attesta in una pluralità di espressioni culturali, dalle opere poetiche e omiletiche alla drammaturgia religiosa, fino alle arti figurative, come dimostrano affreschi, bassorilievi e (più avanti) xilografie, che riflettono e amplificano l'immaginario escatologico della scrittura come dispositivo memoriale e probatorio, capace di conservare e rendere visibili le opere dell'uomo.

Il rapporto del tutto particolare tra il Diavolo e la parola scritta si presenta come un nodo complesso e stratificato, che la critica ha

<sup>1</sup> *Apocalisse* 20, 12, in *Hieronymus. Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch*, Bd. V, hrsg. v. Andreas Beriger – Widu-Wolfgang Ehlers, Michael Fieger, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, p. 1168.

generalmente esplorato attraverso due motivi ricorrenti nelle letterature europee medievali. Da un lato, si riscontra la figura di un demone che, apparendo in chiesa o nel coro, raccoglie in un sacco le sillabe non pronunciate correttamente o farfugliate distrattamente dai fedeli durante la preghiera. Dall'altro, emerge la rappresentazione di un diavolo che, sempre in ambito ecclesiale, annota su una pergamena le parole vane – spesso attribuite alle conversazioni tra donne – proferite durante la messa. Quest'ultimo motivo, come si vedrà più avanti, trova ampia espressione anche nella cultura visuale, in particolare negli affreschi di epoca tardo-medievale. Entrambe queste figure prendono il nome di Titivillus<sup>2</sup> (o Tutivillus), noto anche come il «demone dei refusi». A partire dal XV secolo, infatti, nell'ambiente scrittorio, il nome di Titivillus venne frequentemente invocato dai copisti – gravati dalla crescente domanda di testi imposta dalla fioritura delle università – per attribuire a una causa soprannaturale gli errori materiali nei manoscritti, tanto che, nel 1980, Marc Drogin lo ha celebrato come «patron demon of calligraphy»<sup>3</sup>.

Titivillus, tuttavia, è noto principalmente per la sua presenza all'interno della chiesa, motivo che compare nelle rappresentazioni iconografiche a partire dal XIII secolo. In questo periodo, infatti, iniziano a comparire raffigurazioni pittoriche del diavolo nell'atto di annotare i peccati degli uomini su un *Sündenregister*. Una delle più antiche e rilevanti testimonianze iconografiche di questo tipo è rappresentata dal bassorilievo scolpito sulla base di una colonna laterale del portale occidentale della Stiftskirche di Millstatt, in Carinzia: vi si può osservare un diavolo barbuto e alato che regge nella mano sinistra un lungo rotolo di pergamena, mentre nella destra impugna un pennino, pronto a scrivere<sup>4</sup>. Di datazione pressoché contemporanea è la scultura

2 Il nome compare per la prima volta – sebbene l'autore lo desuma da una fonte anteriore – nel *Tractatus de penitentia* di Johannes Galensis (c. 1285), cfr. Margaret Jennings, *Titivillus: The Literary Career of the Recording Demon*, in «Studies in Philology», 74 (1977), 5, pp. 1-95: 16. Julio I.G. Montañes (*Titivillus. El demonio de las erratas*, Turpin Editores, Madrid 2015, p. 26) identifica nel *De Universo* (c. 1230; libro III, capitolo VII) di Guglielmo d'Alverna una possibile fonte. In questo trattato, infatti, si menziona un demone chiamato *tintinillum*, il cui compito era quello di raccogliere quanto i monaci omettevano nella recitazione dei salmi, cfr. Johannes Lacaille, *Guilielmi Alverni episcopi parisiensis, mathematici perfectissimi, eximii philosophi, ac theologi prestantissimi opera omnia. Tomus primus*, Typographia F. Hotot Parisiis 1674, p. 1032.

3 Marc Drogin, *Medieval Calligraphy. Its History and Technique*, Dover Publications, New York 1980, p. 17. A proposito di questo ruolo di Titivillus, si veda Jeanne Vieliard, *Titivillus, démon des copistes et des moines étourdis*, in «Revista Portuguesa de História», 7 (1957), 2, pp. 399-403.

4 Cfr. Oskar Moser, *Das Sündenregister auf der Kuhhaut. Volkskundliche Anmerkungen zu einigen Mahnbildern der Kärntner Kirchenkunst*, in *Studien zur Geschichte von Millstatt und*



Figura 1. Abteikirche di Santa Maria Laach, foto di Dietrich Krieger, licenza CC BY-SA 3.0



Figura 2. Chiesa di St. Georg, Reichenau, licenza CC BY-SA 2.0 DE

attribuita all'anonimo Laacher Samsonmeister, collocata sul fregio a nastro sinistro del portale occidentale dell'Abteikirche di Santa Maria Laach, ad Andernach, in Renania-Palatinato (fig. 1). Questa raffigura il diavolo, con capelli arruffati e bocca spalancata, seduto tra i tralci del fregio fogliato mentre scrive – ha un pennino nella mano destra – su un lungo foglio di pergamena che tiene poggiato sulle ginocchia. Sul rotolo di pergamena si leggono due parole incise in una bella onciale, *peccata populi*<sup>5</sup>, che non lasciano adito a dubbi circa la natura dei registri redatti dal demone. Privi di iscrizioni ma stilisticamente riconducibili al medesimo autore, i due pannelli laterali degli stalli del coro del Duomo di Bonn presentano una significativa contrapposizione iconografica: da un lato, un angelo alato, assorto nella scrittura su un lungo rotolo di pergamena che tiene disteso sulle ginocchia, mentre schiaccia con il piede un demone; dall'altro, un diavolo dalla bocca spalancata, seduto su un drago, che sorregge nella mano sinistra un rotolo di pergamena poggiato sulla gamba, sul quale scrive con un pennino.

Anche il XIV secolo risulta essere ricco di attestazioni iconografiche di questo motivo. L'affresco più noto è senza dubbio quello presente nella chiesa di St. Georg di Reichenau (fig. 2), in cui sono raffigurati tre diavoli intenti a tenere distesa una pergamena sulla quale un quarto demone sta scrivendo che il 'bla bla' delle due donne indaffarate a parlare tra loro (raffigurate al di sopra della pergamena) sarà riportato al Giudice: «Ich wil hie scriben / Von diesen tumben wiben: / Was hie wirt plapla gesprochen / Üppigs in der wochen, / Das wirt alles wol geraht, / So es wirt fur den richter braht»<sup>6</sup>. Di notevole interesse, tuttavia, risultano anche gli affreschi ritrovati a Winterbach (Pfarrerkerche St. Michael) e ad Aufenstein (Unterkapelle)<sup>7</sup>.

*Kärnten. Vorträge der Millstätter Symposien 1981-1995*, Geschichtsverein für Kärnten, Klagenfurt 1997, pp. 817-826: 817-819.

5 Sulla iniziale errata lettura dell'iscrizione, probabilmente dovuta a sfavorevoli effetti di luce, si veda P. Adalbert Schippers, *Ein viel genannte falsch gelesene Inschrift*, in «Zeitschrift für christliche Kunst», 7 (1910), pp. 195-198: 195-196.

6 Alfred Götze, *Das geht auf keine Kuhhaut*, in «Zeitschrift für Mundartforschung», 11 (1935), 2/3, pp. 162-168: 164; «voglio scrivere qui di queste donne sciocche: tutti i blabla che vengono pronunciati qui durante la settimana saranno ricordati quando saranno portati davanti al Giudice» (tutte le traduzioni sono dell'autrice). Una foto dell'affresco è reperibile al seguente indirizzo: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oberzell\\_Georg\\_Fresko.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oberzell_Georg_Fresko.JPG)>, ultimo accesso: 24 aprile 2025). Quanto scritto dal diavolo ricorda l'ammonimento di Matteo 12, 36, «Dico autem vobis | quoniam omne verbum otiosum quod locuti fuerint homines | reddent rationem de eo in die iudicii», *Hieronymus. Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch*, cit., p. 92.

7 Per un'analisi del motivo del diavolo che scrive in area tedesca, si rimanda a un mio contributo in corso di elaborazione.



Figura 3. St. Laurence, Ludlow, licenza CC BY-NC-ND 4.0

In Inghilterra le testimonianze iconografiche relative alla figura del diavolo scrivano risultano meno numerose rispetto a quelle presenti nelle aree di lingua tedesca. Tuttavia, un esempio di rilievo si trova in un intaglio ligneo (risalente alla metà del secolo XV) presente nella chiesa di St. Laurence a Ludlow, nello Shropshire (fig. 3). In questa rappresentazione, il diavolo è raffigurato seduto con una lunga pergamena distesa sulle ginocchia e un pennino in mano, intento a redigere il registro dei peccati. La composizione è articolata in tre scene: al centro compaiono due demoni alati che afferrano una donna – probabilmente una figura simbolica di peccatrice o una donna considerata disonesta – mentre sul lato sinistro è rappresentato Titivillus con il suo registro, e sulla destra due peccatori stanno già precipitando nella gola infernale. Nella chiesa di St. Mary the Virgin a Enville (Staffordshire), invece, la scena (databile al XV secolo) presenta una variante significativa: sebbene solitamente Titivillus venga rappresentato nell'atto di osservare le donne mentre tiene in mano il registro dei peccati, in questo caso, sorprendentemente, ne è privo. L'artista ha scelto di raffigurare il diavolo intento ad ascoltare due donne che chiacchierano tra loro, abbracciandole con le sue ali, mentre esse, apparentemente distratte, tengono in mano un libro di preghiere e un rosario. La scena richiama comunque l'iconografia tradizionale del diavolo scrivano, ponendo l'accento sull'attenzione demonica nei confronti delle conversazioni frivole durante il culto<sup>8</sup>.

Le rappresentazioni del diavolo intento a spiare le donne che chiacchierano, come si è anticipato, si configurano come testimo-

<sup>8</sup> Cfr. Richard Haymann, *Church Misericords and Bench Ends*, Shire Publications, Oxford 2009, p. 36.

nianze iconografiche di un motivo ampiamente attestato anche in ambito letterario, riconducibile ai *Sermones vulgares* di Jacques de Vitry († 1240), il cui contributo fu decisivo nella diffusione degli *exempla* nei sermoni<sup>9</sup>. Particolarmente rilevante per il presente studio è l'*exemplum* CCXXXIX, in cui il predicatore e teologo francese narra di un sacerdote che, durante la celebrazione della Messa, vide un demone intento a tirare con i denti un rotolo di pergamena. Il diavolo, infatti, stava trascrivendo le parole vane pronunciate in quella chiesa e, trovandosi a corto di spazio, stava tentando di estendere il foglio a sua disposizione. Resosi conto di quanto stava accadendo, il sacerdote rese noto il fatto ai fedeli, i quali, mossi a pentimento, indussero il demone a cancellare ciò che aveva scritto<sup>10</sup>:

Quidam autem in sermone et in ecclesia mania meditantur et ociosa loquuntur, cum deberent liis qui dicuntur cor apponere. Unde quidam sanctus sacerdos, cum videret in quadam magna sollempnitate dyabolum dentibus extendere pergamenum, adjuravit eum ut diceret ei cur istud faceret. Cui demon respondit: 'Scribo ociosa verba que dicuntur in hac ecclesia et quia hodie plus solito talia multiplicantur, propter sollempnitatem diei festi, videns quod non sufficeret cedula quam attuli, dentibus meis extendere conatus sum pergamenum.' Quod audiens sacerdos cepit ea referre populo et omnes hoc audientes dolere et conteri ceperunt. Quibus dolentibus et penitentibus, dyabolus qui scripserat delere cepit, ita quod cedula vacua remansit<sup>11</sup>.

Determinare con esattezza le fonti utilizzate da Jacques de Vitry si rivela un compito complesso («die Lückenhaftigkeit des Materials [zwingt] ja auf diesem Gebiet sehr häufig zu Hypothesen [...]»<sup>12</sup>),

9 Sebbene tale pratica fosse già presente nell'opera di Gregorio Magno, essa conobbe una più ampia diffusione solo tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, periodo caratterizzato dall'impulso conferito alla predicazione dalla fondazione degli ordini mendicanti francescano e domenicano – quest'ultimo, *ordo praedicatorum* per eccellenza. Non a caso, tanta parte degli autori che fecero uso di questi *exempla* apparteneva all'ordine domenicano. Jacques de Vitry rappresenta, tuttavia, un'eccezione, avendo egli scelto di abbracciare la regola di Sant'Agostino. Cfr. *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry. Edited with Introduction, Analysis and Notes*, ed. by Thomas F. Crane, Folk-Lore Society, London 1890, pp. xviii-xxi.

10 L'idea che la confessione porti il diavolo a dimenticare i peccati della persona è presente anche nell'opera di Cesario di Heisterbach (cfr. *Dialogus miraculorum*, 3, 3 e 6); una recente edizione del testo è: Caesarius von Heisterbach, *Dialogus Miraculorum – Dialog über die Wunder*, Bd. 2, hrsg. v. Nikolaus Nösges – Horst Schneider, Brepols, Turnhout 2009.

11 *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*, cit., p. 100.

12 Goswin Frenken, *Die Exempla des Jacob von Vitry. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzählliteratur des Mittelalters*, C.H. Beck'sche Verlag, München 1914, p. 66.

considerando la vastità e la natura anche orale del materiale utilizzato. Montañes, tuttavia, ipotizza che alcuni versi dell'*Admonitio ad clerum de modo dicendi horas* (c. 1090-1095) di Guglielmo Raimondo – vescovo di Maguelone –, possano aver rappresentato una fonte di ispirazione primaria per la redazione di tale *exemplum*<sup>13</sup>, sebbene in essi non venga menzionata la necessità del demone di estendere la pergamena: «Qui bene non dicit Horas, Deus hunc maledicit, / Syncopa vitetur, versus non anticipetur, / Donec finitus omnino sit bene primus. / Scribit defectus Horarum Dæmon ineptus. / Quotidie multos valet ex his scribere libros»<sup>14</sup>.

Al di là della questione delle fonti, è indubbio che, a partire da Jacques de Vitry, la narrazione del diavolo che scrive si diffonda ampiamente in Europa, subendo modifiche di varia natura. Tra le trasformazioni più rilevanti si annovera l'ampliamento del numero dei personaggi e l'introduzione di un elemento comico: nel tentativo di tirare la pergamena con i denti, il diavolo la strappa, perde l'equilibrio e cade rovinosamente in terra, battendo la testa e suscitando l'ilarità di un testimone – generalmente un diacono –, successivamente rimproverato dal celebrante per la sua risata inopportuna. Si articola in questi termini, ad esempio, l'episodio narrato da Robert Manning of Brunne in *Handlyng Synne*, in cui il diacono, interrogato dal sacerdote, motiva la sua risata con le seguenti parole:

As y redde þat ychë tyde,  
 Twey wymmen Ianglede þere besyde;  
 Betwyx hem to y say a fende  
 Wyþ penne and parchemen yn honed,  
 And wrote alle þat euer þey spake  
 Pryuyly be hynde here bake.  
 Whan hys rolle was wryte alle ful,  
 To drawe hyt oute he gan to pul;  
 Wyþ hys teþe he gan to drawe,  
 And hardë for to tugge and gnawe,  
 Þat hys rolle to-braste and rofe;  
 And hys hede azens þe walle drofe  
 So hardë and so ferly sore  
 Whan hys parchemen was no more.  
 Whan y say þat, y lete so gode,  
 Y brast on laghter [...]<sup>15</sup>

13 Cfr. Montañes, *Tutivillus. El demonio de las erratas*, cit., p. 16.

14 Gabriel Petro, *Series Præsolvm Magalonensivm et Monspeliensivm. Pars Prior*, Ioannes Bovde, Tolosæ 1665, p. 249.

15 Vv. 9278-9293, *Robert of Brunne's Handlyng Synne (written A.D. 1303;)*

Simile è l'episodio narrato nel manoscritto Vernon (Oxford, Bodleian Library Eng. poet. a. 1) del *Lay Folks Mass Book*, opera di traduzione (probabilmente dal francese<sup>16</sup>) la cui datazione è incerta, ma che può essere collocata verso la fine del XIII secolo<sup>17</sup>. Nel testo, l'autore esorta i fedeli a non parlare con nessuno a partire dal momento in cui il sacerdote inizia a indossare i paramenti, poiché – afferma – il diavolo annoterebbe ogni parola pronunciata. A sostegno di questo ammonimento viene riportato un aneddoto che ha come protagonista sant'Agostino. Durante un soggiorno a Roma, Agostino fu chiamato da papa Gregorio Magno a servire come diacono nella celebrazione della Messa. Mentre proclamava il Vangelo, vide due donne conversare tra loro e, su una finestra, un diavolo intento a trascrivere le loro parole. Terminato lo spazio disponibile sulla sua pergamena, il demone tentò di allungarla con i denti, ma perse l'equilibrio e batté violentemente la testa contro il muro, provocando il riso di Agostino. Il Papa, ignaro dell'accaduto, lo rimproverò al termine della celebrazione, salvo poi ricredersi una volta informato dell'episodio. I due si recarono insieme nel luogo indicato da Agostino: qui, su un concio, trovarono una macchia di sporco nero come pece («Foul þei fond [...] as blac as pich»<sup>18</sup>). Secondo l'autore, si tratta di un *wonder-bing* (i diavoli non hanno sangue) concesso a scopo correttivo: durante la Messa, «a Mon schulde talke *with* fo nor frende»<sup>19</sup>. È particolarmente significativo osservare come la storia venga ripetuta due volte: inizialmente illustrata dall'autore e successivamente narrata da sant'Agostino stesso nel momento in cui si giustifica di fronte al Papa. A differenza di altri testi – incluso *Handlyng Synne* (1303) – in cui l'autore si limita a menzionare la risata inopportuna lasciando

*with the French Treatise on Which It Is Founded, Le Manuel des Pechiez by William of Wadington*, ed. by Frederick J. Furnivall, J.B. Nichols and Sons, London 1862, pp. 287-288. «Mentre leggevo, in quel momento, due donne stavano lì a chiacchierare; tra di loro vidi un demone con in mano penna e pergamena che scriveva tutto ciò che dicevano, di nascosto, alle loro spalle. Quando il suo rotolo fu completamente scritto, per distenderlo cominciò a tirarlo. Cominciò a strattinarlo con i denti, ma tirando e mordendo con forza, il suo rotolo si strappò e si ruppe. [Il demone] sbatté dolorosamente la testa contro il muro, quando la pergamena non c'era più. Quando ho visto ciò, mi è parso così divertente che sono scoppiato a ridere».

16 Cfr. Thomas F. Simmons, *The Lay Folks Mass Book or The Manner of Hearing Mass. With Rubrics and Devotions for the People in Four Texts and Offices in English According to the Use of York*, N. Trübner, Ludgate Hill 1879, pp. xxxii-xxxiii.

17 Cfr. *ivi*, pp. li-liii.

18 *Ivi*, cit. p. 138.

19 *Ibidem* («Una persona non dovrebbe parlare né con amici né con nemici»). L'episodio si estende dal verso 281 al verso 400.

al diacono il compito di spiegare l'accaduto, in questo caso l'intero episodio è prima raccontato dall'autore e poi confermato dalle parole di Agostino. Il messaggio didattico e morale della vicenda è inoltre enfatizzato sia in apertura sia in chiusura del racconto, rafforzandone la funzione esemplare. La stessa storia è narrata anche in un altro testo, del tardo XIV secolo, tramandato nel manoscritto Londra, British Library, Harley 3954 (fol. 35<sup>r</sup>). In questo caso, l'autore afferma che le parole cattive (*evyl wordes*) sono state scritte nei libri dei demoni, così come racconta Sant'Agostino, «that fyrst in Ingland with gyn / Trewe prechyng begon»<sup>20</sup>. Della fine del secolo XIV sono anche dei versi moraleggianti contro il chiacchierare in chiesa. Sull'ultima pagina di una copia di *Piers Plowman* (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 104), si identifica chiaramente Titivillus (nome più spesso riservato al demone con il sacco) come il demone che annota i peccati di queste donne: «Tutivillus, the devyl of hell, / He wryteth har names, sothe to tel, admissa extrahantes»<sup>21</sup>.

Al di là del ricorrente *exemplum* del diavolo che annota le parole vane pronunciate in chiesa – tipicamente da parte delle donne – è importante soffermarsi su alcune idee teologiche e culturali soggiacenti alla struttura stessa di questo tipo di narrazione. In primo luogo, vi è la convinzione, ampiamente diffusa nel pensiero medievale, che al momento del Giudizio Finale saranno prodotti dei registri – siano essi su rotoli di pergamena o in veri e propri libri – contenenti il resoconto dettagliato delle azioni di ciascun individuo. Sebbene nel testo biblico si faccia menzione solo generica di *libri* e del *liber vitae*, senza ulteriori precisazioni, la tradizione esegetica e omiletica medievale tende a specificare che tali documenti registrerebbero soprattutto i peccati. In secondo luogo, si presuppone l'esistenza di una figura – il diavolo o un suo emissario – incaricata di redigere diligentemente questi registri.

La prima attestazione in lingua inglese di registri di questo genere si rintraccia nella traduzione di epoca alfrediana della *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*. In un episodio incentrato sulla vicenda di un nobile riluttante – nonostante le pressioni del proprio signore – a confessare i suoi peccati e a pentirsi, Beda narra di una visione avuta dall'uomo durante la sua malattia. Due angeli si avvicinarono al suo

20 Thomas Wright – James O. Halliwell, *Reliquiae Antiquae. Scraps from Ancient Manuscripts, Illustrating Chiefly Early English Literature and the English Language*, vol. I, John Russel Smith, London 1845, p. 59 («che per primo in Inghilterra con ingegno iniziò la vera predicazione»).

21 *Ivi*, p. 257 («Titivillus, diavolo dell'Inferno, scrive i loro nomi, a dir la verità, annotando i peccati»).

letto e gli mostrarono un bel libro di piccole dimensioni («fægre boc 7 swiðe medmicle»<sup>22</sup>), nel quale erano annotate le buone azioni da lui compiute: queste erano presenti, tuttavia, in un numero assai esiguo («ða ic ða boc sceawade, þa mette ic ðær awriten ealle ða god ða ic æfre gedyde. Ah ða wæron swiðe feawe 7 medmicle»<sup>23</sup>). Successivamente comparve un gruppo di demoni. Il loro capo presentò un libro gigantesco e dall'aspetto terrificante («boc ongryslicre gesihðe 7 unmættre micelinisse»<sup>24</sup>), all'interno del quale erano registrati, in caratteri neri e spaventosi («sweartum stafum 7 atolecum sweotole awritene») tutti i peccati commessi dal nobile – in pensieri, parole e opere – nel corso della sua vita. I demoni, rivendicando il possesso dell'anima, scacciarono gli angeli e trafissero il corpo dell'uomo, uno alla testa e l'altro ai piedi. Le lame, penetrando progressivamente, si sarebbero infine congiunte; allora i demoni avrebbero trascinato l'anima all'Inferno<sup>25</sup>. Al termine del racconto, Beda sottolinea l'importanza della confessione e del pentimento, offrendone un'ulteriore spiegazione: l'anima dell'uomo, priva del ravvedimento, era già destinata ai demoni. Tuttavia, per disposizione divina, gli erano stati mostrati entrambi i libri, affinché fosse chiaro a tutti che le azioni e i pensieri non si disperdono nel vento («nales on þiosne wind in idelnesse toflowenne»<sup>26</sup>), ma sono custoditi in vista del Giudizio,

22 Thomas Miller, *The Old English Version of Bede's Ecclesiastical History of the English People. Edited with a Translation and Introduction*, Part 2, Trübner and Co., Ludgate Hill 1890, libro V, capitolo XIII, p. 438.

23 *Ivi*, p. 438 («Quando allora guardai il libro, vi trovai scritte tutte le cose buone che avessi mai fatto. Ah, erano però molto poche e di piccola entità»).

24 *Ibidem*.

25 Il passo latino recita: «Tum subito superuenit exercitus malignorum et horridorum uultu spirituum, domumque hanc et exterius obsedit et intus maxima ex parte residens impleuit. Tunc ille, qui et obscuritate tenebrosae faciei et primatu sedis maior esse uidebatur eorum, proferens codicem horrendae uisionis et magnitudinis enormis et ponderis pene inportabilis, iussit uni ex satellitibus suis mihi ad legendum deferre. Quem cum legissem, inuenio omnia scelera, non solum quae opere uel uerbo, sed etiam quae tenuissima cogitatione peccaui, manifestissime in eo tetricis esse descripta litteris. Dicebatque ad illos, qui mihi adsederant, uiros albatos et praeclaros: 'Quid hic sedetis scientes certissime quia noster est iste?' Responderunt: 'Verum dicitis; accipite, et in cumulum damnationis uestrae ducite.' Quo dicto statim disparuerunt; surgentesque duo nequissimi spiritus, habentes in manibus uomeres, percusserunt me, unus in capite et alius in pede; qui uidelicet modo cum magno tormento inrepunt in interiora corporis mei, moxque ut ad se inuicem perueniunt, moriar, et paratis ad rapiendum me daemonebus in inferni claustra pertrahar.'», Bertram Colgrave, R.A.B. Mynors, *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, Oxford, Clarendon Press 1969, p. 500.

26 Miller, *The Old English Version of Bede's Ecclesiastical History of the English People*, cit., p. 440.

quando verranno presentati, al Giudice e alla persona stessa, dagli angeli o dai demoni<sup>27</sup>.

Anche per Wulfstan († 1095), il compito di registrare le azioni umane ricade sia sugli angeli che sui demoni. Nell'omelia *Lârspell* (Napier XLVI), che si apre con un'esortazione a rinunciare a parole oziose e pensieri futili all'ingresso in chiesa, l'arcivescovo di York afferma che, al sorgere del sole, un angelo presenta a Dio, per iscritto («on gewrite»<sup>28</sup>) tutto ciò che di buono ciascuno ha compiuto durante la notte («eall, þæt we on ðære nihte to gode gedoð»). Parallelamente, il diavolo registra e riferisce tutte le azioni malvagie («eall, þæt we to yfele gedoð and gefremmað»<sup>29</sup>), tentando, laddove possibile, di prevalere sull'angelo. La stessa dinamica si ripete al calare del sole: «and hy cumað to sunnan setlgange and bringað gode eall, þæt we to gode gedoð and eac to yfelex»<sup>30</sup>. Questa rappresentazione dualistica della sorveglianza spirituale si inserisce all'interno di un'omelia chiaramente parenetica, il cui scopo primario è quello di richiamare i fedeli alla vigilanza interiore durante la liturgia. L'attenzione e la compostezza in chiesa non sono presentate come meri atteggiamenti devozionali, ma come condizioni necessarie per non cadere sotto l'influsso del demonio e non essere annoverati tra i dannati. Il controllo delle parole e dei pensieri diventa così un elemento centrale nella costruzione della condotta cristiana, sorvegliata e valutata in ogni momento da forze angeliche e demoniache in competizione.

Una dinamica analoga si riscontra in un'omelia anglosassone composta per le Rogazioni intorno al secolo XI, incentrata sulla precarietà dell'esistenza terrena e sulla certezza della morte, che conduce ogni essere umano alla propria dimora eterna. Il testo non affronta il Giudizio Universale, bensì il *iudicium particulare*, ovvero quel giudizio individuale a cui l'anima è sottoposta immediatamente dopo la morte. La descrizione di tale momento ricalca un *topos* ampiamente attestato nella letteratura omiletica altomedievale. Alla morte dell'individuo, due angeli sopraggiungono per reclamare l'anima: uno, angelo del

27 Beda dichiara di aver sentito la storia da Pecthelm, primo vescovo storicamente attestato della sede episcopale di Candida Casa a Whithorn.

28 Il sostantivo *gewrit* indica qualsiasi cosa scritta, e può fare riferimento a libri, lettere o trattati, cfr. Joseph Bosworth – Thomas N. Toller, *An Anglo-Saxon Dictionary. Based on the Manuscript Collection*, Oxford University Press, Oxford 1964, s.v.

29 Arthur Napier, *Wulfstan. Sammlung der ihm zugeschriebenen Homilien nebst Untersuchungen über ihre Echtheit. Erste Abteilung: Text und Varianten*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1883, p. 233.

30 *Ibidem* («E verranno al tramonto a portare a Dio tutto ciò che di buono e di malvagio abbiamo fatto»).

Signore, bianco come la neve («swa hwit swa | snaw»), l'altro, inviato del diavolo, nero come un corvo o come un etiope («swa sweart swa hræfen oððe Silharewa»), ciascuno accompagnato dalla propria schiera. Le due parti entrano in contesa per determinare la sorte dell'anima. Nel caso in cui l'anima si riveli appartenere alla parte demoniaca, i diavoli, colmi di giubilo, esclamano: «Noster est ille homo» e procedono a enumerare tutte le colpe commesse in vita, le quali risultano meticolosamente trascritte nei loro libri: «Hi ðonne þa deoflu secgað and reccað eall | þa yfel þe he æfre gefremede, and hi hit eall on heora bocum awriten habbað»<sup>31</sup>. A questo punto viene impartito l'ordine di separare l'anima dal corpo e di condurla nei tormenti dell'Inferno. Se, però, l'anima è ritenuta degna della compagnia angelica, allora sono gli angeli a lodare con benevolenza le sue opere virtuose, anch'esse annotate nei loro libri celesti: «Gyf þonne þa englas geseoð þæt seo sawl bið heora geferscypes wyrðe, hi þonne onginnað secgan and rædan swyðe freondlice eall þa god þe heo æfre fram frymðe hyre lifes oð hire daga ende gefremede; and heo hit eall on heora bocum awriten habbað»<sup>32</sup>. Allora l'anima sarà condotta da san Michele al trono del Signore, dove potrà vedere tutto il bene che ha fatto. Benché l'omelia si presenti come una traduzione piuttosto fedele di un testo omiletico latino, del quale sono attestate numerose varianti, è significativo osservare che nessuna di queste attribuisce esplicitamente agli angeli o ai demoni il compito di leggere le opere e i peccati dell'anima. Un'eccezione degna di nota è rappresentata da una particolare versione, conservata nei manoscritti Vat. Pal. lat. 220 e Vat. Pal. lat. 221, nella quale si afferma che, dopo che i demoni avranno preso possesso dell'anima, san Michele arcangelo non permetterà che essa venga condotta via senza essere prima presentata al tribunale della Trinità. In tale circostanza, tutte le opere compiute dall'anima nel corso della sua vita saranno sottoposte al giudizio di san Michele, il quale le misurerà tenendo tra le mani un libro: «Michael tamen numquam dimittit animam | donec adsignet eam ante tribunal Trinitatis, ubi uidet omnia opera sua quae fecit, tenens librum in manibus suis metari ea siue bona siue mala»<sup>33</sup>.

31 Joyce Bazirre – James E. Cross, *Eleven Old English Rogationtide Homilies*, King's College London, London 1989, p. 121 («Allora i demoni dicono e raccontano tutto il male che egli ha commesso; lo hanno tutto scritto nei loro libri»).

32 *Ivi*, p. 122 («Se allora gli angeli vedono che l'anima è degna della loro compagnia, cominciano a dire e proclamare molto amichevolmente tutto il bene che essa ha mai compiuto dall'inizio della sua vita fino alla fine dei suoi giorni; lo hanno tutto scritto nei loro libri»).

33 Robert E. McNally, *'In nomine dei summi': Seven Hiberno-Latin Sermons*, in «Tra-

Il motivo, naturalmente, è attestato anche nella produzione poetica. Un esempio significativo si rinviene nel *Moral Ode* medio inglese (tardo XII secolo), in cui, in un passo che riflette l'ansiosa preoccupazione collettiva per il Giudizio Universale, l'autore afferma che in quel giorno una moltitudine di diavoli sarà pronta a muovere accuse contro ogni anima, rivelando i peccati compiuti durante la vita terrena:

þar sulle ben deflen swo fele þat willeð us forwreien  
 Nabbeð hie no þing forzieten of þat hie her isciēn.  
 Al þat hie iseien her hie willeð cuðen þare  
 Bute we haben hit ibet þe hwile we here waren.  
 Al hie habbeð on here write þat we misduden here.  
 Þeih we hes ne niseien hie waren ure iferen<sup>34</sup>.

In questo contesto, la scrittura del diavolo è direttamente connessa al suo ruolo di accusatore nel Giorno del Giudizio, una funzione già ampiamente riconosciuta nella tradizione teologica<sup>35</sup>. Sebbene nel periodo in esame il diavolo sia comunemente rappresentato come figura tentatrice, impegnata nell'istigare gli esseri umani al peccato e disposta a tutto pur di ottenere l'anima dei peccatori, egli non può procedere ad accuse arbitrarie. La sua azione è vincolata alla testimonianza diretta dei fatti: può accusare solo sulla base di quanto ha osservato e registrato nei suoi libri. Il peccato, in questa prospettiva, appare come una condizione reversibile – suscettibile di redenzione attraverso l'espiazione<sup>36</sup> – ma non come un fatto occultabile: ogni

ditio», 35 (1979), pp. 121-143: 135.

34 Richard Morris, *Old English Homilies of the Twelfth Century. From the Unique Ms. B. 14. 52. In the Library of Trinity College, Cambridge*, Trübner, London 1873, p. 223, vv. 97-102 («Ci saranno così tanti diavoli che vorranno accusarci, non avranno dimenticato nulla di ciò che hanno visto qui. Tutto ciò che hanno osservato sulla terra, lo riveleranno là, a meno che non l'abbiamo espiato mentre eravamo ancora in vita. Hanno nei loro scritti tutto ciò che abbiamo fatto di male qui. Anche se non li abbiamo visti, sono stati nostri compagni»).

35 Si veda, ad esempio, l'*Omelia XLIX* di Wulfstan: «se deofol sprecð to þam hælende and þa syndæda stæleð on þa gastas» («il diavolo parla al Salvatore e accusa le anime dei loro peccati»), Napier, *Wulfstan. Sammlung der ihm zugeschriebenen Homilien nebst Untersuchungen über ihre Echtheit*, cit., p. 256. Già nell'Antico Testamento Satana assume questo ruolo: «Poi mi fece vedere il sommo sacerdote Giosuè, ritto davanti all'angelo del Signore, e Satana era alla sua destra per accusarlo» (Zaccaria 3, 1, la citazione è tratta dall'edizione CEI). Una rappresentazione analoga si ritrova nel vangelo apocrifto di Sofonia (6, 17), in cui l'autore, accompagnato nell'aldilà da un angelo, chiede l'identità dell'entità che vede nell'Ade, apprendendo che si tratta di colui che accusa gli uomini alla presenza del Signore.

36 In alcuni *exempla* in cui il diavolo appare in chiesa, il sacerdote mette in guardia i fedeli, i quali si raccolgono in preghiera per invocare il perdono divino dei

azione è infatti nota al diavolo, che la trascrive e ne conserva memoria come prova da presentare nel Giudizio Finale.

A partire dal XIII secolo, il motivo del diavolo che scrive diviene un tema ampiamente attestato in sermoni, trattati morali e didattici (redatti sia in latino, come i *Sermones vulgares* o *Stella Maris* di John of Garland, sia in volgare), nonché in opere teatrali, non solo in area inglese, ma anche francese, spagnola, tedesca e scandinava<sup>37</sup>. Nella stragrande maggioranza dei casi, a partire dal XIII secolo, la storia narrata è quella di Titivillus, il quale annota i peccati commessi in chiesa o raccoglie le sillabe tralasciate dai fedeli durante la preghiera<sup>38</sup>. Si pensi, ad esempio, alla traduzione del *Livre pour l'enseignement de ses*

propri peccati. In seguito a tali preghiere, il diavolo è costretto a cancellare quanto aveva scritto e si ritrova con una pergamena vuota.

37 Un elenco delle principali attestazioni del diavolo che scrive (secc. XIII-XVI) è stato redatto da Jennings, *The Literary Career of the Recording Demon*, cit., pp. 90-91. L'autrice non include (deliberatamente) numerose occorrenze riscontrabili nell'area scandinava; per una panoramica del motivo nell'iconografia e nella letteratura nordiche, si veda Holger Rasmussen, *Der schreibende Teufel in Nordeuropa*, in *Festschrift Matthias Zender. Studien zu Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte*, hrsg. v. Edith Ennen – Günter Wiegmann, Ludwig Röhrscheid Verlag, Bonn 1972, pp. 455-464. Il motivo è attestato anche in Italia, non solo nell'iconografia (e.g. in un bassorilievo della facciata occidentale della chiesa di San Pietro *extra moenia* a Spoleto, in cui, in una rappresentazione di un *iudicium particulare*, il diavolo è rappresentato insieme a San Pietro ai piedi del letto di morte di un uomo, con in mano una pergamena che recita «Doleo q(ua) an(tea) e(rat) mevs»; in un affresco nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Campitello di Fassa, che rappresenta invece la scena delle donne pettegole, con Titivillus che cerca di allungare la pergamena), ma anche in letteratura. Nell'anonima *Corona de' monaci* si legge una versione del noto *exemplum*: «E' fu alcuno sacerdote, che celebrando la messa riguardò così di rieto all'altare, e videvi 'l diavolo che scriveva; ed avendo scritto tutto un foglio, appiccòvisi co 'denti, e disteselo due volte più che non'era, e riposesi pure a scrivere. Poich'egli ebbe empiuto 'l foglio, quel sacerdote gli fece dire in presenza di tutto 'l popolo quello ch'egli avea scritto. E 'l diavolo disse: ho scritto i peccati di questo tuo popolo, ch'egli hanno commessi qui in chiesa, cioè: parole vane, bugie, ridere, e ta' zacchere, che dispiacciono più a Domenedio fatte in chiesa, che se altrove ne facessino due cotanti», D. Casimiro Stolfi, *Corona de' monaci. Testo del buon secolo della lingua compilato da un monaco degli angeli*, Tipografia Guasti, Prato 1862, p. 61.

38 La prima apparizione del cosiddetto *sack-carrier* (Titivillus ripone tutte le sillabe nel suo sacco) come personaggio chiaramente discernibile è rintracciabile nei *Sermones vulgares* di Jacques de Vitry: «Audiuimus autem quibusdam referentibus, quod, cum inimicus noster, accusator fratrum et humani generis calumpniator impius, cuidam uiro spirituali in choro monachorum psallentium quasi grauter honoratus appareret, fratri querenti quid portaret, quasi sacco pleno super humeros eius imposito, respondit sathan: 'Hee sunt syllabe in psalmodia monachis istis sincopate, dictiones etiam et uersus psalmodum quos hac nocte tamquam fures a dei seruitio subtraxerunt, de quibus reddituri sunt rationem'», John F. Hinnebusch, *The Historia Occidentalis of Jacques de Vitry. A Critical Edition*, University Press, Freiburg 1972, p. 168.

*filles du Chevalier de La Tour Landry* operata da William Caxton nel 1483, che racconta dell'avvistamento, da parte del chierico Brizio, di un diavolo che annotava le risate delle donne presenti alla messa celebrata da Martino di Tours: «thenne it happed / that the parchemyn in whiche the fende wrote / was ouer shorte / And he began to drawe it oute a long with his teeth. for to make it larger / And when he so drewe with his teeth / the parchemyn escaped fro hym / in suche wyse that he smote his heede ayenst the stone walle / And for that cause I lough»<sup>39</sup>. Nel *Towneley Iudicium*, invece, all'inizio della scena del Giudizio, al primo e al secondo demonio, intenti a discutere delle prove raccolte contro i peccatori, si unisce anche Titivillus. Questi dichiara di avere nel suo sacco<sup>40</sup> liste dettagliate contenenti i peccati delle anime dannate: «here a roll of ragman / of the rownde tabill, / Of breffes in my bag, man, / of synnes dampnabill»<sup>41</sup>.

Queste attestazioni, ben più dei casi in cui il motivo viene semplicemente evocato a fini didascalici, dimostrano come la figura del diavolo scrivano non sia soltanto funzionale alla catechesi e all'esortazione morale, ma risponda anche a una precisa esigenza narrativa e spettacolare. Il dettaglio grottesco e ironico del diavolo che, nel tentativo di allungare la pergamena, sbatte la testa contro il muro, contribuisce ad alleggerire la gravità del tema trattato, introducendo una nota di comicità che, lungi dal ridimensionare il messaggio, ne amplifica l'impatto, rendendolo più vivace e memorabile per l'uditorio. In questo senso, il motivo del diavolo che scrive si configura come un efficace strumento retorico e pedagogico, capace di fondere ammonimento e intrattenimento in una sintesi di straordinaria efficacia comunicativa.

Complice anche l'efficacia della sua gestualità e l'uso di oggetti concreti – come penna, inchiostro, pergamene o un sacco – facilmente traducibili in elementi scenici, Titivillus si configura come

39 *The Book of the Knight of the Tower*, ed. by M.Y. Offord, transl. by William Caxton, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1971, p. 50 («Accadde allora che la pergamena su cui il demonio stava scrivendo fosse troppo corta. Egli cercò di tirarla con i denti, nel tentativo di allungarla. Ma mentre la tirava in quel modo, la pergamena gli sfuggì, e così batté la testa contro il muro di pietra. Ed è per questo che io risi»).

40 A proposito della scena e nello specifico del sacco, si veda James E. Hicks, *Majesty and Comedy in the Towneley Iudicium: The Contribution of Property to the Spectacle*, in «Rocky Mountain Review of Language and Property», 44 (1990), 4, pp. 211-228.

41 George England, *The Towneley Plays*, Kegan Paul, Trench, Trübner & co, London 1897, p. 374, vv. 224-227 («Qui ho un lungo registro, una lista completa di peccati, e nella mia borsa porto una raccolta di accuse, tutti peccati che meritano la dannazione»). Poco dopo Titivillus si presenta affermando: «Mi name is titiullus, / my horne is blawen; / ffragmina verborum / titiullus colligit horum», *ivi*, p. 375.

una figura particolarmente adatta alla rappresentazione teatrale. La sua iconografia e le sue azioni – il registrare diligentemente i peccati degli uomini per poi esibirli come prova di accusa – si prestano a una resa viva immediata e di grande impatto, che ne ha favorito la diffusione e la popolarità sulle scene tardo-medievali. In questo senso, Titivillus non è soltanto una presenza demonica temibile, ma anche un personaggio performativo, capace di generare nel pubblico un misto di inquietudine e di divertita complicità. La sua fama come figura teatrale si riflette in testi come *Mankind*, dove il suo ingresso in scena è significativamente anticipato da un vero e proprio momento di interazione con il pubblico: i personaggi Newguise e Nowadays, rappresentazioni della moda corruttrice e dello spirito mondano, organizzano una colletta tra gli spettatori per raccogliere denaro, invitandoli a contribuire se desiderano assistere alla manifestazione dell'«abominevole presenza» di Titivillus. Questo passaggio non solo rivela la dimensione spettacolare e quasi comica del personaggio, ma suggerisce anche la sua riconoscibilità e, in un certo senso, la sua popolarità presso il pubblico tardo-medievale. Titivillus, insomma, non è un semplice comprimario, ma un protagonista atteso e, paradossalmente, forse persino amato, il cui ruolo scenico combina il monito morale al piacere della performance teatrale. In questo modo, la figura di Titivillus si colloca al crocevia tra insegnamento didattico, comicità popolare e teatralizzazione del male, contribuendo alla vitalità e alla complessità dei *morality plays* tardo-medievali. La sua capacità di incarnare visivamente e drammaticamente l'idea stessa di peccato registrato e incombente – concretizzato in pergamene, elenchi e registri – ne fa un potente strumento di ammonimento e, al tempo stesso, un elemento di intrattenimento spettacolare.

Le attestazioni letterarie, iconografiche e teatrali del motivo del diavolo scrivano consentono di riconoscere in questa figura un nodo cruciale per la comprensione dell'immaginario escatologico e morale dell'Europa medievale. La persistenza e la diffusione del tema, dalla riflessione teologica sull'atto dello scrivere come memoria dei peccati fino alla sua elaborazione comica e performativa nei *morality plays*, testimoniano la capacità del diavolo di incarnare, al contempo, l'ansia per la salvezza e il piacere narrativo della messa in scena. La scrittura del diavolo si configura come simbolo potente e polisemico: da un lato, essa rappresenta la tracciabilità ineludibile delle azioni umane agli occhi del Giudice eterno; dall'altro, si presta a una drammatizzazione grottesca, che consente di riflettere sulle debolezze umane attraverso la lente dell'ironia. La figura di Titivillus, in particolare, emerge come punto di convergenza tra esigenze catechetiche, bisogni

narrativi e suggestioni spettacolari, incarnando una tensione tra paura e riso, ammonimento e intrattenimento. La sua fortuna nelle arti visive e performative dimostra come l'immaginario medievale abbia saputo tradurre in forme vivide e memorabili – e talvolta perfino divertenti – questioni teologiche di estrema serietà, come la memoria del peccato e il Giudizio Finale. In definitiva, il diavolo scrivano si rivela un efficace dispositivo culturale: una figura in grado di rendere tangibile il peso delle parole e delle azioni, ma anche di trasformare l'angoscia del peccato in un'esperienza narrativa e visiva condivisa. La sua parabola testimonia la profondità e la varietà delle strategie con cui il Medioevo ha riflettuto sulla moralità umana, sulla funzione della scrittura e sul destino eterno delle anime.

# Rassegne



# Language and Sustainability: Perspectives in Linguistic Research

Eriberto Russo  
(Università di Messina)

After framing the issue of the relationship between language and sustainability within the field of ecolinguistic studies, this paper examines some of the most recent publications on the relationship between linguistics and sustainability, highlighting theoretical, methodological, and applied approaches. The «Deutsche Sprache» special issue (2021) emphasizes the importance of considering sustainability as a discursive phenomenon, integrating discourse analysis, frame semantics, and multimodal perspectives. Issue 33/2023 of «metaphorik.de» explores the role of metaphors and narratives in shaping the ecological imaginary, drawing on Arran Stibbe's ecolinguistic theories. The volume *Exploring Eco-Discourses* (2024) broadens the discussion by analysing rhetorical and multimodal strategies in ecological discourses, with particular attention to the boundary between authentic communication and greenwashing practices. «Linguistik online» 132 (2024) shifts the focus to social sustainability, addressing linguistic inclusion and equity through a comparative analysis of German and Italian. Finally, the monographic issue of «Linguistica» 64.1 (2024) investigates the conceptualization and negotiation of sustainability across different communicative contexts, ranging from institutional communication and advertising to language teaching.

Dopo aver inquadrato la problematica del rapporto tra lingua e sostenibilità entro la cornice degli studi ecolinguistici, il contributo analizza alcune delle più recenti pubblicazioni dedicate al rapporto tra linguistica e sostenibilità, mettendo in evidenza approcci teorici, metodologici e applicativi. Il *Sonderheft* di «Deutsche Sprache» (2021) evidenzia l'importanza di considerare la sostenibilità come fenomeno discorsivo, integrando analisi del discorso, semantica dei frame e prospettive multimodali. Il numero 33 (2023) di «metaphorik.de» approfondisce il ruolo delle metafore e delle narrazioni nella costruzione dell'immaginario ecologico, collocandosi nel solco delle teorie ecolinguistiche di Arran Stibbe. Il volume *Exploring Eco-Discourses* (2024) amplia la riflessione, offrendo un'analisi delle strategie retoriche e multimodali nei discorsi ecologici, con particolare attenzione al confine tra comunicazione autentica e pratiche di *greenwashing*. Il fascicolo 132 (2024) di «Linguistik online», sposta il focus sulla sostenibilità sociale, affrontando il tema dell'inclusione linguistica e dell'equità attraverso un'analisi comparativa tra tedesco e italiano. Infine, il numero monografico di 64.1 (2024) di «Linguistica», esplora la concettualizzazione e la negoziazione della sostenibilità in diversi contesti comunicativi, dalla comunicazione istituzionale alla pubblicità, fino alla didattica.

KEYWORDS: *Sustainability, Ecolinguistics, Language for Specific Purposes, Specialized Communication*

Eriberto Russo, *Lingua e sostenibilità: le prospettive nella ricerca linguistica*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 253-265

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.12



Open Access



# Lingua e sostenibilità: le prospettive nella ricerca linguistica

Eriberto Russo  
(Università di Messina)

*Nachhaltigkeit und Linguistik. Sprachwissenschaftliche Innovationen im Kontext einer globalen Thematik*, «Deutsche Sprache», 49 (2021), 4, hrsg. v. Caroline Schwegler – Anna Mattfeldt.

*Narrative und Metaphern zur Nachhaltigkeit*, «Metaphorik.de», 33 (2023), hrsg. v. Dorothee Meer – Olaf Jäkel – Martin Döring.

*Exploring Eco-Discourses: Perspektiven – Ansätze – Methoden*, hrsg. v. Johanna Freudenberg – Lisa Rhein – Niklas Simon, TUprints, Darmstadt 2024.

*Die inklusiven Sprache(n) der sozialen Nachhaltigkeit: Deutsch und Italienisch im Vergleich*, «Linguistik online», 8 (2024), 132, hrsg. v. Valentina Crestani – Marina Marzia Brambilla.

*Kritische Perspektiven auf Nachhaltigkeitskonzepte und Nachhaltigkeitsdiskurse*, in «Linguistica», 64 (2024), 1, hrsg. v. Goranka Rocco – Janja Polajnar.

## 1. INTRODUZIONE

L'analisi del rapporto tra linguistica e sostenibilità si colloca all'interno di un quadro teorico che affonda le sue radici nell'ecolinguistica, disciplina che, pur affermandosi come ambito autonomo di ricerca soltanto a partire dagli anni Novanta, poggia su una tradizione scientifica più antica<sup>1</sup>. Le prime riflessioni sul legame tra lingua e ambiente risalgono infatti agli inizi del XX secolo, quando Edward

<sup>1</sup> Per una panoramica generale sullo sviluppo dell'ecolinguistica cfr. Wenjuan Zhou, *Ecolinguistics: A Half-Century Overview*, in «Journal of World Languages», 7 (2021), 3 pp. 461-486; cfr. anche Hermine Penz – Alwin Fill, *Ecolinguistics: History, Today, and Tomorrow*, in «Journal of World Languages», 8 (2022), 2, pp. 232-253.

Sapir osservava come il lessico riflettesse la relazione delle comunità con il loro contesto sociale e naturale<sup>2</sup>. Negli anni Sessanta, Carl F. e Florence M. Voegelin crearono le basi per la creazione del concetto di ecologia linguistica, applicando la metafora dell'ecosistema all'interazione tra lingue, culture e spazi geografici<sup>3</sup>. Il contributo decisivo per la definizione disciplinare si deve però a Einar Haugen, che nel volume *The Ecology of Language* (1972) descrive l'ecologia della lingua come lo studio delle interazioni tra una lingua e il suo ambiente<sup>3</sup>, intendendo per ambiente sia la dimensione fisica che quella sociale, psicologica e culturale<sup>4</sup>. La svolta verso un approccio propriamente critico si deve invece a Michael Halliday, che nel 1990, durante il congresso AILA (*International Association of Applied Linguistics*), esortò la linguistica applicata a farsi carico della crisi ecologica contemporanea e a interrogarsi sul ruolo del linguaggio nella costruzione delle ideologie dominanti, mettendo in discussione il mito della crescita economica illimitata come valore necessariamente positivo<sup>5</sup>. A partire da tale momento, l'ecolinguistica si sviluppò dunque in direzioni diverse, integrando prospettive teoriche e metodologiche eterogenee. L'approccio dialettico promosso dalla cosiddetta *Odense School* considera il linguaggio come un sistema complesso inserito in una rete di relazioni ecologiche, sociali e ideologiche<sup>6</sup>, mentre l'analisi eco-critica del discorso applica i metodi della *Critical Discourse Analysis* ai testi ambientali e socio-ecologici, con l'obiettivo di smascherare le rappresentazioni linguistiche che legittimano modelli di consumo insostenibili e visioni antropocentriche del rapporto uomo-natura. In questa prospettiva, il lavoro di Arran Stubbe ha assunto particolare rilevanza: il suo modello delle *stories we*

2 Cfr. Edward Sapir, *Language and Environment*, in «American Anthropologist», 14 (1912), 2, pp. 226-242.

3 Cfr. Carl F. Voegelin – Florence M. Voegelin, *Languages of the World: Native America Fascicle One*, Indiana University Anthropology Department, Bloomington 1964; cfr. anche Carl F. Voegelin – Florence M. Voegelin – Noel W. Schutz, Jr., *The Language Situation in Arizona as Part of the Southwest Culture Area*, in *Studies of Southwestern Ethnolinguistics: Meaning and History in the Languages of the American Southwest*, ed. by Dell H. Hymes – William E. Bittle, Mouton, The Hague-Paris 1967, pp. 403-451.

4 Cfr. Einar Haugen, *The Ecology of Language*, in *The Ecology of Language: Essays by Einar Haugen*, ed. by Anwar S. Dil, Stanford University Press, Stanford 1972, pp. 325-339.

5 Cfr. Michael A.K. Halliday, *New Ways of Meaning: A Challenge to Applied Linguistics*, in «Journal of Applied Linguistics», 6 (1990), pp. 7-36.

6 Cfr. *Language, Ecology and Society: A Dialectical Approach*, ed. by Jørgen C. Bang – Jørgen Døør, Bloomsbury, London 2007; cfr. anche Jørgen C. Bang – Jørgen Døør, *Eco-Linguistics: A Framework*, in *Ecology – Problems, Theories and Methods*, ed. by Jørgen C. Bang – Jørgen Døør – Richard Alexander, Research Group for Ecology, Language and Ideology, Odense 1993, pp. 21-30.

*live by*<sup>7</sup> mette in luce le narrazioni che strutturano il nostro modo di percepire il mondo e che possono, a seconda dei casi, promuovere comportamenti ecologicamente sostenibili o rafforzare atteggiamenti distruttivi<sup>8</sup>. L'analisi delle metafore, delle categorie semantiche, dei frame e dei processi di istituzionalizzazione discorsiva consente di comprendere come il linguaggio descriva l'ambiente e contribuisca a costruirlo culturalmente, definendo ciò che viene percepito come naturale, auspicabile o inevitabile<sup>9</sup>. Parallelamente, un filone di ricerca sempre più consistente ha sottolineato la stretta interconnessione tra diversità linguistica e biodiversità, mostrando come la perdita delle lingue locali comporti anche la scomparsa di saperi ecologici tradizionali che risultano fondamentali per la gestione sostenibile degli ecosistemi<sup>10</sup>. A questa prospettiva si affianca l'emergere di approcci multimodali, che estendono l'analisi oltre il testo scritto e includono immagini, video, report aziendali e campagne pubblicitarie, per comprendere come la sostenibilità venga narrata attraverso diversi canali comunicativi<sup>11</sup>. Ciò ha condotto a un'attenzione sempre più crescente

7 Cfr. Arran Stibbe, *Ecolinguistics. Language, Ecology and the Stories We Live by*, Routledge, London 2015. Si rimanda inoltre anche al recente studio di Stibbe sulle eco-narrazioni, in cui si rileva di fatto uno spostamento dell'attenzione scientifica dalle storie alle narrazioni e ai processi di costruzione dell'ambiente come luogo narrabile: cfr. Arran Stibbe, *Econarrative: Ethics, Ecology, and the Search for the New Narratives We Live by*, Bloomsbury, London 2023.

8 Si segnala in tale cornice la recente istituzione di un sito web con corsi online ad accesso libero, che partono dal concetto delle «stories we live by» di Arran Stibbe: <<https://www.storiescourse.org>> (ultimo accesso: 10 settembre 2025).

9 Cfr. Alwin Fill, *Ökolinquistik. Wie uns Sprache von der Umwelt zur Mitwelt führen kann*, in *Natur, Umwelt, Nachhaltigkeit. Perspektiven auf Sprache, Diskurse und Kultur*, hrsg. v. Anna Mattfeldt – Carolin Schwegler – Berbeli Wanning, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, pp. 307-324.

10 Cfr. Tove Skutnabb-Kangas – David Harmon, *Biological Diversity and Language Diversity. Parallels and Differences*, in *The Routledge Handbook of Ecolinguistics*, ed. by Alwin Fill – Hermine Penz, Routledge, New York 2018, pp. 11-25. Accanto a queste tematiche di centrale importanza si segnalano anche gli studi sul rapporto tra lingua, animali e ambiente, cfr. Arran Stibbe, *Animals Erased: Discourse, Ecology, and Reconnection with the Natural world*, Wesleyan University Press, Middletown 2012.

11 In tale cornice si fa riferimento in particolare agli studi sul cambiamento climatico e sul modo in cui la lingua contribuisce alla costruzione discorsiva di determinati processi di rappresentazione del conflitto irreparabile del rapporto tra uomo – ambiente; cfr.: Brigitte Nerlich – Nelya Koteyko – Brian Brown, *Theory and Language of Climate Change Communication*, in «Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change», 1 (2010), 1, pp. 1-17; Eva Gredel, *Popularisierung und Einhegung von öffentlichem Wissen in digitalen Diskursen am Beispiel des Klimawandels*, in *Handbuch Sprache und digitale Kommunikation*, hrsg. v. Jannis Androutsopoulos – Friedemann Vogel, De Gruyter, Berlin-Boston 2024, pp. 413-434.

anche nei confronti delle strategie di *greenwashing*<sup>12</sup> e, più recentemente, delle molteplici forme di *X-washing*, che fanno un uso strategico della lingua per finalità di marketing o per la legittimazione di pratiche che non sempre rispondono a criteri di reale sostenibilità<sup>13</sup>.

In questa cornice, l'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile ha rappresentato un momento di profonda trasformazione: l'introduzione di un quadro concettuale globale ha infatti influenzato in modo decisivo le modalità con cui istituzioni, imprese e media interpretano, narrano e diffondono la sostenibilità<sup>14</sup>. L'attenzione si sposta dal solo ambito ambientale verso una concezione più ampia e integrata che include dimensioni sociali, economiche, culturali e linguistiche<sup>15</sup>. Prendendo le mosse da tale considerazione, il presente contributo intende mettere in luce, attraverso la discussione dei cinque testi presi in esame, le prospettive della ricerca rispetto a una tematica ritenuta, nonostante la sua centralità sociale e un congruo numero di studi che ne sottolineano l'importanza, ancora marginale nella ricerca linguistica.

## 2. IL RAPPORTO TRA LINGUISTICA E SOSTENIBILITÀ: DISCUSSIONE DEI CONTRIBUTI

Una prima riflessione sistematica sul rapporto tra linguistica e sostenibilità si è affermata in modo più compiuto con il *Sonderheft* della rivista «Deutsche Sprache», 49 (2021), 4, curato da Carolin Schwegler e Anna

12 Cfr. Matthew J. Spaniol – Evita Danilova-Jensen – Martin Nielsen – Carl Gyldekaerne Rosdahl – Clara Jasmin Schmidt Schmidt, *Defining Greenwashing: A Concept Analysis*, in «Sustainability», 16 (2024), 20, 9055 [pp. 1-17].

13 Cfr. Goranka Rocco, *Nachhaltigkeit, Inklusion, Diversity vs. Greenwashing, Bluewashing, Pinkwashing, Wokewashing ... Was sagt die x-washing-Metaphorik über Nachhaltigkeitsdiskurse aus?*, in *Sprache – Kultur – Kommunikation. Festschrift für Christopher Schmidt zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Hanna Äcke – Nikola Vujčić, Peter Lang, Berlin 2025, pp. 427-436.

14 Di fondamentale importanza è in tale contesto il filone di studi avviatosi sulle tipologie testuali (*Nachhaltigkeitsberichte*) che evidenziano il contributo delle aziende alla diffusione di pratiche sostenibili; cfr.: Goranka Rocco, *Textsorten der Unternehmenskommunikation aus kontrastiv-textologischer Perspektive. Eine Untersuchung der Aktionsbriefe und Einstiegsseiten der deutschen und italienischen Banken*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 2013; Ead., *Nachhaltigkeitsberichte aus textologischer Sicht. Diachronischer und intersprachlicher Vergleich der Textsortenmerkmale*, in «Fachsprache», 3-4 (2014), pp. 128-153; Carolin Schwegler, *Nachhaltigkeitsberichte diachron – Zum Wert qualitativer linguistischer Längsschnittanalysen*, in *Nachhaltigkeit – Konzept, Kommunikation, Textsorten*, hrsg. v. Christina Gansel – Karin Luttermann, LIT, Münster 2020, pp. 185-214.

15 Per una panoramica sullo sviluppo della sostenibilità come *Leitprinzip* della società contemporanea cfr. Andreas Fieber, *Handbuch Nachhaltigkeit: Ziele, Klimawandel, Politik*, UTB, Stuttgart 2024.

Mattfeldt, che rappresenta uno dei primi contributi di ampio respiro all'intersezione tra linguistica applicata e studi sulla sostenibilità. Fin dall'introduzione le curatrici sottolineano come la sostenibilità, pur configurandosi come obiettivo politico e sociale di rilevanza globale, debba essere compresa innanzitutto come costruzione discorsiva, la cui legittimazione e divulgazione dipendono da pratiche comunicative, modalità di mediazione e strategie retoriche peculiari. Ne consegue che la linguistica, se concepita non solo come disciplina descrittiva ma anche come ambito applicato e potenzialmente trasformativo, è chiamata a fornire strumenti teorici e metodologici per analizzare il modo in cui la sostenibilità viene rappresentata e negoziata nei diversi contesti sociali e mediatici. Il volume mette in dialogo in maniera piuttosto innovativa approcci consolidati come l'analisi del discorso, la semantica dei frame e l'analisi critica, con prospettive più recenti, quali gli studi multimodali, i metodi quantitativi e le ricerche transdisciplinari, delineando un quadro di riferimento che amplia in modo significativo le possibilità di indagine linguistica sul tema. L'articolo di Mattfeldt rappresenta un contributo particolarmente significativo all'interno di questa prospettiva, in quanto analizza il discorso sul *fracking* adottando un approccio comparativo. L'autrice mostra come la costruzione discorsiva di un medesimo problema globale sia fortemente influenzata da filtri culturali, politici e regionali, evidenziando inoltre come l'analisi interculturale renda visibili conflitti, divergenze e processi di negoziazione che altrimenti resterebbero impliciti. Ne risulta che la sostenibilità, lungi dall'essere un concetto uniforme, viene interpretata e declinata in modi differenti a seconda delle cornici culturali, e che l'analisi linguistica si rivela essenziale per mettere in luce tali divergenze. In questa direzione si colloca anche il contributo di Metten, che si concentra sul tema della coproduzione di conoscenza e sostiene la necessità di un coinvolgimento attivo della linguistica all'interno di progetti transdisciplinari, nei quali scienza e società cooperano per sviluppare saperi operativi e strumenti comunicativi utili a sostenere processi di trasformazione sostenibile. Si tratta, dunque, di un invito a riconoscere il ruolo dinamico della linguistica nella comunicazione scientifica e sociale, superando la concezione tradizionale della disciplina come ambito puramente descrittivo. Schwegler approfondisce invece l'analisi dei concetti normativi attraverso la prospettiva della semantica dei frame, con particolare attenzione a quelli legati alla giustizia, mostrando come termini apparentemente condivisi celino in realtà conflitti semantici profondi sul modo di intendere e perseguire la sostenibilità. Il suo contributo evidenzia il potenziale della linguistica nell'individuare e rendere esplicite tali tensioni latenti, chiarendo i

nuclei conflittuali che orientano il dibattito pubblico. Un ampliamento ulteriore di questa prospettiva è proposto da Böhm e Reszke che introducono la dimensione della multimodalità, analizzando le pratiche comunicative legate alla sostenibilità e mostrando come queste non si limitino a descrivere problematiche e soluzioni, ma svolgano anche una funzione performativa, invitando i destinatari a modificare concretamente comportamenti e pratiche. La riflessione linguistica si apre così alla pragmatica e alla semiotica, estendendo l'analisi del discorso sostenibile oltre la dimensione puramente verbale. Un approccio di tipo critico viene proposto da Reisigl, che prende in esame la retorica della mobilità automobilistica come esempio paradigmatico di tensione tra modelli di consumo consolidati e narrazioni sulla sostenibilità. Collocandosi nell'ambito della *critical discourse analysis*, l'autore mette in luce come il linguaggio contribuisca a confermare determinate visioni del mondo, sottolineando la possibilità per la linguistica di assumere un ruolo esplicitamente valutativo e politico, capace di incidere attivamente sul dibattito pubblico attraverso analisi empiricamente fondate. Infine, Mell affronta il tema della tecnicizzazione dei termini bioetici nel discorso sulla sostenibilità, evidenziando l'efficacia di approcci quantitativi nell'individuare *pattern* lessicali e pragmatici nei processi di mediazione linguistica. Il suo contributo dimostra come la linguistica possa monitorare le trasformazioni terminologiche e chiarire il ruolo dei concetti specialistici nella definizione dei discorsi pubblici sulla sostenibilità.

Se il *Sonderheft* a cura di Schwegler e Mattfeld ha segnato un primo tentativo organico di mettere in relazione linguistica e sostenibilità, con particolare attenzione agli strumenti metodologici per analizzare il discorso pubblico, il numero 33 (2023) di «metaphorik.de» prosegue su questa traiettoria approfondendo in modo specifico il ruolo delle metafore e delle narrazioni, mostrando come esse costituiscano dispositivi centrali nella costruzione, nella mediazione e nella trasmissione della sostenibilità in diversi contesti sociali, culturali ed educativi. Esso si inserisce pienamente nel quadro delle teorie ecolinguistiche sviluppate da Arran Stibbe, riprendendo in particolare l'idea che le narrazioni e le metafore svolgano un ruolo fondamentale nella costruzione dei discorsi sul rapporto tra lingua e ambiente e, di conseguenza, tra lingua e sostenibilità. Seguendo la prospettiva delineata da Stibbe, secondo cui le «stories we live by» contribuiscono a plasmare la realtà, il volume propone un'analisi approfondita delle strategie discorsive, retoriche e multimodali attraverso le quali la sostenibilità viene rappresentata, insegnata e negoziata. Il numero si apre con un contributo di Penz che offre un'ampia riflessione sul rapporto tra linguaggio ed ecologia,

prendendo come caso di studio il conflitto sulla costruzione di una diga a Graz. L'autrice mostra come le metafore e i frame impiegati dai diversi attori sociali contribuiscano a definire le posizioni in campo, ma anche come il linguaggio possa diventare strumento di mediazione nei processi partecipativi. Particolarmente interessante è la proposta di integrare il *digital storytelling* nella didattica, con l'obiettivo di favorire negli studenti una consapevolezza critica sulle rappresentazioni della sostenibilità. Su un diverso livello di analisi si colloca il contributo di Wehrheim, che esamina le cronache coloniali dell'America Latina, mettendo in evidenza come, già in testi storici, emergano narrazioni contrastanti tra sfruttamento delle risorse e tutela dell'ambiente. La prospettiva si amplia ulteriormente con l'intervento di Schmidt, che analizza i fumetti peruviani contemporanei, mostrando come la sostenibilità venga raccontata attraverso un intreccio di immagini e parole, in un approccio dichiaratamente multimodale capace di stimolare riflessioni critiche nei lettori. Particolare attenzione è dedicata anche alla didattica delle lingue e alla *Bildung für nachhaltige Entwicklung*. Scheitza e Visser propongono l'uso di videoclip musicali per introdurre tematiche ambientali nell'insegnamento dell'italiano e delle lingue romanze, sottolineando la funzione delle metafore ecologiche come strumenti cognitivi e didattici, mentre Stetter affronta invece la questione delle distopie ecologiche nella letteratura per ragazzi, concentrandosi su *The Carbon Diaries* di Saci Lloyd: qui le narrazioni legate al cambiamento climatico si intrecciano con i temi tipici dei romanzi di formazione, mostrando le potenzialità educative di testi che parlano di futuro, rischio e responsabilità. Una prospettiva simile, ma con un diverso corpus di riferimento, è offerta da Susteck, che analizza *Die Weiße Rose* di B. Traven, esplorando le ambivalenze narrative tra sfruttamento delle risorse petrolifere e ideologie del progresso, e suggerendo possibili applicazioni di questo approccio nella didattica scolastica. Il numero si concentra anche sulle metafore centrali nei discorsi pubblici, come mostra il contributo di Hoiss, che indaga la diffusione e la forza persuasiva della metafora dell'impronta ecologica, evidenziando come questa immagine influenzi percezioni e comportamenti e nasconda implicazioni normative non sempre dibattute. Meer approfondisce invece la dimensione della comunicazione digitale, analizzando un ampio corpus di post su Instagram prodotti da aziende alimentari: il suo studio rivela come testi, immagini e simboli si combinino per costruire narrazioni di sostenibilità orientate al marketing, aprendo spunti interessanti per una riflessione critica sull'uso persuasivo della multimodalità. Osthus affronta invece il dibattito sulla produzione della *foie gras* in Francia, mettendo in luce le metafore e le strategie

discorsive attraverso cui tradizione, etica e sostenibilità vengono negoziate, mostrando la profondità dei conflitti culturali legati alle pratiche alimentari. Il fascicolo si chiude con il contributo di Bartosch, che riflette sul rapporto tra narrazione, metafora ed educazione alla sostenibilità: l'autore propone un approccio che supera la semplice *sustainability literacy*<sup>16</sup> e valorizza la creatività narrativa come strumento per formare consapevolezza critica e immaginare futuri possibili.

Sempre sulla stessa linea concettuale, che individua nella costruzione discorsiva della sostenibilità un obiettivo comune, si colloca anche il volume *Exploring Eco-Discourses. Perspektiven – Ansätze – Methoden* di Johanna Freudenberg, Lisa Rhein e Niklas Simon che si configura come una mappa ragionata dell'eterogeneo campo degli studi linguistici sull'ambiente, definendo il discorso ecologico e sostenibile come un insieme di pratiche semiotiche situate, socialmente costituite e costitutive, in dialogo con la tradizione del *discourse-historical approach*<sup>17</sup> e con il centrale nodo della costruzione-trasmissione di conoscenze. In questo quadro, l'attenzione alla posizione della ricerca e alla convergenza con *environmental humanities* e *human-animal studies* mette in rilievo la natura intrinsecamente valutativa dei discorsi ecologici. Sul piano teorico, l'intervento di Döring solleva una questione cruciale: l'ecolinguistica ha accumulato metodi e casi, ma sconta un deficit di fondazione concettuale; propone perciò di trattare la lingua come fenomeno ecologico, ovvero come attività relazionale e processuale intimamente intrecciata ai sistemi viventi, superando un uso meramente metaforico del termine *ecologia* e spingendo verso un modello che renda conto degli effetti materiali e sociali del linguaggio sui rapporti uomo-ambiente. Il saggio ripercorre le ragioni di questa lacuna, dalla marginalizzazione disciplinare alla dipendenza da cornici esterne, individuando segnali di svolta in una teoria della lingua che si emancipa da importazioni non problematizzate per costruire una piattaforma autonoma, capace di orientare tanto l'analisi quanto la valutazione degli impatti discorsivi. Sul fronte empirico, il ventaglio degli studi del volume conferma la centralità della dimensione multimodale e situata. L'analisi di Dornauf delle confezioni di *Biomilch* mostra come i riferimenti alla sostenibilità della confezione – «klimaschonend», «nachwachsende Rohstoffe», riciclabilità, certificazioni FSC, QR code esplicativi – e persino marcatori di consumo responsabile («Öft

16 Cfr. Arran Stibbe, *The Handbook of Sustainability Literacy. Skills for a Changing World*, Greenbooks, Dartington 2009.

17 Cfr. Martin Reisigl – Ruth Wodak, *The Discourse-Historical Approach (DHA)*, in *Methods for Critical Discourse Analysis*, ed. by Ruth Wodak – Michael Meyer, Sage, London 2009 (2nd revised ed.), pp. 87-121.

länger gut») svolgano da una parte il ruolo di argomenti per la vendita e dall'altro rappresentino delle prove (fallaci) a supporto di impegni ambientali verificabili. Questo è un caso esemplare per osservare il confine poroso fra pratiche informative e costruzione retorica di credibilità: luogo ideale, dunque, per distinguere tra *claim* documentabili e quello che in altri contesti potremmo chiamare costellazioni di *fake claims*. In parallelo, la ricognizione di Agyemang sul dibattito parlamentare tedesco sulla proroga del nucleare illumina l'uso competitivo di *topoi* e strategie di legittimazione, segnalando come la dimensione ecologica rappresenti una risorsa retorica contendibile più che un semplice contenuto tecnico. Lo studio di Herford sulle proteste della *Letzte Generation* al memoriale del *Grundgesetz* 49 si focalizza invece sulla resemiotizzazione dei luoghi: i *tweet*, i *livestream* e la serialità delle azioni trasformano lo spazio urbano in un *Performanzort*, dove gli atti simbolici producono nuove realtà politiche e identità collettive, rimodulando i confini fra protesta legittima, interpretazioni mediatiche e negoziazioni giuridiche. Complessivamente, questi contributi offrono strumenti utili a una lettura critica delle narrazioni di sostenibilità in quella zona grigia in cui si scivola verso la simulazione<sup>18</sup>.

Il volume appena discusso apre anche a uno scenario diverso del rapporto tra lingua e sostenibilità, ovvero l'impatto che quest'ultimo ha sulla società e quindi su come la realtà sociale venga negoziata attraverso determinate strategie discorsive e argomentative. Il numero 132 della rivista «Linguistik online» (agosto 2024), intitolato *Die inklusiven Sprache(n) der sozialen Nachhaltigkeit: Deutsch und Italienisch im Vergleich*, rappresenta un contributo di particolare rilievo in tal senso poiché affronta il tema della sostenibilità da un punto di vista complementare rispetto ad altri recenti studi: quello della dimensione sociale. L'introduzione di Crestani e Brambilla colloca il volume all'interno del progetto di ricerca DIRLING+, che riunisce linguisti e giuristi per indagare il rapporto tra lingua, diritto e inclusione sociale. L'assunto di fondo è che la sostenibilità sociale non possa prescindere da un uso consapevole e inclusivo della lingua: la lingua non è soltanto un mezzo neutro di comunicazione, ma un fattore strutturale che contribuisce a creare

18 Qui la discussione sociologica sulla *Nicht-Nachhaltigkeit* fornisce un contrappunto teorico di fondamentale importanza: secondo Blühdorn le democrazie tardo-moderne si muovono entro un sistema di *nachhaltige Nicht-Nachhaltigkeit*, dove identità consumistiche non negoziabili e pratiche di *simulative Nachhaltigkeit* mascherano l'assenza di trasformazioni sostanziali; cfr. Ingolfur Blühdorn, *Die Gesellschaft der Nicht-Nachhaltigkeit. Skizze einer umweltsoziologischen Gegenwartsdiagnose*, in *Nachhaltige Nicht-Nachhaltigkeit. Warum die ökologische Transformation der Gesellschaft nicht stattfindet*, hrsg. v. Ingolfur Blühdorn – Felix Butzlaff – Michael Deflorian – Daniel Hausknost – Mirijam Mock, transcript, Bielefeld 2020, pp. 65-142.

inclusione oppure esclusione, incidendo sulla possibilità di partecipare ai processi democratici, di accedere alle informazioni e di esercitare i propri diritti di cittadinanza. L'idea di fondo è che la sostenibilità sociale, così come definita anche nell'Agenda 2030 (in particolare negli obiettivi 5, 10 e 16), non possa essere realizzata senza un uso consapevole della lingua, che diventa strumento di partecipazione democratica, uguaglianza di opportunità e accesso equo all'informazione. I contributi raccolti nel fascicolo si concentrano su tre assi principali. Il primo riguarda la lingua e il genere e affronta il tema delle forme femminili, della neutralità linguistica e delle scelte stilistiche inclusive. Di Meola analizza le denominazioni figurate di persone in tedesco, mettendo in luce i processi di desemantizzazione e risemantizzazione di termini legati ai ruoli di genere; Cortelazzo ricostruisce l'evoluzione storica dei femminili professionali in italiano, evidenziando le oscillazioni dovute a fattori socioculturali e testuali; Cavagnoli si concentra invece sul linguaggio giuridico, mostrando come in Italia e in Europa l'adozione di linee guida inclusive sia ancora frammentaria e poco sistematica. La seconda sezione propone un'analisi interlinguistica e comparativa tra tedesco e italiano, all'interno della quale Gaeta presenta una microtipologia del genere grammaticale nelle due lingue, mettendo in evidenza convergenze e divergenze sul piano fonologico, morfosintattico e pragmatico. Rega esamina le strategie di neutralità di genere nei testi istituzionali dell'Unione Europea, mostrando come la prassi linguistica rifletta tensioni normative e culturali. Brambilla e Crestani, infine, confrontano linee guida e testi normativi italiani e tedeschi, rilevando differenze significative: mentre in Germania si ricorre più spesso a soluzioni grafiche innovative, come l'asterisco di genere, in Italia prevale la formazione di femminili tramite suffissazione, con implicazioni rilevanti per la percezione sociale e la ricezione istituzionale delle forme inclusive. La terza e ultima sezione è dedicata al rapporto tra lingua e disabilità. Flinz e Mollica analizzano le espressioni lessicali relative alla disabilità nei testi legislativi italiani e tedeschi, evidenziando divergenze terminologiche che non riflettono soltanto scelte linguistiche, ma modelli culturali profondi. Gli autori sottolineano la necessità di elaborare linee guida condivise per promuovere una comunicazione istituzionale più rispettosa e realmente inclusiva. Il fascicolo amplia la prospettiva degli studi linguistici sulla sostenibilità, integrando la dimensione sociale accanto a quella ecologica ed economica. Se nei volumi finora analizzati l'attenzione era infatti rivolta prevalentemente alle narrazioni ecologiche e alla rappresentazione metaforica della crisi ambientale, questo fascicolo mette in luce il fondamentale ruolo della lingua come strumento di equità, partecipazione e inclusione.

Conclude il quadro degli studi sul rapporto tra linguistica e sostenibilità il numero tematico *Kritische Perspektiven auf Nachhaltigkeitskonzepte und Nachhaltigkeitsdiskurse* («Linguistica», 64, 2024, 1), che costituisce un tassello sostanziale nella riflessione scientifica a proposito dei discorsi sulla sostenibilità e sulla concettualizzazione stessa della sostenibilità, offrendo una prospettiva ampia e integrata che combina approcci linguistici, semiotici e comunicativi. Il primo contributo, di Rocco, propone una riflessione di ampio respiro sul concetto di sostenibilità linguistica, analizzando come venga definito e impiegato in diversi ambiti e lingue, e mettendolo in relazione con i processi di economizzazione della scienza e della conoscenza. L'autrice evidenzia la tensione tra le narrazioni ufficiali che promuovono il multilinguismo e le pratiche monolingui e oligolingui determinate da logiche di mercato e sistemi di valutazione accademica, interpretando questo scarto attraverso la lente della teoria della democrazia simulativa e delle contraddizioni strutturali delle società contemporanee. Il contributo di Polajnar affronta invece la produttività crescente del fenomeno definito «x-washing», analizzando un corpus mediatico per mostrare come neologismi quali *greenwashing*, *pinkwashing* o *youthwashing* si siano imposti come strumenti centrali di metadiscorso critico, rivelando tensioni profonde tra strategie di marketing, retoriche istituzionali e percezioni sociali di autenticità e credibilità. Di taglio multimodale è lo studio di Gredel, che analizza la trasformazione dei cosiddetti *Klimastreifen* ideati da Ed Hawkins, mostrando come immagini nate come strumenti scientifici siano divenute simboli culturali e politici attraverso processi di riappropriazione collettiva che contribuiscono a modellare nuove narrazioni visive della crisi climatica. Il tema della polarizzazione discorsiva è ulteriormente sviluppato da Rebhan, che si concentra sugli *Unwörter* legati al dibattito climatico, come *Klimahysterie* e *Klimaterrorist*, evidenziandone la funzione delegittimante e il ruolo nell'alimentare conflitti semantici e divisioni tra posizioni scientifiche e discorsi negazionisti. La sezione dedicata alla comunicazione aziendale e istituzionale raccoglie contributi di grande interesse. Janich, Sache e Simon analizzano le narrazioni spaziali presenti nel *packaging* dei prodotti lattiero-caseari e dei loro sostituti, mettendo in luce due strategie contrapposte: da un lato, i prodotti tradizionali valorizzano la regionalità e il legame con la *Heimat*, dall'altro, i sostituti propongono un immaginario più globale, basato sulla responsabilità transazionale. Bernardić e Polajnar indagano invece le strategie multimodali della pubblicità alimentare, mostrando come i discorsi di sostenibilità siano costruiti per rafforzare la reputazione delle aziende e posizionarle come attori virtuosi nella transizione ecologica. Un ulteriore esempio

di *storytelling* istituzionale è offerto dall'analisi di Grove Ditlevsen e Nielsen sulla strategia di sostenibilità del *Deutscher Fußball-Bund*, che utilizza tecniche narrative per presentarsi come promotore di cambiamento e innovazione. Il volume si conclude con il contributo di Černetič, che affronta la presenza della sostenibilità nella didattica del tedesco come lingua straniera, rilevando come i manuali per principianti trattino ancora il tema in maniera marginale e proponendo un modello di insegnamento orientato alla sostenibilità, fondato su un approccio graduale, l'uso di risorse *corpus-based* e l'integrazione di strumenti digitali.

### 3. NOTE CONCLUSIVE

La discussione dei cinque contributi scientifici analizzati mostra come il rapporto tra linguistica e sostenibilità sia un campo di ricerca in evoluzione, capace di offrire strumenti concettuali e metodologici per comprendere e orientare i processi di trasformazione socio-ecologica. Ciascun volume o fascicolo illumina un aspetto specifico: dalla costruzione discorsiva della sostenibilità e dalle sue rappresentazioni metaforiche alla dimensione sociale e inclusiva della lingua, fino alle strategie multimodali e ai meccanismi di ideologizzazione nei discorsi pubblici e istituzionali. L'insieme di questi studi chiarisce che la sostenibilità è anche un prodotto linguistico e culturale, negoziato attraverso testi, narrazioni e pratiche comunicative, e che la linguistica può in tal senso contribuire a individuare, analizzare e categorizzare nuove cornici semantiche e metodologiche. Ne emerge un campo di ricerca fertile, in grado di ridefinire il ruolo della lingua come agente di cambiamento e di aprire nuove prospettive teoriche e applicative per sistematizzare le riflessioni e i processi discorsivi che definiscono le sfide ambientali e sociali contemporanee.



# A Review of Two New Critical Editions: Fischart's Works and Frischlin's Works

*Roberto De Pol*  
(former Università di Genova)

The paper proposes a review of two critical editions published by Frommann-Holzboog (Stuttgart-Bad Cannstatt), which are part of the «Berliner Ausgaben. Sektion Philologische Wissenschaften», co-ordinated by Hans-Gert Roloff.

These new editions are as follows: the Works of Johann Fischart, focusing on Volume IV, published in 2024 and dedicated to the translation of Bodin's *Démonomanie* (Paris 1580), and the Works of Nicodemus Frischlin, focusing on Volume V.1, also published last year and collecting the poems composed in the decade 1562-1572.

Il contributo propone una rassegna di due edizioni critiche in uscita presso l'editore Frommann-Holzboog (Stuttgart-Bad Cannstatt), che rientrano nelle «Berliner Ausgaben. Sektion Philologische Wissenschaften», coordinate da Hans-Gert Roloff.

Esse sono: la nuova edizione delle opere di Johann Fischart, con particolare riguardo al IV volume uscito nel 2024, dedicato alla traduzione della *Démonomanie* (Parigi 1580) di Bodin, e la nuova edizione critica delle opere di Nicodemus Frischlin, e in particolare il volume V.1, anch'esso pubblicato l'anno scorso e che raccoglie le poesie composte nel decennio 1562-1572.

KEYWORDS: *Sämtliche Werke, Johann Fischart, Demonomania, Nicodemus Frischlin, Dichtungen*

Roberto De Pol, *Due nuove edizioni critiche: le opere di Fischart e Frischlin*, in «Studi Germanici», 28 (2025), pp. 267-278

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2025.28.13



Open Access



# Due nuove edizioni critiche: le opere di Fischart e di Frischlin

Roberto De Pol  
(già Università di Genova)

Le opere di Johann Fischart, «il più grande scrittore satirico-didattico del Cinquecento tedesco»<sup>1</sup>, erano fino a non molto tempo fa accessibili, a parte le stampe originali, in tre edizioni ottocentesche: le *Sämtliche Dichtungen*, curate da Heinrich Kurz<sup>2</sup>, le *Dichtungen*, a cura di Karl Goedeke<sup>3</sup> e i *Werke. Eine Auswahl*, editi da Adolf Hauffen<sup>4</sup>, nonché in diverse edizioni singole.

Nell'ambito delle «Berliner Ausgaben, Sektion Philologische Wissenschaften, Koordinator Hans-Gert Roloff», dal nuovo millennio i testi di Fischart sono gradualmente disponibili in una moderna edizione critica per l'editore Frommann-Holzboog (Stuttgart-Bad Cannstadt)<sup>5</sup>: i *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe mit Kommentar*, che prevede 12 volumi, tre dei quali già pubblicati, ossia:

- Bd. II: *Eulenspiegel reimweis*, hrsg. v. Ulrich Seelbach und W. Eckhart Spengler, 2002, pp. 436;
- Bd. III: *Das sechste Buch von Amadis (1572)*, hrsg. v. Ulrich Seelbach, 2012, pp. 367;

e il da poco uscito:

- Bd. IX.1: *De Magorum Daemonomania*, Edition von J. Fischarts Übersetzung der 'Démonomanie des sorciers' Jean Bodins, hrsg. v. Tobias Bulang – Nicolai Dollt – Joana van de Löcht, 2024, pp. 636.

1 Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I: *Dai primordi pagani all'età barocca (dal 750 al 1700 circa)*, tomo 2, Einaudi, Torino 1977, p. 697.

2 J.J. Weber, Leipzig 1866-1867, 3 Bde.

3 Brockhaus, Leipzig 1880.

4 Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1895, 3 Bde.

5 Presso il quale sono in corso di edizione, per citare solo alcuni autori, le *Gesammelte Schriften* di Johann Valentin Andreae, la *Historisch-kritische Gesamtausgabe* di Jakob Böhme e quella di Schelling, una *Gesamtausgabe* di Johann Gottlieb Fichte, i *Sämtliche Werke* di Sebastian Franck, quelli di Carl Hauptmann, quelli di Friedrich Nicolai e quelli di Johannes Reuchlin.

Nell'impossibilità, per motivi di spazio, di presentare esaurientemente gli altri volumi già disponibili, che meriterebbero, ognuno per sé, una considerazione particolare, ci soffermeremo su quest'ultimo.

Il XVI secolo è caratterizzato in Europa da un'importante produzione di testi demonologici che mirano a sistematizzare credenze diffuse a livello popolare, analizzandole e riformulandole in un approccio 'scientifico' di matrice umanistica. In questo contesto il celebre filosofo, politico ed economista francese Jean Bodin (1530-1596) che, come quasi tutti al suo tempo, credeva nell'esistenza di streghe e stregoni, redasse una vera e propria guida teorico-pratica basata sull'esperienza maturata nel corso dei processi di stregoneria nei quali fu attivamente coinvolto<sup>6</sup>, ma anche per confutare la tesi del medico olandese Johann Wier (o Weier/Weyer, 1515-1588) il quale, nel *De praestigiiis daemonum* (Basilea 1563), aveva ascritto gli episodi di stregoneria a 'normali' attività criminali o a fenomeni di isteria. Il *De la Démonomanie des sorciers* di Bodin, uscito dapprima in francese (Parigi 1580, in due edizioni)<sup>7</sup> e subito dopo in versione latina (Basilea 1581)<sup>8</sup>, ebbe grande successo, tanto da essere 'tradotto' nelle principali lingue europee: in italiano una *Demonomania de gli stregoni* fu pubblicata a Venezia da Aldo Manuzio nel 1589<sup>9</sup>.

Non dovrebbe sorprendere che Fischart, egli stesso giurista, aperto agli influssi della cultura europea e in particolare francese, ma forse anche implicato personalmente in processi di stregoneria, ritenesse utile (ed editorialmente proficuo) trasportare in tedesco il manuale di Bodin, tanto più che egli l'anno dopo curerà anche una nuova edizione del *Malleus maleficarum*<sup>10</sup>, impresa editoriale che resta probabilmente quella sua di maggior successo<sup>11</sup>.

6 Cfr. Stefan Janson, *Jean Bodin – Johann Fischart. De la Démonomanie des sorciers (1580), Vom aussgelasnen wütigen Teufelsheer (1581) und ihre Fallberichte*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al., 1980.

7 Vedi l'edizione critica Jean Bodin, *De la démonomanie des sorciers*, édition critique préparée par Virginia Krause – Christian Martin – Eric Macphail, Droz, Genève 2016.

8 A firma di un «Lotharius Philoponus» che Friedrich von Bezold (*Jean Bodin als Okkultist und seine Démonomanie*, in «Historische Zeitschrift», 105, 1910, p. 18) identificò come il teologo riformato François du Jon.

9 Vedi l'edizione Jean Bodin, *Demonomania de gli stregoni*, trad. it. di Ercole Cato, a cura di Andrea Suggi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2006.

10 Nel primo volume della raccolta *Malleorum quorundam maleficarum tam veterum quam recentiorum auctorum*, Tomi duo [...], Francofurti MCLXXXII (VD16 M 398).

11 Così Jonathan Schüz, *Johann Fischarts Dämonomanie. Übertragungs- und Argumentationsstrategien im dämonologischen Diskurs des späten 16. Jahrhunderts*, Inauguraldissertation Freie Universität Berlin, Berlin 2011, p. 14.

Il *De Magorum Daemonomania* di Fischart<sup>12</sup> fu pubblicato da Bernard Jobin a Strasburgo in tre edizioni (1581, 1586 e 1591)<sup>13</sup>, mentre una nuova stampa apparve ad Amburgo nel 1698<sup>14</sup>. L'edizione del 1591, che accoglie modifiche e aggiunte delle precedenti, fu riprodotta in facsimile nel 1973<sup>15</sup>, mentre quella del 1586 era disponibile anche in una ristampa anastatica del 2008<sup>16</sup>.

A lungo considerata una semplice 'traduzione' di Bodin, in realtà la *Daemonomania* di Fischart si 'emancipa' dal testo francese, del quale non offre soltanto una transcodifica linguistica, ma anche una lettura critica, dotata di aggiunte, integrazioni, annotazioni e confutazioni, che può configurarsi come una sorta di 'ricezione materializzata' e pertanto merita pienamente di essere considerata e studiata come testo autonomo<sup>17</sup>.

L'edizione di Bulang, Dollt e van de Löcht si basa sulla stampa del 1586 (sigla B), che essi considerano quella di ultima mano dell'autore, perché ritengono postuma la stampa del 1591, dato che molto probabilmente Fischart morì l'anno prima<sup>18</sup>, sicché le varianti del 1591 rispetto al 1586 risultano in gran parte meramente formali oppure, se sostanziali, ascrivibili a fraintendimenti o interventi consapevoli del tipografo e vanno quindi considerate solo in casi eccezionali. L'apparato critico riporta invece sempre (sotto la sigla A), le varianti della prima edizione (1581), nonché (con la sigla Bodin) il testo francese nella prima edizione del 1580.

12 Che trae la prima parte del titolo dalla traduzione latina del testo di Bodin *De Magorum Daemonomania* libri IV, Guarinus, Basel 1581 (rist. G. Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2003), variandolo come *De Daemonomania Magorum* nell'edizione tedesca strasburghese (per B. Jobin) del 1581 (VD16 B 6269) e tornando a *De Magorum Daemonomania* in quelle stampate, sempre da Jobin a Strasburgo, nel 1586 (VD16 B 6270) e nel 1591 (VD16 B 6271). In tutte le edizioni tedesche il titolo continua con «Vom Außgelassenen Wütigen Teufelsheer [...]» differenziandosi poi ulteriormente in ognuna. Qui d'ora in poi cit. semplicemente come *Daemonomania*.

13 VD16 B 6269, B 6270 e B 6271.

14 VD17 3:008272P e VD17 3:008271F.

15 Con «Prefazione» di Hans Biedermann, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1973.

16 Fines Mundi GmbH, Saarbrücken 2008, basata su un esemplare della «Saarländische Universitäts- und Landesbibliothek», con una «Postfazione» di Ralf Georg Bogner e Christian Böhm.

17 Rimando a questo proposito a Schütz, *Johann Fischarts Dämonomanie*, cit., pp. 256-257.

18 Come ipotizzano Arnold Haufen, *Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation*, De Gruyter, Berlin-Leipzig 1921, Bd. 1, pp. 90-91 e Ulrich Seelbach, *Johann Fischart*, in *Frühe Neuzeit in Deutschland. 1520-1620. Literaturwissenschaftliches Lexikon*, hrsg. v. Wilhelm Kühlmann – Jan-Dirk Müller et al., De Gruyter, Berlin-Boston 2012, Bd. 2, pp. 449-453.

Questa edizione critica della *Daemonomania* deroga in parte ai principi seguiti negli altri volumi dei *Sämtliche Werke* coordinati da Roloff perché si propone di rendere in modo più puntuale possibile i fenomeni tipografici che caratterizzano un libro stampato nella Prima età moderna e ne fanno un 'oggetto d'arte', oltre che un veicolo di comunicazione: come le differenze di corpo nei titoli dei libri e dei capitoli, l'alternanza di formati e di caratteri tipografici; anche per un motivo 'estetico' oltre che filologico, già nelle prime pagine di questo volume vengono riprodotti a colori, e poi fedelmente trascritti, i frontespizi di A e di B, mentre l'«Appendice» riporta frontespizio e prima pagina dell'indice dell'edizione del 1591, nonché l'indice completo di B.

Il manuale è articolato in cinque libri. Dopo l'epistola dedicatoria al conte Eberhard von Rappoltstein, firmata «Johann Fischart, dottore in diritto e balivo di Forbach» (e qui Fischart evidenzia implicitamente la sua duplice competenza a trattare di questo argomento) si leggono una breve «Avvertenza su lettura e valutazione di tali libri» e una «Prefazione, ovvero disposizione di come usare e impiegare quest'opera».

Il Primo libro, intitolato «Della demonomania, ovvero dell'imperversare degli spiriti maligni», comprende il I capitolo dedicato alla definizione di «maghi, streghe e stregoni», il II ad «Accostamento, congiungimento e accoppiamento degli spiriti con esseri umani», il III che analizza la «Differenza tra spiriti buoni e spiriti maligni», il IV che riferisce di «Profezie ed altri mezzi divinatori per conoscere e predire cose nascoste», il V che espone invece i «Mezzi naturali per conoscere e sperimentare cose ed azioni nascoste», mentre il VI capitolo vaglia i «Mezzi disdicevoli e sconvenienti di perseguire e ottenere qualcosa di particolare» e il VII capitolo è dedicato alla «Teratoscopia o interpretazione dei prodigi» nelle sue diverse declinazioni (ornitomanzia, ieroscopia e aruspicina).

Il Secondo libro, intitolato «Della magia o stregoneria in generale e nei suoi vari modi, generi e tipi», si apre con un I capitolo senza titolo, ma che disamina questo argomento, seguito da un II capitolo dedicato alla «Comune, silente e tacita evocazione di spiriti maligni», mentre il III capitolo considera la loro «evocazione espressa e manifesta»; il IV parla di «Coloro che negano Dio e lo abbandonano», il V de «L'estasi e il rapimento o perdita di coscienza di maghi e streghe», il VI capitolo studia la «Licantropia o malattia del lupo mannaro e se il diavolo possa trasformare le persone in belve e bestie», il VII esamina «Se maghi e maghe abbiano commercio carnale con gli spiriti maligni», l'VIII capitolo affronta la questione «Se maghi e maghe abbiano il potere di evocare e mandare ad altri malattia, sterilità, grandine e tempesta e se possano uccidere persone e animali».

Il Terzo libro, «Della stregoneria e magia infernale», inizia con un I capitolo su «I mezzi acconci e adeguati per confrontarsi e difendersi dalle magie», al quale segue un II capitolo che illustra «Se maghi e stregoni possano togliere oppure mantenere la salute a persone che stanno bene, sono sveglie e vispe e se possano aiutare a guarire malati e infermi»; il III capitolo indaga «Se maghi e stregoni possano con maneggi e stregonerie fare la fortuna delle persone, procurar loro bellezza, cariche, onori, ricchezze, capacità e abilità e se possono causare o indurre fertilità»; il IV capitolo approfondisce «Se maghi e stregoni possano nuocere più a uno che a un altro»; il V capitolo si occupa «Dei mezzi inutili e sconvenienti che si usano solitamente quando si vogliono incontrare oppure esorcizzare maghi e stregoni e quando si voglia prevenire o scacciare malattia, infedeltà o malocchio»; il VI capitolo tratta infine «Di quelli che sono invasati da spiriti maligni [...] e se ci siano mezzi per scacciarli».

Il Quarto libro s'intitola «Delle corrette investigazione, indagine, inquisizione e punizione da intraprendersi contro maghi e streghe»: un I capitolo spiega appunto «In quale maniera siano da inquisire e perseguire penalmente streghe e stregoni e ogni tipo di maghi»; il II capitolo tratta «Delle prove necessarie a convincere del crimine di stregoneria», il III «Delle confessioni e ammissioni, spontanee o forzate, di stregoni e maghi», il IV «Di presunzioni, supposizioni e congetture che si debbano avere contro maghi e stregoni», infine il V capitolo «Delle punizioni da infliggere a maghi e stregoni».

Il Quinto libro è interamente occupato dalla «Confutazione delle convinzioni e opinioni del Sig. Dott. Johannes Weyer» e si conclude con l'autore che si appella alla «Determinatio» contro la magia pubblicata nel 1398 dalla Facoltà di teologia di Parigi, documento poi riprodotto integralmente in originale.

La lettura del «Resoconto editoriale»<sup>19</sup>, nel quale i curatori spiegano la scelta dell'edizione su cui si basa il loro lavoro e presentano gli esemplari utilizzati, evidenzia il grande impegno con il quale sono stati affrontati e, a parer nostro, egregiamente risolti diversi problemi, come quello delle citazioni in greco, ma soprattutto delle citazioni in ebraico, lingua con la quale, a differenza di Bodin, Fischart non aveva dimestichezza e che quindi ebbe difficoltà a trascrivere, e dunque, in questo caso, l'edizione critica riporta quasi sempre la *lectio* di Bodin. A partire dal Secondo libro l'ebraico risulta poi in B traslitterato in caratteri latini per cui l'edizione si limita a riprodurre questa trascrizione e a proporre in apparato le lezioni di A e di Bodin che mantengono il testo ebraico.

19 Tobias Bulang *et al.*, *Editionsbericht*, in Fischart, *Sämtliche Werke*, Bd IX.1, cit., pp. 619-632.

Un caso particolare costituiscono le glosse di contenuto giuridico che presentano errori, talvolta risalenti già al passaggio da Bodin ad A, errori che vengono emendati in base al testo francese, ma senza verificare costantemente la correttezza di questo<sup>20</sup>. Anche le moltissime abbreviazioni di testi e fonti giuridiche presenti nelle note marginali hanno dovuto essere sottoposte a un paziente lavoro di correzione e uniformazione.

Ne risulta un testo, che, seppur cautamente normalizzato<sup>21</sup>, è ancora godibile per il bibliofilo, ma che, soprattutto, è in grado di offrire, a chi debba affrontarlo dal punto di vista scientifico, una base sicura, che sarà, speriamo in tempi brevi, integrata dal previsto volume di commento.

Ci auguriamo anche di poter presto disporre del VI volume, in preparazione, dedicato all'opera più monumentale e probabilmente più nota, ma forse anche più innovativa di Fischart, quella *Geschichtsklitterung* (stampe del 1575, 1582, 1590, 1594, 1600)<sup>22</sup>, che 'traduce' e amplifica il *Gargantua* di Pantagruel, restituendo «un'immagine confusa del mondo oggi confuso e scompaginato»<sup>23</sup> che non può non richiamare alla mente i dipinti di Bosch e che sotto certi aspetti è già anticipata dalla sua 'lettura' del manuale di Bodin.

Se Fischart (1546/47-1590), intellettuale borghese cittadino, esprime ormai con le sue opere mature il faticoso tentativo di rimettere in ordine un mondo caotico e inquietante perché in rapidissima trasformazione, il suo coetaneo Nicodemus Frischlin (1547-1590) incarna il tragico destino dell'intellettuale di formazione umanistica che, nonostante la sua erudizione, naufraga nei suoi rapporti con autorità cittadine, cerchie accademiche e nobiltà<sup>24</sup>.

Anche di questo autore, che in realtà «padroneggiò tutti i generi della poesia umanistica neolatina»<sup>25</sup>, ma fu famoso soprattutto per i drammi, erano finora disponibili singole edizioni come quella del *Iulius redivivus*<sup>26</sup>, anche nella traduzione tedesca del fratello di Frischlin,

20 Cfr. *ivi*, p. 630.

21 Vengono per es. mantenute, ma uniformate in corpo, le iniziali; uniformate in «J» le maiuscole di «i» e «j» che A e B presentano con lo stesso carattere; risolte le abbreviazioni (dandone conto nell'*Editionsbericht*, alle pp. 625-626).

22 VD16 F 1127, F 1128, F 1130 e F 1131.

23 La trad. non è mia ma di Giorgio Sichel, *Fischart, Johann*, in *Dizionario critico della letteratura tedesca*, edito da Sergio Lupi, vol. 1, UTET, Torino 1976, pp. 298-300: 300.

24 Vedi Dieter Stievermann, *Der Fall des Dichters Nicodemus Frischlin*, in *Nicodemus Frischlin (1547-1590). Poetische und prosaische Praxis unter den Bedingungen des konfessionellen Zeitalters*, hrsg. v. Sabine Holtz – Dieter Mertens, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1999, pp. 163-200.

25 Adalbert Elschenbroich, *Frischlin, Nicodemus*, in *Literaturlexikon*, hrsg. v. Walther Killy, 2. Ausg., De Gruyter, Berlin 2005, Bd. 4, p. 37.

26 Hrsg. v. Walther Janell, Weidmann, Berlin 1912.

Jacob<sup>27</sup>, quella di *Frau Wendelgart*, unico dramma tedesco pubblicato in vita dell'autore<sup>28</sup>, oppure raccolte come le *Deutsche Dichtungen. Theils zum ersten Mal aus den Handschriften, theils nach alten Drucken*<sup>29</sup> e la più recente che comprende i drammi *Hildegardis Magna. Dido. Venus. Helvetiogermani*<sup>30</sup>.

Una nuova edizione delle opere dell'umanista svevo era stata intrapresa da Adalbert Elschenbroich e un primo volume (in due tomi) era comparso presso l'editore Peter Lang:

- Nicodemus Frischlin, *Sämtliche Werke*, Bd. I: *Dramen I: Rebecca Susanna*, hrsg. v. Adalbert Elschenbroich (†). Redaktionell bearbeitet von Lothar Mundt, Teil I: *Lateinische Texte*; Teil 2: *Deutsche Übersetzung von Jakob Frischlin. Auszüge aus anderen Übersetzern. Paralipomena*, Berlin-Bern-Frankfurt-New York 1992.

Alla morte di Elschenbroich (1989), i *Sämtliche Werke* di Frischlin furono presi in carico dalla «Forschungsstelle für Mittlere Deutsche Literatur» della FU Berlin, diretta da Roloff, e inseriti all'interno delle «Berliner Ausgaben, Sektion Philologische Wissenschaften», da lui coordinate<sup>31</sup>. Elschenbroich aveva scelto di dare la precedenza alle opere più studiate di Frischlin, Roloff mantenne questo criterio, adottando però come principio primario la costituzione critica del testo, che avrebbe dovuto essere affiancato da una traduzione in tedesco moderno e da volumi di commento indipendenti, lasciando tuttavia piena responsabilità ai curatori di ogni singolo volume. Questo criterio ha portato spesso, tanto nel caso dell'edizione di Frischlin, quanto in quello dell'edizione di Fischart, a un notevole ritardo nella pubblicazione dei volumi di commento, facendo giudicare in alcuni casi poco fruibile il testo già edito criticamente<sup>32</sup>.

27 Hrsg. v. Richard E. Schade, Reclam, Stuttgart 1983.

28 In due edizioni: hrsg. v. Alfred Kuhn – Eugen Wiedmann, Commissionsverlag C. Grüniger, Stuttgart 1908 e hrsg. v. Paul Rothweiler, Druck der Ipf- und Jagstzeitung, Ellwangen 1912.

29 Hrsg. v. David Friedrich Strauss, Bibliothek des Litterarischen Vereins, Stuttgart 1857, repr. Nachdruck: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1969.

30 Hrsg., übers. und komm. v. Nicola Kaminski, Bd. 1: *Historisch-kritische Edition der lateinischen Texte und deutsche Übersetzung*, Bd. 2: *Überblicks- und Stellenkommentare*, Peter Lang, Berlin-Bern-Frankfurt a.M.-New York 1995. Questo avrebbe dovuto costituire il 2° volume dei *Sämtliche Werke* di cui qui ci occupiamo, ma in effetti fu pubblicato come autonomo.

31 A Roloff si deve appunto un'importante riflessione teorica sull'edizione critica di Frischlin: *Die wissenschaftliche Frischlin-Edition*, in *Nicodemus Frischlin (1547-1590)*, cit., pp. 593-606.

32 Vedi per es. Robert Seidel, *Warten auf den Kommentar – Ein neuer Band der historisch-kritischen Frischlin-Ausgabe ist erschienen*, in «IASLonline» [15/8/2004], <<http://>

Presso la casa editrice Frommann-Holzboog sono adesso reperibili, sempre nell'ambito dei suddetti *Sämtliche Werke* (che prevedono 16 volumi), le edizioni critiche con traduzioni tedesche a fronte degli altri drammi di Frischlin:

- Bd. III.1: *Priscianus vapulans (Der geschlagene Priscian); Iulius redivivus (Julius Caesars Rückkehr ins Erdenleben)*, hrsg. und übersetzt v. Christoph Jungck – Lothar Mundt, 2003, pp. 668;
- Bd. III.2: *Phasma*, hrsg. und übersetzt v. David Price; Deutsche Übersetzung unter Mitarbeit v. Volkhard Wels – Walter D. Wetzels, 2007, pp. 423<sup>33</sup>.

I primi due drammi (*Priscianus vapulans* e *Iulius redivivus*), pubblicati nel volume III.1 di questa edizione, sono anche corredati da commenti forniti in un apposito tomo:

- Bd. III.3: *Kommentar zu 'Priscianus vapulans' (Der geschlagene Priscian) und 'Iulius redivivus' (Julius Caesars Rückkehr ins Erdenleben)*, bearbeitet v. Christoph Jungck – Lothar Mundt, 2013, pp. 255.

Nel 2024 è infine apparso un nuovo volume, sul quale possiamo un po' più soffermarci:

- Bd. V.1: *Lyrik I (1562-1572)*, kritisch hrsg., übersetzt und kommentiert v. Alfred Noe – Christine Noe, 2024, pp. 530.

Le poesie di Frischlin sono sempre debitrice alla poetica della *imitatio* e della *aemulatio* e pertanto rappresentano, secondo i curatori di questa edizione, un caso esemplare di «Rezeptionsliteratur», in quanto per stilemi e figure retoriche rimandano sempre a classici latini e talvolta greci, caratteristica che venne non solo compresa, ma anche molto apprezzata dai contemporanei<sup>34</sup>.

Nel volume V.1 Alfred e Christine Noe raccolgono e traducono quarantacinque poesie occasionali, in gran parte in latino, composte da Frischlin nel decennio 1562-1572, ossia negli anni trascorsi a Tubinga, dapprima come studente e poi, dal 1568, come «Professor Poetices et Historiarum» presso la stessa università: fu uno dei pochi periodi felici

[www.iasonline.de/index.php?vorgang\\_id=847](http://www.iasonline.de/index.php?vorgang_id=847)> (ultimo accesso: 15 maggio 2025) che si riferisce al volume III.1 con il *Priscianus vapulans* e il *Iulius redivivus*, uscito nel 2003, il cui volume di commento è effettivamente stato reso disponibile solo dieci anni dopo.

33 Recensito da J. Klaus Kipf in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», 133 (2011), 1, pp. 188-191.

34 Alfred und Christine Noe, *Nachwort*, in Frischlin, *Sämtliche Werke*, Bd. V,1: *Lyrik I (1562-1572)*, kritisch hrsg., übersetzt und kommentiert v. Alfred Noe – Christine Noe, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstadt 2024, pp. 527-529: 528.

di Frischlin, che nello stesso anno si sposò e iniziò a tenere fortunati cicli di lezioni su autori latini<sup>35</sup>.

Queste poesie furono spesso pubblicate senza un titolo originale e vengono pertanto identificate e ordinate nell'edizione critica secondo un criterio che non risulterebbe immediatamente comprensibile se non venisse dettagliatamente spiegato nella «Postfazione»<sup>36</sup>: le singole poesie si succedono e vengono contrassegnate secondo l'anno di pubblicazione, o della stampa separata, oppure della raccolta in cui comparvero, e in questo caso le poesie pubblicate solo in antologie anteriori al 1627 sono collocate cronologicamente in base alla data dell'occasione che le fece comporre; se questo non è possibile viene indicato l'anno di pubblicazione della raccolta seguito da una numerazione che indica la posizione della poesia in questione al suo interno. Tali sigle serviranno a facilitare il rinvio al commento che sarà pubblicato in un tomo a parte, mentre «Varianti e interventi dei curatori» sono già qui elencati a parte insieme alle indicazioni delle fonti<sup>37</sup>. I «Criteri editoriali»<sup>38</sup> spiegano che i testi sono sempre basati sulla prima stampa, ma vengono modernizzati risolvendo le abbreviazioni, unificando i corpi tipografici, rinunciando alle evidenziazioni in grassetto e corsivo, applicando le correzioni già indicate negli «Errata corrige» e rettificando tacitamente palesi errori tipografici, mentre i caratteri greci vengono adeguati al greco classico. Al tomo di commento sono anche demandate la descrizione dei testimoni testuali, indicazioni relative all'autore stesso, a persone o eventi citati o comunque coinvolti nella genesi del componimento poetico, nonché spiegazioni linguistiche. Anche in questo caso, per una dettagliata contestualizzazione e quindi una corretta fruizione delle poesie qui raccolte bisognerà dunque attendere questo tomo separato.

35 Attirandosi poco per volta l'invidia di altri insegnanti, perché non dobbiamo dimenticare che questi venivano retribuiti in base al numero dei frequentanti. Nel decennio successivo Frischlin visse ormai in un clima avvelenato da ripicche e calunnie, sicché nel 1582 lascerà Tubinga per Lubiana dove resterà due anni come rettore scolastico. Causa determinante della partenza di Frischlin fu però il suo tentativo di pubblicare la *Oratio de vita rustica* (1578), nata come introduzione a un ciclo di lezioni sulle *Georgiche* virgiliane, ma poi approdata anche a severa critica della nobiltà che la prese molto male, talché alcuni paragonarono Frischlin al rivoluzionario Thomas Münzer chiedendo una sua condanna esemplare.

36 Alfred und Christine Noe, *Nachwort*, cit., p. 527.

37 Alfred und Christine Noe, *Varianten und Eingriffe der Herausgeber*, in Frischlin, *Sämtliche Werke*, Bd. V.1, cit., pp. 515-526.

38 Alfred und Christine Noe, *Editionskriterien*, in Frischlin, *Sämtliche Werke*, Bd. V.1, cit., pp. 528-529.

Per apprezzare l'erudizione e il virtuosismo di Frischlin basterebbe invece anche solo leggere la poesia 1572e<sup>39</sup>, un carme gratulatorio a Georg Senger che Frischlin definì «Carmen Quadrilingue» perché redatto in quattro versioni linguistiche e tre versioni metriche: l'ebraica in ottonari, la greca e la latina in dimetri anapestici e la tedesca in dimetri giambici. Questo componimento conferma in maniera emblematica quanto scrive Günter Hess, che cioè «Frischlin si colloca sul confine che separa il predominio della poesia in latino da una lirica in lingua volgare ormai concorrenziale a livello europeo. La sua opera marca una soglia epocale e una zona di trapasso»<sup>40</sup>, dove però anche Frischlin, come il suo coetaneo Fischart (benché per motivi e in modi diversi), agisce in una sorta di funzione di retroguardia.

39 Frischlin, *Sämtliche Werke*, Bd. V.1, cit., pp. 496-499: dalla sigla si evince trattarsi della quinta poesia (e) pubblicata nel 1572, mentre bisognerà attendere il volume di commento per sapere chi fosse Georg Senger e in quali rapporti fosse con il poeta.

40 *Deutsch und Latein bei Frischlin. Imitatio und Abweichung*, in *Nicodemus Frischlin* cit., p. 474.



## Hanno collaborato

**Chiara Caradonna** è Senior Lecturer presso i dipartimenti di Studi romanzi e di Letteratura comparata dell'Università Ebraica di Gerusalemme. Si occupa delle intersezioni tra letteratura, filosofia, antropologia, e arti visuali da una prospettiva ecocritica e decoloniale. Nel suo libro, intitolato *Opaco. Ombre della conoscenza nel «Meridiano» e nella poesia «Schwanengefähr»* (Wallstein 2020) si è occupata della poesia tarda di Paul Celan, su cui ha pubblicato vari saggi e co-curato il volume *Zäsuren* (Wallstein 2023). È specialista dell'opera di Pier Paolo Pasolini e lavora sulla letteratura siciliana, studiando sia la ricezione moderna del passato arabo-musulmano dell'isola, sia la rappresentazione delle comunità di pescatori nella letteratura e nel cinema italiani.

**Sergio Corrado** è professore di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Napoli L'Orientale. Le sue ricerche si sono concentrate sulla poesia del Novecento, con particolare attenzione a Rainer Maria Rilke, sulla cultura della *Goethezeit* e sulla letteratura tedesca contemporanea (più recentemente Timm e Goetz). Attualmente conduce uno studio sulla ricezione della Grecia antica e moderna nella cultura tedesca dal sec. XVIII all'età contemporanea. Ha co-curato il volume *Narrative der Krise. Literatur und Kino in Italien, Griechenland, Deutschland (2000-2015)* (Lang 2022), preceduto da un'introduzione teorica sul concetto di letteratura della crisi, e il numero 34 (2024) della rivista «Annali. Sezione germanica».

**Roberto De Pol** (già Università di Genova) ha pubblicato su testi medievali (*Nibelungenlied*, *Neidhartspiele*, *Ring* di Wittenwiler), sul problema dell'attività politica nella tragedia barocca e in Schiller, sul romanzo storico (la *Ägyptische Königstochter* di G.M. Ebers, la *Hypatia* di F. Mauther, la figura di Cesare Borgia nei romanzi tedeschi del XX e del XXI sec.) e sul romanzo di guerra della Prima guerra mondiale.

Si è dedicato alle prime traduzioni tedesche di autori italiani (Boccaccio, Boccalini, Machiavelli, Ferrante Pallavicino, Arcangela Tarabotti, Antonio Santacroce e Luigi Pulci) e recentemente ha pubblicato un saggio sulle traduzioni italiane del *Cherubinischer Wandersmann*.

**Elisa Destro** è assegnista di ricerca presso l'Università di Verona. È stata docente a contratto presso l'Università di Verona, Unicollege ssml, e di recente è stata *visiting fellow* presso la Paris Lodron Universität Salzburg. Si occupa di letteratura del Novecento e letteratura contemporanea. Alcune pubblicazioni: la monografia *Il protocollo onirico. Dalle teorie di Ludwig Klages alla raccolta Träume di Friedrich Huch* (Edizioni dell'Orso 2021), l'edizione critica di Friedrich Huch «*Davanti alla vecchia casa*». *Annotazioni oniriche* (Mimesis 2024) e la co-curatela «*Incipit tragoedia*» – «*Incipit parodia*». *Tragedia e parodia nella Wiener Moderne* (ETS 2024).

**Riccardo Fazi** è teorico delle arti performative, drammaturgo e artista del suono. La sua ricerca spazia tra storia del teatro, *performance studies* e *sound studies*. Nel 2025 ha conseguito un dottorato in Scienze dei Beni culturali con una tesi sulla drammaturgia sonora nel teatro del XXI secolo. Insegna drammaturgia all'Università IUAV di Venezia e drammaturgia sonora all'Università di Roma Tor Vergata. Assieme alla regista Claudia Sorace ha fondato il duo Muta Imago, per il quale, nel corso degli anni, ha curato la drammaturgia sonora di spettacoli, performance, opere liriche, installazioni e radiodrammi.

**Ruben Gavilli** è dottorando in studi norreni presso l'Università di Trento. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura norrena e la letteratura scandinava moderna e contemporanea, la critica testuale, la teoria della letteratura e la traduzione dalle lingue scandinave. Ha tradotto alcune saghe dall'antico norreno all'italiano e ha lavorato sulla parodia e sul fantastico nella letteratura norrena, così come sulla ricezione della mitologia nordica nelle opere di scrittori scandinavi moderni. Il suo progetto di ricerca si concentra sul rapporto tra narrativa letteraria, politica e ideologia nelle saghe dei re (scandinave).

**Yvonne Huetter-Almerigi** insegna letteratura tedesca all'università di Bologna. Si occupa principalmente dell'intersezione tra letteratura e filosofia del linguaggio, con particolare attenzione all'impatto politico della letteratura e delle nostre parole. Di recente uscita: *Linguistic agency – un'introduzione* (Clueb 2025); *Vorläufige Theorien von Liebe und Bedeutung. Jonas Lüschers Erkundungen der Unbestimmtheit in*

der Erzählung «An der Quelle», in «Weimarer Beiträge», 71 (2025), 2, pp. 186-204; *Sharper Distinctions for Debates over «Realism» in German Literature and Theater*, in «Journal of Literary Theory», 18 (2024), pp. 170-193.

**Paul Kahl**, Literaturhistoriker, war wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Göttingen und später der Herzogin Anna Amalia Bibliothek; jetzt arbeitet er im Schuldienst in Thüringen und als freier Bildungsreferent, insbesondere in Weimar. Er war mehrfach Gastdozent an italienischen Universitäten (DAAD-Gastprofessur in Verona). Im Rahmen des Göttinger DFG-Projektes «Kulturgeschichte des Dichterhauses» hat er zahlreiche erinnerungskulturelle Studien veröffentlicht, darunter das Buch *Die Erfindung des Dichterhauses* (Wallstein 2015), das 2024 mit dem Archiv Preis der Bodo Röhr Stiftung ausgezeichnet wurde. Außerdem: *Die Weimarer Museen. Ein erinnerungskulturelles Handbuch* (Sandstein 2022).

**Lidia Francesca Oliva** ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia germanica presso le Università di Magdeburgo e di Salerno nel 2023 ed è attualmente assegnista di ricerca post-doc presso l'Università di Salerno (DIPSUM, Dipartimento di Studi Umanistici). I suoi interessi di ricerca comprendono la cultura tedesca medievale, il lessico dell'antico alto tedesco e la letteratura escatologica medievale; il suo attuale progetto di ricerca è dedicato allo studio dei motivi escatologici nella letteratura medio-alto tedesca e medio-inglese.

**Eriberto Russo** è ricercatore di Linguistica tedesca presso l'Università di Messina. La sua ricerca si concentra sulle lingue specialistiche, in particolare sui temi della sostenibilità e dell'Agenda ONU 2030 e sull'insegnamento del tedesco come lingua straniera. Si occupa inoltre dell'analisi del ruolo del linguaggio negli autori germanofoni di area interculturale e dell'intersezione tra discorso, sostenibilità e processi di costruzione del sapere. Il suo lavoro più recente (*Nachhaltigkeit in der Landwirtschaft. Eine fachsprachliche Untersuchung*, Frank & Timme 2025) analizza il concetto di sostenibilità nei discorsi agricoli, con specifico riferimento alle caratteristiche del linguaggio specialistico.

**Markus Steinmayr**, Literaturwissenschaftler und Publizist, Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Altgermanistik und Philosophie in Duisburg, Tübingen und Bochum, Masterexamen 1998, Promotion 2003, von 2003-2016 Wissenschaftsmanager in verschiedenen Funktionen an der Universität Konstanz und an der Universität Duisburg-Essen, seit 2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter

am Institut für Germanistik der Universität Duisburg-Essen, seit 2019 freier Mitarbeiter der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der Zeitschrift «Merkur» und des «FREITAG».

**Camilla Storskog** is an associate professor at the Università di Milano La Statale. Her studies focus on interdisciplinary research with special attention to crossovers between literature and the visual arts. Her first book-length study, *Literary impressionisms* (Ledizioni 2018), examines the response to Impressionism in Swedish and Finland-Swedish literature. Her second book, *Afterlives* (Nordic Academic 2023) is dedicated to comic art adaptations of Scandinavian classics. Her research interests also include literary modernism, travel writing, the representation of scientists in literature, autobiography, and the historical novel.

**Anna Wegener** è professoressa associata di Lingue e Letterature nordiche presso l'Università di Firenze. Tra i suoi temi principali di ricerca gli scambi traduttivi tra l'Italia e la Scandinavia in prospettiva storica e contemporanea, la letteratura per l'infanzia e il giornalismo femminile. Tra le sue pubblicazioni più recenti, il volume del quale è stata co-curatrice (con Charlotte Bundgaard), *Sydvendt. Italienske aftryk på nyere dansk kunst og kultur* (Nord Academic 2025). È inoltre co-autrice dei più importanti strumenti didattici apprendimento della lingua danese per studenti italofofoni (*Grammatica danese*, Hoepli 2013 e *Godt begyndt*, Hoepli 2023).

**Mario Zanicchi** insegna Letteratura Tedesca all'Università di Salerno. Ha studiato a Trento e Lipsia, dove ha conseguito il Dottorato con una tesi su Novalis (2003). Dal 2007 al 2013 ha insegnato all'Università di Friburgo, dove ha anche ottenuto l'abilitazione tedesca (*Venia legendi*) con uno studio sui simbolisti francesi nella lirica tedesca moderna (*Transfer und Modifikation – Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890-1923)*, De Gruyter 2016). È inoltre autore di una monografia sull'espressionismo tedesco nel contesto europeo (*Expressionismus im internationalen Kontext – Studien zur Europa-Reflexion, Übersetzungskultur und Intertextualität der literarischen Avantgarde*, De Gruyter 2023), scaturita da un progetto di ricerca finanziato dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft.



