

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» è pubblicata in Open Access e disponibile all'indirizzo:
<https://www.studigermanici.it/studi-germanici-en/> con licenza CC BY 4.0

STUDI GERMANICI



Istituto Italiano di
STUDI GERMANICI

29 | 2026

INDICE

Saggi

- 9 Kafka in München – Eine Spurensuche
Dirk Heißerer
- 35 Il ritmo dell'epos: alcune considerazioni sull'esametro in August Wilhelm Schlegel
Lorella Bosco
- 59 Sognare la fine: la simbologia degli uccelli morti nel *Nibelungenlied*
Davide Bertagnolli – Alessandro Zironi

Ricerche

- 81 Zone autonome. Normatività, anticonformismo, malattia e salute nella trilogia su Stoccolma di Jonas Gardell
Giovanni Za
- 107 Un modello 'caché'? Il Baudelaire di Theodor W. Adorno
Gabriele Gallina
- 141 Karen Blixen e la tradizione del gotico: prospettive critiche
Emilio Calvani
- 163 *Heimskringla* in Transition: Language, Translation, and Power in Early Modern Scandinavia
Andrea Romanzi

Rassegne

- 187 Geht die Liebe weiter? Ein Theaterbrief zur italienischen Kultur und Literatur auf den deutschsprachigen Bühnen
Kai Bremer
- 195 Forme agentiche della materia nella letteratura di lingua tedesca: prospettive elementari negli studi di ecocritica
Luca Baruffa

I quaderni dell'AIG

- 215** Transizione. I. Contatto / Kontakt
a cura di Camilla Miglio – Miriam Ravetto
- 217** Ein Blick auf die Dualkategorie in germanischen und slawischen
 Kontaktsituationen: Was sagen die Desiderata der Dualforschung
 über methodentheoretische Fragen der Kontaktlinguistik aus?
Goranka Rocco
- 237** «Lebendige Geschichte im Fluss»: rappresentazioni letterarie
 dell'Elba come *contact zone*
Angela Conzo
- 255** Il contatto come categoria analitica e la memoria dello
 sminamento tedesco-danese
Riccardo Bettini
- 273** Diamesische Kontaktzonen: Syntaktische Phänomene zwischen
 Mündlichkeit und Schriftlichkeit am Beispiel von Elias Canettis
Die Blendung
Benedetta Rosi
- 293** Cornice e stretta di mano: etica e struttura in *Nachtgespräche* di
 Auguste Hauschner
Maria Diletta Giordano
- 311** Politisch-religiöser Kontakt im Kriegsdiskurs. Eine
 diskurslinguistische Analyse des Schlüsselwortes Sieg in den
 frühen Kriegspredigten des Ersten Weltkriegs
Nadia Centorbi
- 329 Hanno collaborato**

Saggi

Kafka in Munich – A Search for Traces

Dirk Heißerer

(Thomas-Mann-Forum, München)

Franz Kafka visited Munich four times between 1903 and 1916. In 1903, the student made a mistake that would prove momentous with the address of his guesthouse on Sophienstraße. A city tour in 1911 turned into the chapter of one of his novels. A half-day in October 1913 remains in the dark. And the unsuccessful reading of *Stra kolonie* in 1916 in the Goltz bookshop in the Luitpoldblock, billed as a «Tropical Münchhausiade», oddly enough, gave rise to the parable *Der Kübelreiter* after a meeting with the poet Gottfried Kölwel. The parable can be interpreted as an «Arctic Münchhausiade» and a mocking response to the Munich reading. In 1903, two artworks from Munich were hanging in Kafka's Prague studio, and in 1908 he made his debut in the luxury Munich magazine «Hyperion». Despite the well-defined theme, the accounts available so far are one-sided, superficial, and even flawed. But what has disappeared can be reconstructed, and offers new insights. Despite the well-defined scope of the topic, existing studies on Kafka's presence in Munich are, to date, one-sided, superficial, and at times even erroneous. This essay proposes a more nuanced reconstruction, enabling a critical reassessment of the available evidence while offering new interpretive perspectives.

Franz Kafka si rec  a Monaco di Baviera quattro volte tra il 1903 e il 1916. Nel 1903, da studente, commise un errore che avrebbe avuto conseguenze importanti, sbagliando l'indirizzo della sua pensione in Sophienstra e. Un giro turistico della citt  nel 1911 si trasform  in un capitolo di un romanzo. Una mezza giornata nell'ottobre del 1913 rimane avvolta nel mistero. E la lettura fallita della *Stra kolonie* nel 1916 alla libreria Goltz nel Luitpoldblock, annunciata come «Münchhausiade tropicale», diede origine, in modo curioso, dopo un incontro con il poeta Gottfried Kölwel, alla parabola *Der Kübelreiter*, che pu  essere interpretata come «Münchhausiade artica» e risposta beffarda alla lettura di Monaco. Nel 1903, nello studio praghese di Kafka erano appese due opere d'arte provenienti da Monaco, e nel 1908 egli debutt  sulla rivista di lusso monacense «Hyperion». Nonostante la tematica ben circoscritta, le rappresentazioni finora disponibili sono unilaterali, superficiali e persino errate. Ma ci  che   scomparso pu  essere ricostruito e offre nuove intuizioni. Nonostante la tematica ben circoscritta, gli studi sulla presenza di Kafka a Monaco finora disponibili sono unilaterali, superficiali e talvolta persino errati. Questo saggio propone una ricostruzione pi  articolata, che consente di riconsiderare criticamente le testimonianze disponibili e offre nuove prospettive interpretative.

KEYWORDS: *Munich, Visits, Novels, Satiric Reaction*

Dirk Hei erer, *Kafka in München – Eine Spurensuche*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 9-33

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.01



Open Access



Kafka in München – Eine Spurensuche*

Dirk Heiße

(Thomas-Mann-Forum, München)

Viermal war Franz Kafka zwischen 1903 und 1916 zu Besuch in München. Der Student vertat sich 1903 folgenreich mit der Adresse seiner Pension an der Sophienstraße. Aus einer Stadtrundfahrt 1911 wurde ein Romankapitel. Ein halber Tag im Oktober 1913 bleibt im Dunkeln. Und die misslungene Lesung der *Strafkolonie* 1916 in der Buchhandlung Goltz im Luitpoldblock, angekündigt als «Tropische Münchhausiade», ließ nach einem Treffen mit dem Dichter Gottfried Kölwel auf merkwürdige Weise die Parabel *Der Kübelreiter* entstehen, die als «Arktische Münchhausiade» und spöttische Antwort auf die Münchner Lesung gedeutet werden kann. In Kafkas Prager Arbeitszimmer hingen 1903 zwei Kunstwerke aus München, und in der Münchner Luxuszeitschrift «Hyperion» debütierte er 1908. Trotz dieser überschaubaren Thematik sind bisherige Darstellungen einseitig, oberflächlich und sogar fehlerhaft¹. Doch was verschwunden ist, lässt sich rekonstruieren und bietet neue Erkenntnisse.

* Überarbeitete und erweiterte Fassung von: Dirk Heiße, *Kafka in München – Von den Scharfrichtern zur Strafkolonie: Ein literarischer Spaziergang in zwölf Stationen*, in «Münchner Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur», 1 (2024), S. 10-59. <<https://doi.org/10.5282/mb-jgk/328>> (letzter Zugang: 12. Mai 2022).

¹ Hanns Arens behandelt in *Unsterbliches München. Streifzüge durch 200 Jahre literarischen Lebens der Stadt* (München-Esslingen 1968, S. 714-720) nur Kafkas Lesung 1916. Alle damals erreichbaren Quellen zu diesem Besuch versammelt erstmals Hartmut Binder im Kapitel *Gottfried Kölwel in Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*, hrsg. v. Hartmut Binder, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1991, S. 33-44. Reiner Stach behandelt Kafkas Münchner Lesung im Kapitel *Kafka trifft auf seine Leser* in ders., *Die Jahre der Erkenntnis*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 20174, S. 147-158. Alfons Schweiggert Darstellung *Franz Kafka in München. Zwischen Leuchten und Finsternis* (Allitera Verl., München 2007) verzichtet auf konkrete Belege und birgt Missverständnisse (vgl. Anm. 43). Einen knappen Überblick liefert Hans-Gerd Koch: «...dieses wunderbare München», in *Kafka: 1924*, Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, Oktober 2023-Februar 2024, hrsg. v. Helena Pereña – Anne Marr – Michael Buhrs, Walther König, Köln 2023, S. 244-260.

PROLOG

In München wollte Franz Kafka mit seinem Schulfreund Paul Kisch schon 1902 Germanistik studieren. Doch nur Paul Kisch kam im Wintersemester 1902/1903 nach München. Kafka blieb in Prag, studierte dort weiter Jura, hielt aber die Verbindung mit Kisch in der «Nordendstraße (69 I)»² mit Briefen und Karten aufrecht. Thema darin waren Kunstreproduktionen der Firma Johann Weinknecht. Kisch hatte gefragt, ob er zum Geburtstag von Kafkas Mutter Julie im März, «etwas mitbringen» solle, und Kafka antwortete, das sei «ein gefährlicher Satz»: «Kennst Du Weinknecht Theresienstraße 66. Dort wollte ich für die Mutter [...] den jungen Johannes von Donatello [Elfenbein- oder Steintönung] 3 M.[ark] bestellen». Für sich selbst wollte Kafka auch «etwas bei dem Weinknecht kaufen. Katalognummer 64. Tanzende Mänade [gelb Elfenbein] 2 M.[ark] Es ist ein Relief»³. Dank eines Katalogs⁴ der Firma Johann Weinknecht lässt sich sagen, welche Kunstwerke gemeint waren.

Bei dem «jungen Johannes von Donatello» handelt es sich um die von Weinknecht angebotene «Johannesbüste von Donatello», die u.a. in «Elfenbein-» oder «Steinimitation» 4,50 Mark kostete⁵. Was weiter damit geschah, ist nicht bekannt.

2 Vgl. den Kommentar zu Brief 8 (Prag, 8. März 1903) in Franz Kafka, *Karten und Briefe an Paul Kisch*, in «Sinn und Form», 40 (1988), 4, S. 809-817: 814. Der Brief wird in Franz Kafka, *Briefe 1900-1912 (Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe)*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1999 (nachher KKABr 1900-1912), unter Nr. 19, S. 23-24: 23 auf den 11. März 1903 datiert; im Kommentar (*ebd.*, S. 398) fehlt die Adressangabe.

3 Brief an Paul Kisch, Prag, 7. Februar 1903, in KKABr 1900-1912, S. 21-23: 22 f.

4 Vgl. Johann Weinknecht (Atelier für plastische Kunst und Vergolderei, München, Theresienstr. 66), *Imitierte Gipsabgüsse von plastischen Meisterwerken aller Zeiten*, Selbstverl., München o.J. [um 1905]. Der Katalog war Exponat der Ausstellung *Kafka: 1924*, a.a.O.

5 Vgl. *Imitierte Gipsabgüsse von plastischen Meisterwerken aller Zeiten*, a.a.O., S. 8, Nr. 283. Die Elfenbein- bzw. Steinimitation wurde damals für 4,50 Mark angeboten. Die Annahme, es handle sich dabei um eine «Nachbildung der Johannes-Statue von Donatello» bzw. um «die Donatello-Statue» (Reiner Stach, *Kafka von Tag zu Tag. Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2017, S. 54), ist zu korrigieren. Weinknecht bietet keine solche Statue an. Inzwischen ist die frühere Zuschreibung dieser Büste an Donatello zugunsten des Benedetto da Maiano oder des Antonio Rossellino korrigiert worden, vgl. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Marburg, <<https://www.bildindex.de/media/obj08011391/bh002973&medium=bh002973?part=0>> (letzter Zugang: 12. Mai 2022).

Die ‐Tanzende Mänade‐ war ein Relief⁶, das Max Brod in Kafkas Prager Arbeitszimmer an der Wand gesehen hat. (Abb. 1a) In seiner Kafka-Biographie von 1937 heißt es: ‐Zur Seite an der Wand der vergilbte Gipsabgu  eines kleinen antiken Reliefs, einer M nadin, die ein Fleischstück, einen Ochsenchenkel, schwingt. Die zierlichen Falten ihres Kleides tanzten um die Gestalt ohne Kopf‐⁷. Weinknecht bot dieses Relief als ‐Menade, römische Antike‐ in Elfenbeint nung für 2.50 Mark an⁸. Diese Mänade oder trunkene und rasende Bacchantin aus dem Gefolge des Dionysos schwingt in ihrer rechten Hand einen Dolch, hält aber mit ihrer linken Hand keinen ‐Ochsenchenkel‐, sondern das Hinterteil einer Ziege, die geopfert wurde⁹. Außerdem hat diese Mänade einen intakten Kopf.

An Kafkas ‐Gestalt ohne Kopf‐ erinnert ein Relief mit drei orgiastisch tanzenden M naden in den Uffizien zu Florenz¹⁰. In der Mitte ist die Gegenfigur zu der einzelnen Mänade mit dem vorderen Teil der Ziege zu sehen. Das wirkliche Vorbild für die ‐Tanzende Mänade‐ in Kafkas Prager Arbeitszimmer befindet sich aber offenbar in Rom. Max Brod erwähnt die Figur 1928 in seinem Kafka-Roman *Zauberreich der Liebe*. Kafka heißt hier Richard Garta, und in seinem Prager Zimmer findet sich ‐der Gipsabgu  eines kleinen antiken Reliefs, Mänade im Schleierkleid, tanzschreitend, einen Tierschenkel schwingend‐¹¹. Es sei das ‐Original jener Mänade [...] im Tanzschleier, mit dem Tierschenkel‐ und befinde sich ‐in Rom, im kapitolinischen Museum‐; dort habe es den Freund ‐wirklich einmal wie ein Gruß von Garta angeblickt‐¹². Diese ‐Tanzende Mänade‐ des griechischen

6 Vgl. Andreas Kilcher, *Zeichnen und Schreiben bei Kafka*, in Franz Kafka, *Die Zeichnungen*, hrsg. v. Andreas Kilcher, C.H. Beck, München 2021, S. 211-276: 215-217, samt der Abb. einer ‐Tanzenden Mänade‐ (Attisch, 5. Jh. v. Chr.) aus dem British Museum (*ebd.*, S. 217).

7 Max Brod, * ber Franz Kafka*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1986, S. 54.

8 *Imitierte Gipsabgüsse von plastischen Meisterwerken aller Zeiten*, a.a.O., S. 8, Nr. 260.

9 ‐Die M naden oder Bakchai tanzen im Gefolge des Dionysos‐, und im ‐orgiastischen Taumel zerfleischen sie junge Rehk lbc hen und verzehren das rohe Fleisch‐, vgl. den Artikel ‐Dionysos‐, in Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Rohwoldt, Reinbek b.H. 1984, S. 110-115: 110.

10 *Relief der Tanzenden Mänade*, 20-1 v.C. ca., Gallerie degli Uffizi, Firenze; vgl. <imagines. Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi>, 4 (maggio 2020), S. 26-32, <<https://uffizi-production-b8df82a1.s3.eu-central-1.amazonaws.com/production/attachments/1589376153364802-Imagines-numero-4-maggio-2020-13-5.pdf>> (letzter Zugang: 21. Januar 2026).

11 Max Brod, *Zauberreich der Liebe. Roman*, Paul Zsolnay, Berlin-Wien-Leipzig 1928, S. 93.

12 *Ebd.*, S. 180.

Bildhauers Kallimachos hat tatsächlich einen Schaden am Kopf, so dass sie zwar nicht als Gestalt *ohne* Kopf, aber als Gestalt mit *halbem* Kopf bezeichnet werden kann (Abb. 1b).

In Kafkas Arbeitszimmer hing noch ein zweites Kunstwerk aus München, so Max Brod in seiner Biographie 1937: «Über Kafkas Schreibtisch hing eine große Reproduktion des Bildes ‘Der Pflüger’ von Hans Thoma» und ergänzt, es handele sich hier um einen «‘Kunstwart’-Druck»¹³, also um einen Druck der einflussreichen Zeitschrift «Der Kunstwart», herausgegeben von Ferdinand Avenarius. Paul Kisch hat seinem Freund diesen Druck aus München mitgebracht¹⁴. Es ist allerdings kein «Kunstwart»-Druck, sondern eine ungleich wertvollere Radierung¹⁵, die der Berliner Kunsthändler Fritz Gurlitt vertrieb (Abb. 2).

München war für Kafka auf jeden Fall schon früh *der* Kontrast zu Prag: «Man muß andere Augen und Finger und Seelen bekommen in so einer scharfen Luft», schrieb er in einem Brief an Paul Kisch, und: «Ja ja während man hier auf den Kanapees gähnt, rast es in München»¹⁶. In München lebte einer seiner «Lieblingsautoren»¹⁷, Thomas Mann. Hier studierte der «einstige Klassenprimus»¹⁸ Emil Utitz Kunstgeschichte, und was er und Paul Kisch vom Leben in der Kunststadt berichteten, muss für Kafka «außerordentlich verlockend gewesen sein»¹⁹. Ende November 1903 gibt der 20-jährige Franz Kafka dieser Lockung nach.

13 Brod, *Über Franz Kafka*, a.a.O., S. 54.

14 «Dies geht aus einer handschriftlichen Marginalie hervor, die Paul Kisch selbst auf einem Exemplar der Kafka-Biographie Max Brods angebracht hat (Prag 1937, 70). Freundliche Mitteilung von Jürgen Born, Wuppertal [...]». Hartmut Binder, *Anschauung ersehnten Lebens. Kafkas Verständnis bildender Künstler und ihrer Werke* (1983), in ders., *Auf Kafkas Spuren. Gesammelte Studien zu Leben und Werk*, hrsg. v. Roland Reuß – Peter Staengle, Wallstein, Göttingen 2023, S. 645-663: 649 f., Anm. 24.

15 «Platte bei F. Gurlitt, Berlin», in Josef August Beringer, *Hans Thoma. Radierungen. Vollständiges Verzeichnis der radierten Pressen und ihrer Zustände*, mit 294 Abbildungen, Bruckmann, München 1923, S. 2, Nr. 7.1-4 (433), Abb. S. 6.

16 Brief an Paul Kisch, Prag, 4. Februar 1903, KKABr 1900-1912, S. 20-21: 21.

17 Hartmut Binder, *Kafkas Welt. Eine Lebenschronik in Bildern*, Rowohlt, Reinbek b.H. 2008, S. 102, Abb. 158. Vgl. den Beitrag von Dirk HeiBerer, *Kafka liest Thomas Mann* im Tagungsband *Kafka nach hundert Jahren*, hrsg. v. Luca Crescenzi – Sabine Schild-Vitale, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2026, S. 225-245.

18 Reiner Stach, *Kafka. Die frühen Jahre 1883-1910*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2014, S. 272.

19 *Ebd.*

1. ERSTER BESUCH 1903 – BEI DEN ELF SCHARFRICHTERN

Kafka war zwischen dem 24. November und dem 5. Dezember 1903 fast zwei Wochen in München. Aus diesen Tagen sind vier Karten an Paul Kisch erhalten, eine Postkarte, zwei Ansichtskarten und eine Kunstpostkarte. Die Freunde hatten die Rollen getauscht: Paul Kisch war wieder nach Prag zur ckgekehrt²⁰, und erhielt nun aus München Post von Kafka. Zwei Tage nach seiner Ankunft, am Donnerstag, dem 26. November 1903, sitzt Kafka bei schlechtem Wetter im noblen Café Luitpold an der Brienner Straße und schreibt, leicht genervt, an Paul Kisch: «So, das schreibe ich im Luitpold, ich habe einen schlechten Kaffee getrunken und ich werde noch eine schlechtere Karte schreiben»²¹. Dann berichtet er von seinen ersten Eindrücken:

Das Oberfl chlichste von München habe ich in den 2 Tagen gerade betastet und so kleine Blicke in das Innere bekommen. Um das rascher und selbständiger zu machen, habe ich mich vor Utitz ziemlich ferngehalten ja heute leider Gottes sogar ein Rendezvous versäumt. Von Morgen ab schleiche ich mich dann in die Gesellschaft ein. – Ich werde viel Nutzen von München haben²².

Das «Oberfl chlichste von München» könnten die Gebäude zwischen dem Königsplatz und der Residenz sein, die Kafka bei seinen ersten Spaziergängen leicht aufsuchen konnte. Die Bemerkung, er schleiche sich in die Gesellschaft ein, ist ein «Konfidentenausdruck»²³, eine vertrauliche Mitteilung dafür, dass jemand sich nicht amtlich bei der Polizeidirektion angemeldet habe, was damals Vorschrift war. Im Stadtarchiv München ist kein Polizeilicher Meldebogen Kafkas vorhanden.

Auf seiner Karte notiert Kafka schließlich seine Adresse, wobei ihm ein folgenreicher Fehler unterläuft. Im Postskriptum steht: «Pension Lorenz, Sophienstraße N[r] 15[,] 3ter Stock»²⁴. Kafka hat sich aber vertan. Ein Blick in das Münchner Adressbuch von 1903 zeigt: Es gab damals (anders als heute) keine Sophienstraße Nr. 15, es gab eine Sophienstraße Nr. 5c mit der Pensionsinhaberin Marie Lorenz im dritten Stock²⁵! Einmal angenommen, Frau Lorenz habe ihrem Gast

20 Die Annahme, Kafka habe Paul Kisch «im Herbst 1903» in München besucht (Kilcher, *Zeichnen und Schreiben bei Kafka*, a.a.O., S. 215), beruht auf einem Irrtum.

21 Postkarte an Paul Kisch, München 26. November 1903, KKABr 1900-1912, S. 31.

22 *Ebd.*

23 Max Brod, *Der Prager Kreis*, Kohlhammer, Stuttgart u.a. 1966, S. 18.

24 Postkarte an Paul Kisch, München 26. November 1903, a.a.O.

25 *Adreßbuch von München für das Jahr 1903*, hrsg. v. der Kgl. Polizei-Direktion,

aus Prag bei der Ankunft auf die Frage, welche Adresse die Pension habe, geantwortet: «Sophienstraße 5c», dann klingt «fünf ceh» auch für Einheimische sehr leicht und missverständlich wie «fünfzehn»²⁶. Aber keinem der Kafka-Spurensucher und Editoren ist die falsche Adresse bislang aufgefallen; alle haben den Fehler übernommen²⁷.

Die Sophienstraße liegt in der Nähe des Hauptbahnhofs gleich neben dem Alten Botanischen Garten und verbindet in einem Halbrund die Luisenstraße mit dem Lenbachplatz. Die Pension Lorenz an der einstigen Sophienstraße 5c²⁸ lag mit den Häusern 5a, 5b und 6 zwischen der Arcostraße und der Arcisstraße an einem wahrlich prominenten Ort: schräg gegenüber dem Haupteingang des Münchner Glaspalasts, einem monumentalen Kunst-Ausstellungsgebäude (1854-1931), das allerdings nur von Juni bis Oktober besucht werden konnte und im November 1903 geschlossen war. Der Glaspalast brannte im Juni 1931 mit wertvollsten Kunstwerken aus; die Häuserreihe mit der Sophienstraße 5c musste 1938 dem Bau des Oberfinanzpräsidiums München, der heutigen Oberfinanzdirektion, weichen²⁹.

Ob sich Kafka nun verhört oder im Café Luitpold falsch erinnert hat: Das Missverständnis hatte Folgen – Kafka bekam keine Post! Er wartet in den nächsten Tagen vergeblich auf Nachrichten von Paul Kisch. Vier Tage später fragt er, auf zwei fortlaufend beschrifteten Ansichtskarten, schon wütend: «Ja warum schreibst Du mir denn nicht, Mensch? Du wolltest mir doch Adressen angeben von Firmen, von denen Du etwas haben willst»³⁰. Die Freunde hatten sich demnach in der Frage von Bestellungen, wie einst bei den Kunstreproduktionen der

München 1903, II. Theil, Straßenübersicht, S. 655.

26 Kafka adressierte übrigens seine Karten an Paul Kisch in Prag «hier wie stets an die Melantrichgasse 4, obgleich das Haus der Kischs Nr. 14 war» (vgl. ders., *Karten und Briefe an Paul Kisch*, a.a.O., S. 809, Kommentar zu Brief 2, von Ende August 1902). Sodann vertrat sich Kafka in einem Brief an Paul Kisch aus Prag vom 4. Februar 1903 mit einer «Hausnummer 4», die es an der angegebenen Stelle im Prager «Stadtpark» einfach nicht gab (vgl. *ebd.*, Brief 5, S. 811). Auf diese, «Kafkas Zahlensinn erneut disqualifizierende Mitteilung» (*ebd.*), geht der Kommentar in KKABr 1900-1912 in beiden Fällen (Briefe 8 und 16) nicht ein.

27 Franz Kafka, *Eine Chronik*, zusammengestellt von Roger Hermes – Waltraud John – Hans-Gerd Koch – Anita Widera, Wagenbach, Berlin 1999, S. 34; Stach, *Kafka von Tag zu Tag*, a.a.O., S. 57.

28 Stadtarchiv München, PS-Stadtkarten 1:5000, 1906/09, Bl. 13. Freundliche Auskunft von Archivoberrat Anton Löffelmeier.

29 Vgl. den Artikel *Verwaltung und Verbrechen*, Nr. 5: Oberfinanzpräsidium München, in *Ort und Erinnerung. Nationalsozialismus in München*, hrsg. v. Wilfried Nerdinger, Verlag Anton Pustet, Salzburg-München 2006, S. 77.

30 Ansichtskarte an Paul Kisch, München, 30. November 1903, in KKABr 1900-1912, Brief 26, S. 31-32: 31; Abb. der beiden Bildmotive S. 403.

Firma Weinknecht, neu verabredet. Kafka kann sich das Schweigen seines Freundes nicht erklären und fragt sich, ob es vielleicht noch einen anderen Grund haben könnte:

Oder erwartest Du einen Brief von mir? Wirklich ich kann nicht. Sieh doch, alles wozu Du ein gesegnetes halbes Jahr Zeit hattest, soll ich in kaum 14 Tagen aufessen. Und mit vollem, mit ganz vollem Munde essen und zugleich über das Essen schreiben – beiläufig 50 Karten habe ich ja doch zu schreiben – das ist doch zuviel. Erst beim Verdauen kann man etwas über dieses wunderbare München sagen³¹.

Doch auch auf diesen Hilferuf aus der Schlaraffenstadt München erhält Kafka keine Antwort. Zuletzt flucht er dem Freund am 5. Dezember 1903, bereits auf der Rückreise nach Prag, auf einer krassen Kunstpostkarte der *Elf Scharfrichter* (Abb. 3): «Du verfluchter Kerl. Du bist der einzige an den ich nur mit Wuth habe denken können. [...] Ich bitte um die Adressen, bitte, bitte»³², auch wenn die, wenn sie noch gekommen wären, nach Kafkas Abreise nichts mehr genutzt hätten. Der Fluch ist aber stilisiert, er hat eine literarische Quelle.

Dem Bildmotiv zufolge hatte sich Kafka das berühmte Münchner Kabarett der *Elf Scharfrichter* in der Türkenstraße angesehen. Die 1901 gegründete Kleinkunsts hne war 1903 im Münchner Theaterleben eine Top-Adresse. Tag für Tag präsentierten die «Münchner Neuesten Nachrichten» den detaillierten Spielplan der *Elf Scharfrichter* jeweils unter dem provokanten Slogan «Täglich Abends 8 Uhr Exekutionen»³³. Ein neues Programm hatte am Freitag, dem 4. Dezember 1903, an Kafkas letztem Abend in München, Premiere. Die Vorstellung eröffnete wie immer der «Scharfrichtermarsch» beim Einzug der elf vermummten Darsteller in Henkermaske und mit Richtschwert:

Erbauet ragt der schwarze Block. / Wir richten scharf und herzlich. / Blutrotes Herz, blutroter Rock, / All unsere Lust ist schmerzlich. // Wer mit dem Tag verfeindet ist, / Wird blutig exequiert, / Wer mit dem Tod befreundet ist, / Mit Sang und Kranz gezieret³⁴.

31 *Ebd.*, S. 31.

32 Kunstpostkarte an Paul Kisch, München, 5. Dezember 1903, in KKABr 1900-1902, Brief 28, S. 32; Abb. des Bildmotivs S. 404.

33 *Die Elf Scharfrichter*, in «General-Anzeiger der Münchner Neuesten Nachrichten», 550 (24. November 1903), S. 1.

34 Teilzitat n. Otto Falckenberg, *Mein Leben – Mein Theater. Nach Gesprächen und Dokumenten aufgezeichnet von Wolfgang Petzet*, Zinnen-Verlag, München-Wien-Leipzig 1944, S. 109 f.

Künstlerischer Höhepunkt war an diesem Abend der jüdisch inspirierte Dialog des *Rabbi Esra* von Frank Wedekind, besser ein Monolog, bei dem der Partner, wie sich Wedekinds Gattin Tilly später erinnerte, «nur schöne Staffage»³⁵ war. Eine Stelle daraus ging Kafka vermutlich besonders nahe. Rabbi Esra berichtet, wie er Gott gelästert habe, als seine erste Frau, Lea, bei der ersten Entbindung zusammen mit dem Kind gestorben sei:

Da habe ich mich empört wider Jehova, da habe ich geschrien: Verflucht sei dein Name! Warum hast du mir genommen ein Weib, das ich mir habe gewählt, um dir zu dienen! Bist du geschlagen mit Dummheit, daß du zerschmetterst dein Kind und verschonst deine Feinde! Kannst du nicht nehmen das Lamm dem Reichen, mußt du es nehmen dem Armen, dem es ist gewesen sein alles! Verflucht sei dein Name!³⁶.

Diese kühne Wedekind-Stelle könnte Kafka zu dem ähnlich heftigen Fluch auf den vermeintlich untreuen Freund Paul Kisch veranlasst haben. Das *Scharfrichter*-Erlebnis mit dem Fluch des Rabbi Esra beendete jedenfalls Kafkas erste Münchner Tage. Er hat sie später als «trostlose Jugenderinnerung»³⁷ abgetan. Doch das *Scharfrichter*-Erlebnis wirkte viel später, im Sommer 1916, literarisch noch einmal eigentümlich nach. Dazwischen lag Kafkas erste Publikation, acht römisch nummerierte Prosastücke unter dem Titel *Betrachtung* in der Münchner Luxuszeitschrift «Hyperion» (1908)³⁸. Die Umstände sind gut erforscht und bekannt³⁹.

35 Tilly Wedekind, *Lulu. Die Rolle meines Lebens*, Rütten & Loening, München-Bern-Wien 1969, S. 85.

36 Frank Wedekind, *Rabbi Esra*, in ders., Werke, Bd. I, hrsg. v. Erhard Weidl, Artemis & Winkler, München 1990, S. 242-247: 245.

37 Brief an Gottfried Kölwel, Prag, 3. Januar 1917, in Franz Kafka, *Briefe 1914-1917 (Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe)*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2005 (nachher KKABr 1914-1917), Brief 1009, S. 283. Der Brief ist von Kafka fälschlich auf den 3. Januar 1916 datiert und wird so auch im Bestand der Stadtbibliothek München (Signatur: Kafka, Franz A III/1-3) und in der Online-Datenbank Kalliope geführt; KKABr 1914-1917, S. 631 korrigiert diese Fehldatierung stillschweigend.

38 Franz Kafka, *Betrachtung*, in «Hyperion», 1 (1908), 1, S. 91-94.

39 Paul Raabe, *Franz Kafka und Franz Blei. Samt einer wiederentdeckten Buchbesprechung Kafkas*, in Jürgen Born – Ludwig Dietz – Malcolm Pasley – Paul Raabe – Klaus Wagenbach, *Kafka-Symposium*, DTV, München 1969, S. 7-16.

2. ZWEITER BESUCH 1911 – *RICHARD UND SAMUEL*

Kafkas zweiter persönlicher Aufenthalt in München war Ende August 1911 eine kuriose halbstündige nächtliche Stadtrundfahrt. Kafka und Max Brod fuhren damals auf ihrer letzten gemeinsamen Urlaubsreise als Junggesellen drei Wochen mit der Bahn von Prag über München in die Schweiz, nach Italien und Paris. Die Freunde, 28 und 27 Jahre alt, hatten aber nicht nur ein touristisches, sondern auch ein literarisches Reiseziel. Sie wollten die Erlebnisse in ihren jeweiligen Tagebüchern festhalten und daraus ein gemeinsames Buch, *Richard und Samuel*, entwickeln. Das Vorhaben kam zwar über das erste Kapitel nicht hinaus, doch der anfängliche Schwung führte auf der nächtlichen Stadtrundfahrt durch das verregnete München zu einem erotisch prickelnden Abenteuer mit einer Zufallsbekanntschaft.

Es beginnt in Prag am 26. August 1911 mit der Abfahrt des Zuges nach München um 13:02 Uhr. In Pilsen kommt der Zug um 15:03 Uhr an; eine junge Dame, Angela Rehberger, 24 Jahre alt, Tochter eines Offiziers, steigt zu, und im Abteil gerät das Trio in ein lebhaftes Gespräch. Während die junge Frau naiv darauf sinnt, ihre Bürokollegen mit einem Kartenscherz zu foppen, haben es ihre neuen Bekannten insgeheim auf ein erotisches Abenteuer abgesehen, das in München mit einer nächtlichen Stadtrundfahrt beginnen soll.

Bei der Ankunft um 21:43 Uhr ist es zwar dunkel und es regnet, außerdem sträubt sich die junge Dame ein wenig, mit den beiden jungen Männern loszufahren, – Kafka fühlt sich an den seinerzeit aktuellen Stummfilm *Die weiße Sklavin* erinnert, in dem die unschuldige Heldin «gleich am Bahnhofsausgang im Dunkel von fremden Männern in ein Automobil gedrängt und weggeführt wird»⁴⁰ –, aber dann geht es doch mit einem Taxi los. Man hat eine halbe Stunde Zeit.

Im Romankapitel sind Richard (alias Kafka) und Samuel (alias Brod) mit Dora (alias Angela) unterwegs, die Passage wird aus der Sicht Richards geschildert. Wir erleben einen Stummfilm in Worten:

Der Chauffeur, von uns aufgefordert, ruft die Namen der unsichtbaren Sehenswürdigkeiten aus. Die Pneumatics rauschen auf dem nassen Asphalt wie der Apparat im Kinematographen. Wieder diese 'weiße Sklavin'. Diese leeren langen gewaschenen schwarzen Gassen. Das Deutlichste sind die

⁴⁰ *Die erste lange Eisenbahnfahrt* (Prag-Zürich), in Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten* (Kritische Ausgabe der Schriften, *Tagebücher, Briefe*), hrsg. v. Wolf Kittler – Hans-Gerd Koch – Gerhard Neumann, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1996 (nachher KKAD), S. 420-440: 428; vgl. ausführlich dazu das Kapitel *Immer wieder diese weiße Sklavin* in Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Rowohlt, Reinbek b.H. 1996, S. 47-60.

unverhängten großen Fenster des Restaurants ‘Vier Jahreszeiten’, dessen Name uns als des elegantesten irgendwie bekannt war. Verbeugung eines livrierten Kellners vor einer Tischgesellschaft. Bei einem Denkmal, das wir in einem glücklichen Einfall für das berühmte Wagnerdenkmal erklären, zeigt sie Teilnahme. Nur beim Freiheitsmonument mit seinen im Regen klatschenden Fontänen ist längerer Aufenthalt gegönnt. Brücke über die nur geahnte Isar. Schöne herrschaftliche Villen längs des Englischen Gartens. Ludwigstraße, Theatinerkirche, Feldherrnhalle, Pschorrbräu. Ich weiß nicht, wieso das kommt: ich erkenne nichts wieder, obwohl ich doch schon mehrmals in München war. Sendlinger Tor. Bahnhof, den rechtzeitig zu erreichen ich (besonders Doras wegen) Sorge hatte. So sind wir wie eine daraufhin ausgerechnete Feder in genau zwanzig Minuten durch die Stadt geschnurrt, nach dem Taxameter⁴¹.

Das Paradox der «unsichtbaren Sehenswürdigkeiten» auf dieser nächtlichen Regenrundfahrt hat klamaukhafte Züge, doch ihre Stimmigkeit ist unwichtig. Wollte man dem Trio auf seiner rasanten Fahrt vom Bahnhof aus nachfahren, wäre das noch heute problemlos möglich: Maximilianstraße, Maxmonument (das «Wagnerdenkmal» gab es in München erst 1913), das «Freiheitsmonument» des Friedensengels und so weiter – alles stimmt. Abgehetzt kommen die Helden und die Heldin am Bahnhof an und fahren ihrer verschiedenen Wege.

2.1 Exkurs 2: Fasching in München

Noch im November 1911 arbeiten Kafka und Brod an *Richard und Samuel* weiter. Vermittelt von dem österreichischen Zeichner Alfred Kubin (1877-1959) besuchen sie dafür am 26. November 1913 den in Prag weilenden Linzer Hofrat und Kunstsammler Anton Maximilian Pachinger (1864-1938). Dessen Lebensinhalt besteht angeblich aus «Sammeln und Koitieren». Kafka notiert ausführlich Pachingers erotische Auslassungen, etwa über Franz Blei, der «in den Münchner litterarischen Gesellschaften wegen litt.[erarischer] Schweinereien mißachtet» werde. Dann folgt Pachingers erstaunliche erotische Statistik zum Münchner Fasching:

Sehr ergiebiger Fasching in München. Nach dem Meldeamt kommen während des Faschings über 6000 Frauen ohne Begleitung nach München offenbar nur um sich koitieren zu lassen. Es sind Verheirathete, Mädchen, Witwen aus ganz Bayern, aber auch aus den angrenzenden Ländern⁴².

41 *Die erste lange Eisenbahnfahrt*, a.a.O., S. 429-430.

42 29. November 1911, in Franz Kafka, *Tagebücher (Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe)*, hrsg. v. hrsg. v. Hans-Gerd Koch – Michael Müller – Malcolm Pasley, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1990 (nachher KKAT), S. 275-279: 276. Am 12.

Kafka hat das in seinem Tagebuch festgehalten, mit der Folge, dass die Stelle missverständlich als von Kafka selbst stammend mitgeteilt wurde⁴³.

3. DRITTER BESUCH 1913 – BOTENGANG

Nach einem dreiwöchigen Aufenthalt in einem Reformsanatorium in Riva am Gardasee hat Kafka auf der Rückreise nach Prag in München am 12. Oktober 1913 wohl für einen halben Tag Station gemacht. Das wäre kaum der Rede wert, wenn diese drei Wochen nicht so interessant und literarisch folgenreich gewesen wären. Die unverhoffte Liebe zu einer jungen Frau, für die er die mehrfach aufschlussreiche Geschichte *Der Jäger Gracchus* schreiben wird – all das damals Erlebte ist bis ins Detail wiederholt dargestellt worden⁴⁴. Was aber hat das mit München zu tun?

Noch in Riva bietet Kafka Ende September Max Brod an, auf der Rückreise in München, wo er einen Tag bleiben wolle, «irgendeinen Botengang»⁴⁵ für ihn zu unternehmen. Was könnte damit gemeint sein? Vielleicht einer in Sachen Kunst? Wenn Kafka am Samstag, dem 11. Oktober 1913, von Riva so rechtzeitig abgereist sein sollte⁴⁶, um wenigstens den Sonntagvormittag in München zu verbringen und spät abends in Prag anzukommen, könnte er in diesen Stunden bis

Juni 1914 notiert Kafka weitere Erinnerungen an die Gespräche 1911 in Prag mit Kubin und Pachinger (vgl. KKAT, S. 535-537: 535 f.). Zu Pachingers Münchner Faschingerlebnissen vgl. Franz Lipp, *Der Sammler und Kulturhistoriker Anton Maximilian Pachinger*, in «Aus dem Antiquariat», 27 (1971), 3, S. A149-A164: 155.

43 Schweiggert, *Franz Kafka in München. Zwischen Leuchten und Finsternis*, a.a.O., S. 38 f. erkennt die Pachinger-Bemerkungen bzw. Zitate als originäre Kafka-Texte.

44 Vgl. Albino Tonelli, *Il secondo viaggio a Riva* (1913), in ders., *Ai confini della Mitteleuropa. Il Sanatorium von Hartungen di Riva del Garda. Dai fratelli Mann a Kafka gli ospiti della cultura europea*, Museo di Riva del Garda, Riva del Garda (TN) 1995, S. 269-293; Dirk Heißerer, *Der Jäger Gracchus. Franz Kafka*, in ders., *Meeresbrausen, Sonnenglanz. Poeten am Gardasee*, Kreuzlingen, München 1999, S. 173-198; Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen 1910-1915*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2002, 2017, S. 420-429; Hartmut Binder, *Im Sanatorium Dr. von Hartungen; Der Jäger Gracchus*, in ders., *Mit Kafka in den Süden. Eine historische Bilderreise in die Schweiz und zu den oberitalienischen Seen*, Vitalis, Praha 2007, S. 85-96, 97-104.

45 Franz Kafka, Brief an Max Brod in Prag, Riva, 28. September 1913, in Franz Kafka, *Briefe 1913-1914 (Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe)*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2001, S. 285-286: 285.

46 Reiner Stach nennt als Abreisetag den 11. Oktober (ders., *Kafka von Tag zu Tag*, a.a.O., S. 244). Tonelli, *Il secondo viaggio a Riva* (S. 287) lässt Kafka am 12. Oktober abreisen. Für die Herausgeber der Tagebücher Kafkas endet der Aufenthalt schon am 6. Oktober (vgl. KKAT, S. 145).

mittags den 1903 versäumten Besuch im Glaspalast mit der aktuellen Ausstellung nachgeholt haben. Doch das ist Spekulation.

4. Vierter Besuch 1916 – *IN DER STRAFKOLONIE UND DER KÜBELREITER*

Ungleich spektakulärer ist Kafkas Auftritt in München am 10. November 1916. Der bereits etwas bekanntere Autor las in der Buch- und Kunsthandlung Hans Goltz im Luitpoldblock, Briener Straße 8, gleich neben dem Café Luitpold, an diesem Freitagabend ab 20 Uhr erst Gedichte seines Freundes Max Brod vor und dann die eigene, 1914 entstandene groteske Erzählung *In der Strafkolonie*. Kafkas Lesung gehörte zu einem von sieben «Abenden für neue Literatur», die der Kunsthändler Hans Goltz seit September 1916 veranstaltete. Goltz war mit seiner internationalen Buchhandlung und der Kunstgalerie eine erste Adresse für moderne Kunst in München.

Seine «Abende für neue Literatur» hatte Goltz bei der Kgl. Polizeidirektion München angemeldet und die Erlaubnis dazu anstandslos erhalten⁴⁷. Nach Auftritten von Mynona (Salomo Friedlaender), Else Lasker-Schüler, Alfred Wolfenstein sowie Theodor Däubler sollten Max Brod und Franz Kafka gemeinsam am 10. November den fünften Abend bestreiten. Doch dieser Abend stand von Anfang an unter einem Unstern.

Erst bekam Max Brod nicht dienstfrei⁴⁸, dann war der Termin nicht sicher⁴⁹, und als Kafkas Pass- und Grenzprobleme gelöst waren⁵⁰ und der Termin feststand⁵¹, gab es noch Anfang November keine Genehmigung der Polizeidirektion für das «vorgelegte»⁵² Programm, allerdings aus gutem Grund. Hans Goltz befürchtete wohl, die für die Lesung in München vorgesehene Erzählung *In der Strafkolonie*⁵³ mit den Themen Militär und Folter nicht durch die Zensur zu bringen. Er gab der Geschichte daher zur Tarnung den Titel *Tropische*

47 Staatsarchiv München, Polizeidirektion München 5171: «Vorträge nicht-politischen Gepräges».

48 Brief an Felice Bauer, Prag, 18. Oktober 1916, KKABr 1914-1917, Brief 976, S. 259-260: 260.

49 Briefe an Felice Bauer, Prag, 17. Oktober und 24. Oktober 1916, *ebd.*, Briefe 975 und 983, S. 259, 266.

50 Brief an Felice Bauer, Prag, 21. Oktober 1916, *ebd.*, Brief 978, S. 263.

51 Franz Kafka, Briefe an Felice Bauer, Prag, 26. und 27. Oktober 1916, *ebd.*, Briefe 985 und 986, S. 267 f.

52 Franz Kafka, Postkarte an Felice Bauer, Prag, 21. Oktober 1916, *ebd.*, Brief 979, S. 264.

53 Brief an Felice Bauer, Prag, 10. Oktober 1916, *ebd.*, Brief 967, S. 252.

Münchhausiade, was wie eine Groteske von Mynona klang, der damit am ersten Abend gut angekommen war, und legte sie zusammen mit den Gedichten Max Brods erst eine Woche vor der Lesung am 4. November der Polizeidirektion zur Prüfung vor. Der Coup gelang: Der positive Bescheid «für den Vortragsabend Kafka» ging drei Tage später mit der «Beilage / 1 Bund Texte»⁵⁴ an Goltz zurück. Und noch am selben Tag, dem 7. November 1916, erschien die Anzeige für den fünften Autorenabend, an dem Dr. Franz Kafka Gedichte von Max Brod und seine eigene *Tropische Münchhausiade* vorlesen würde. (Abb. 4)

Der Tarn-Titel verband den Schauplatz der Erzählung, eine «Insel» in den «Tropen», wo in einem «schattenlosen Tal» ein französisch sprechender Offizier vor einem «Forschungsreisenden» eine Exekution an einem einfachen Soldaten vornehmen will, wobei es auch um «L gen»⁵⁵ geht, mit einer der Lügengeschichten des Barons Münchhausen. Diese listige Umbenennung der *Strafkolonie* empfand Kafka zwar als «Demütigung»⁵⁶, doch wichtiger war ihm etwas anderes: Er wollte in München mit seiner erneuten Verlobten Felice Bauer zusammentreffen und mit ihr im noblen Hotel Bayerischer Hof am Promenadeplatz logieren.

Kafkas Lesung ist gut dokumentiert. Zunächst geben drei Zeitungskritiken den, wie Kafka ihn nannte, «tatsächlich großartigen Mißerfolg, den das Ganze hatte»⁵⁷, anschaulich wieder. Als erster ließ der Rezensent der «Münchner Neuesten Nachrichten» kein gutes Haar an dem Abend. Die Eindrücke seien «wenig erquicklich», Kafka kein guter Vorleser gewesen. Zu Beginn habe er eine Viertelstunde lang Max Brods Lyrik vorgelesen, «einige gute Nachdichtungen nach Verlaine und eine wenig bedeutende Kosmische Kantate»⁵⁸. Kafkas

54 Staatsarchiv München, Polizeidirektion München 5171: «Vorträge nichtpolitischen Gepräges». Die beiliegenden Texte sind nicht mehr erhalten, vgl. Annette Sch tterle, *Franz Kafkas «Tropische Münchhausiade». Eine Lesung in München*, in «Freibeuter», 75 (Januar 1998), S. 153-156.

55 *In der Strafkolonie*, KKAD, S. 201-248: 203 («Forschungsreisenden»), 204 («Tropen»), 206 («schattenlosen Tal»), 207 («der Offizier sprach französisch»), 225, 228 («Insel»), 213 («L gen»), 232 («Ich verlange nicht, daß Sie l gen sollen»). Mit dem Schauplatz gemeint sein könnte die «Teufelsinsel» auf der noch heute zu Frankreich gehörenden Inselgruppe Neukaledonien im südlichen Pazifik (vgl. Franz Kafka, *In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*, mit Quellen, Chronik und Anmerkungen hrsg. v. Klaus Wagenbach, Wagenbach, Berlin 2004, S. 72-75).

56 Brief an Felice Bauer, 3. November 1916, KKABr 1914-1917, S. 271-272: 272.

57 Brief an Felice Bauer, Prag, 7. Dezember 1916, *ebd.*, S. 277.

58 Diese Gedichte lassen sich identifizieren; sie erschienen 1917 in Brods Gedichtband *Das gelobte Land. Ein Buch der Schmerzen und Hoffnungen* im Kurt Wolff Verlag, München. Von dem französischen Dichter Paul Verlaine (1844-1896) bzw. in Übersetzungen (*Nach Verlaine*) finden sich dort die Gedichte: *Brüssel: Ringelspiel (Bruxelles, Chevaux de bois)* aus den *Romances sans paroles* (1874) und *Das Abendessen (La soupe du*

eigene Erzählung In der Strafkolonie, als «Groteske» missverstanden (oder vielleicht auch nicht missverstanden), fiel völlig durch, zu lang, «stofflich abstoßend, was auch die Zuhörerschaft wohl zu erkennen gab», und somit die «wenig günstige Probe» eines immerhin talentierten Autors⁵⁹.

Das sah der Rezensent der «Münchener Zeitung» etwas anders. Er fand ganz richtig, dass der episch außergewöhnlich begabte junge Autor mit der detailliert beschriebenen schauerlichen Exekution eine «Bahn» fortsetze, die mit der Verwandlung begonnen habe. Er überschreite aber mit der Darstellung des Grauens eine Grenze, erweise sich als ein dekadenter «Lüstling des Entsetzens», der das Publikum «zum Teil» durch «übermäßige Nervenspannung» überfordere habe⁶⁰. Zuletzt urteilte noch die «München-Augsburger Abendzeitung», dass Max Brod nicht nur als Lyriker, sondern auch als Epiker längst einen guten Namen habe, während Kafkas «Geschichte zu lang und zu wenig fesselnd» gewesen sei⁶¹. Kafka selbst meinte dazu, er müsse «die Berechtigung der Urteile fast bis zu ihrer Wirklichkeit zugeben»⁶².

Den Misserfolg bestätigen zwei Augenzeugen. Der Schweizer Autor und Graphologe Max Pulver berichtet, Kafka habe schon mit den ersten Worten seiner Geschichte einen «Blutgeruch» verbreitet und ein derartiges Entsetzen ausgelöst, dass erst eine Dame und dann noch zwei weitere Personen in Ohnmacht gefallen seien⁶³. Die drei Ohnmächtigen hat Max Brod später entschieden dementiert. Kafka habe ihm die Münchner Vorlesung schon bei der Ankunft auf dem Prager Bahnhof ausführlich geschildert und hätte ihm die Ohnmächtigen als Beleg für seinen Misserfolg sicher nicht verschwiegen⁶⁴. Doch der Journalist und Schriftsteller Eugen Mondt bestätigt, dass bei Kafkas

soir) aus *Le Parnasse contemporain* (1869). Die *Kosmische Kantate* ist auf vier Seiten das Schlussstück des Bandes.

59 v.H., *Abende für Neue Literatur*, in «Münchener Neueste Nachrichten», 69, 11. November 1916, 576, Abendausgabe, S. 3.

60 Dr. HB., [*Fünfter Abend für Neue Literatur.*], in «Münchener Zeitung», 25 (12. November 1916), 314, S. 2 f.

61 *Abende für Neue Literatur*, in «München-Augsburger Abendzeitung», 13. November 1916, 625, Morgenblatt, S. 2.

62 Brief an Felice Bauer, Prag, 7. Dezember 1916, a.a.O., S. 277.

63 Max Pulver, *Spaziergang mit Franz Kafka*, in ders., *Erinnerungen an eine europäische Zeit*, Orell Füssli, Zürich 1953, S. 50-57: 52. Auch in «*Als Kafka mir entgegenkam...*», *Erinnerungen an Franz Kafka*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, erw. Neuausg., Wagenbach, Berlin 2005, S. 141-146: 142.

64 Brod, *Über Franz Kafka*, a.a.O., S. 212.

Lesung «verschiedene Frauen aufstanden und den Raum verließen»⁶⁵. Die Performance wurde ein Desaster.

Immerhin, so Max Pulver, blieben nach der Lesung «ein paar Hörer im Gespräch mit ihm [Kafka] beieinander»⁶⁶. Einer dieser Hörer war der Prager Dichter Rainer Maria Rilke⁶⁷. Darauf weist Kafka Felice Bauer in einem Brief am 7. Dezember 1916 hin. Er, Kafka, habe sich «in Prag auch noch an Rilkes Worte» erinnert. Nach etwas sehr Liebensw rdigem über den Heizer meinte er, weder in der *Verwandlung* noch in der *Strafkolonie* sei diese Konsequenz wie dort erreicht. Die Bemerkung ist nicht ohne weiteres verständlich, aber einsichtsvoll»⁶⁸. Die verschiedentlich geäußerten Zweifel⁶⁹ über die Begegnung Kafkas mit Rilke in München beseitigt der Eintrag in Rilkes unpubliziertem Terminkalender «‘Franz-Kafka-Abend bei Goltz’»⁷⁰, wonach Rilke sogar von seiner damaligen Freundin, der Malerin Lou Albert-Lasard, begleitet wurde. Rilke ließ sich später bei Kurt Wolff alle etwaigen Neuerscheinungen Kafkas reservieren und bekannte, «nicht sein schlechtester Leser»⁷¹ zu sein.

Am nächsten Tag trafen Franz Kafka und Felice Bauer, vermutlich gegen Mittag, im Café Luitpold eine kleine Schar von Besuchern der Lesung vom Vorabend. Literarisch prominent war diese Schar keineswegs. Neben Eugen Mondt und Max Pulver saßen der Dichter Gottfried K lwe, ein «Musikgelehrter Lehmann» und die Dichterwitwe Gertrud Ouckama Knoop, eine gute Bekannte Rilkes, zusammen⁷². Rilke fand auch noch einmal Erwähnung. Als Kafka sich Eugen Mondt gegenüber selbstkritisch äußerte und meinte, er hätte seine «‘kleine schmutzige Geschichte nicht lesen sollen’», sah Mondt das

65 Eugen Mondt, *Ein Abend mit Franz Kafka*, in «*Als Kafka mir entgegenkam...*», a.a.O., S. 139-140: 139.

66 Pulver, *Spaziergang mit Franz Kafka*, in ders., *Erinnerungen an eine europäische Zeit*, a.a.O., S. 53; auch in «*Als Kafka mir entgegenkam...*», a.a.O., S. 143.

67 Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Wirkens*, Bd. 1: 1875-1920, Insel, Frankfurt a.M. 1990, S. 542, 545.

68 Brief an Felice Bauer, Prag, 7. Dezember 1916, a.a.O., S. 277.

69 Schnack, *Rainer Maria Rilke*, a.a.O., S. 544; «Ein Zusammentreffen Kafkas mit Rainer Maria Rilke kann nicht mit letzter Sicherheit nachgewiesen werden», Brief an Felice Bauer, Prag, 7. Dezember 1916, a.a.O., S. 624.

70 Vgl. Binder, *Gottfried K lwe*, a.a.O., S. 36-38 (Rainer Maria Rilke): 38; den Terminkalender-Eintrag erwähnt auch Stach, *Kafka von Tag zu Tag*, a.a.O., S. 638, Anm. 11.

71 Rainer Maria Rilke, Brief an Kurt Wolff, Sierre, 17. Februar 1922, in *Kurt Wolff: Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*, hrsg. v. Bernhard Zeller – Ellen Otten, Scheffler, Frankfurt a.M. 1966, S. 152.

72 Mondt, *Ein Abend mit Franz Kafka*, a.a.O., S. 139-140.

anders und kam dabei auf Rilke zu sprechen, wobei Kafka allerdings «mehr aufmerksamer Zuhörer blieb»⁷³. Das Treffen wäre nicht weiter der Rede wert, wenn sich daraus nicht eine merkwürdige Geschichte entwickelt hätte, an deren Ende die Parabel vom *Kübelreiter* steht.

5. ARKTISCHE MÜNCHHAUSIADE – *DER KÜBELREITER*

Der Dichter Gottfried Kölwel (1889-1958) gehörte, wie Kafka, zu den Autoren der Reihe «Der Jüngste Tag» des Kurt Wolff Verlags. Der von Martin Buber⁷⁴ protegierte und sogar zusammengestellte Gedichtband *Gesänge gegen den Tod* erschien 1914. Kölwel überreichte dem Kollegen Kafka im Café Luitpold drei neue Gedichte, die er ihm später auch nach Prag schickte und 1918 in den Band *Erhebung* aufnahm, den er Martin Buber im Druck widmete. In Prag dankte Kafka für die drei Gedichte, darunter *Wir Wehenden* mit dem viermal wiederholten Vers «Wir Wehenden durch diese Welt»⁷⁵, und äußerte sich Ende Januar zu den Gedichten *Herbstgesang*, *Tröstgesang* und *An den Gekreuzigten*, das seien für ihn «trostreiche Gedichte, Tröstgesänge alle»⁷⁶. Sie passten zu demjenigen Literaturbetrieb, dem Kafka sich weitgehend verweigerte. Und sie waren das einzig Positive an den beiden Tagen in München. Doch dieser Gegensatz aus Misserfolg und Trost hatte ein literarisches Nachspiel.

Zunächst zog Kafka gegenüber Felice Bauer schonungslos Bilanz: «Ich habe mein Schreiben zu einem Vehikel nach München, mit dem ich sonst nicht die geringste geistige Verbindung habe, mißbraucht und habe nach 2jährigem Nichtschreiben den phantastischen Über-

⁷³ *Ebd.*

⁷⁴ Die Beziehung Martin Bubers zu Gottfried Kölwel dokumentieren 17 Briefe und 33 Postkarten aus den Jahren 1912 bis in der Stadtbibliothek München, Literaturarchiv Monacensia (Signatur GoK B 550).

⁷⁵ Franz Kafka, Brief an Gottfried Kölwel, Prag, 3. Januar 1917, KKABr 1914-1917, Brief 1009, S. 283 (zur Datierung vgl. Anm. 37). Das Gedicht *Wir Wehenden* findet sich in Gottfried Kölwel, *Erhebung. Neue Gedichte*, Roland-Verl., München 1918, S. 45.

⁷⁶ Franz Kafka, Brief an Gottfried Kölwel, Prag, 31. Januar 1917, KKABr 1914-1917, Brief 1010, S. 284. Der Brief ist von Kafka fälschlich auf den 31. Januar 1916 datiert (vgl. Anm. 37) und wird so auch im Bestand der Stadtbibliothek München, Literaturarchiv Monacensia (Signatur: Kafka, Franz A III/1-3) und in der Online-Datenbank Kalliope geführt; KKABr 1914-1917, S. 632 korrigiert diese Fehldatierung stillschweigend. Die drei Gedichte finden sich in Kölwels Gedichtband *Erhebung. Neue Gedichte* (München 1918): S. 35 (*Herbstgesang*), S. 36 (*Tröstgesang*), S. 45 (*An den Gekreuzigten*). Kafka besaß ein Widmungsexemplar (KB 67, Nr. 75, Abb. S. 68-69).

mut gehabt, öffentlich vorzulesen, während ich seit 1  /2 Jahren in Prag meinen besten Freunden nichts vorgelesen habe»⁷⁷.

Dieses knappe Fazit wiederholt Kafka Anfang 1917 in seinem Brief an Gottfried Kölwel, formuliert es darin aber bereits zu einem kleinen Prosastück um. Mit dem Dank für die drei Gedichte objektiviert er seinen «Münchner Eindruck»:

Ich war hingekommen mit meiner Geschichte als Reisevehikel, in eine Stadt, die mich außer als Zusammenkunftsort und als trostlose Jugenderinnerung gar nichts anging, las dort meine schmutzige Geschichte in vollständiger Gleichgültigkeit, kein leeres Ofenloch kann kälter sein, war dann, was mir hier selten geschieht, mit fremden Menschen beisammen, von denen mich Pulver eine Zeitlang geradezu bet rte, fand Sie [Kölwel] zu einfach, um mich wesentlich zu kümmern, wunderte mich dann am nächsten Tag im Kaffeehaus über die Zufriedenheit, mit der Sie von Ihrem Leben, Ihren Arbeiten und Plänen erzählten, wußte mit Ihrer Nacherzählung einer Prosaarbeit nichts anzufangen und bekam schließlich – ohne daß ich damit alles, was in München in mir vorging gestreift hätte – Ihre Gedichte in die Hand. Diese Gedichte trommelten mir zeilenweise förmlich gegen die Stirn. So rein, so s ndenrein in allem waren sie, aus reinem Atem kamen sie; ich hätte alles, was ich in München angestellt hatte, an ihnen reinigen wollen. Und vieles davon finde ich jetzt wieder⁷⁸.

Der «Münchner Eindruck» ist eine dreifache Sinngebung aus konkreter Erinnerung, metaphorischer Übertragung und literarischer Bearbeitung. Kafka bleibt dabei aber nicht stehen. Aus dem stilisierten «Münchner Eindruck» entwickelt er, «vermutlich noch im Januar 1917»⁷⁹, seine berühmte Parabel vom *Kübelreiter*. Das lässt sich mehrfach belegen.

Die, wie gehört, von Kafka zweimal als «schmutzige Geschichte» bezeichnete *Strafkolonie* thematisiert selbst den Schmutz. So wäscht sich der Offizier «die von Öl und Fett beschmutzten Hände in einem bereitstehenden Wasserkübel», wäscht sie in dem «K bel (...) nochmals», benutzt das Hemd des Verurteilten zur Reinigung der Foltermaschine, und als es, «entsetzlich schmutzig», vom Verurteilten «in dem Wasserkübel» gewaschen wird, erkennt der Offizier, der sich in dem «Wasserkübel» erneut die Hände waschen will, darin «zu spät

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Brief an Gottfried Kölwel, Prag, 3. Januar 1917, a.a.O., S. 283 (zur Datierung vgl. Anm. 76).

⁷⁹ KKAD App, S. 543. In dieser Zeit, Ende 1916/Anfang 1917, entstand auch «der größte Teil des titellosen Erz hlfragments» zum «Jäger Gracchus», vgl. Heißerer, *Der Jäger Gracchus. Franz Kafka*, a.a.O., S. 193.

den entsetzlichen Schmutz»⁸⁰. Die für die Reise nach München genutzte *Strafkolonie* gilt Kafka als «Reisevehikel», als schlechtes, altes Fahrzeug, und verwandelt sich jetzt fast zwangsläufig in einen leeren Kohleneimer oder Kübel: «Verbraucht alle Kohle; leer der Kübel; sinnlos die Schaufel»⁸¹. Die als kaltes «leeres Ofenloch» bezeichnete «Gleichgültigkeit» in der Münchner Galerie bestimmt jetzt ein Zimmer, wo «Kälte atmend der Ofen» steht und alles «vollgeblasen von Frost» ist. Der Ritt zum «Kohlenhändler» soll Abhilfe schaffen. Und so schwingt sich der Kübelreiter auf dem leeren, schmutzigen Kohleneimer wie der Lügenbaron Münchhausen auf der Kanonenkugel in die Lüfte: «Meine Auffahrt schon muß es entscheiden; ich reite deshalb auf dem Kübel hin»⁸². (Abb. 5)

Kafka kannte die Lügengeschichten Münchhausens gut. Da er schon «als Kind in einem Doré-Münchhausen» den «Sultan (...) oft gesehen»⁸³ hat, hielt er damals die *Abenteuer und Reisen des Freiherrn von Münchhausen. Neu bearbeitet von Edmund Zoller. Illustriert von Gustave Doré* (Stuttgart 1872) in Händen. Der «Sultan», der Kafka an einen bestimmten Rabbi erinnerte, wird im Elften und Zwölften Kapitel (*Sechstes Seeabenteuer* und *Siebentes Seeabenteuer*) mehrmals erwähnt und abgebildet⁸⁴. Wie präsent Kafka die Lügengeschichten Münchhausens zeitlebens waren, erfuhr Milena Pollak im August 1920. Kafka schrieb, er komme sich vor «wie ein Riese» und «habe eigentlich den sonstigen Rest der Welt genommen wie Münchhausen die Lafetten von Gibraltar und sie ins große Meer geworfen»⁸⁵. So wundert es kaum, dass die «Auffahrt» des Kübelreiters eine Entsprechung bei Münchhausen hat, im Neunten Kapitel (*Viertes Seeabenteuer*), wo der

80 *In der Strafkolonie*, a.a.O., S. 204, 239 («Wasserkübel»), S. 210 («Kübel»), S. 239 («entsetzlich schmutzig», «widerlichen Schmutz»).

81 *Der Kübelreiter*, KKAD, S. 444-447: 444.

82 *Ebd.*

83 Franz Kafka, Brief an Max Brod, Marienbad, 17. und 18. Juli, 1916, KKABr 1914-1917, S. 177-181: 179.

84 *Abenteuer und Reisen des Freiherrn von Münchhausen. Neu bearbeitet von Edmund Zoller. Illustriert von Gustave Doré*, Hallberger, Stuttgart 1872 (vgl. *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge*, hrsg. v. Jürgen Born, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1990, S. 214), S. 128 f., 137 («Sultan»), Abb. S. 124 f., 128, 130, 135, 137.

85 Franz Kafka, Brief an Milena Pollak, Prag, 1. August 1920, in Franz Kafka, *Briefe 1918-1920 (Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe)*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2013, S. 271-273: 273; vgl. *Abenteuer und Reisen des Freiherrn von Münchhausen*, a.a.O., Dreizehntes Kapitel: *Der Baron nimmt seine Erzählung wieder auf*, S. 141-174: 149 f., Abb. S. 150. Die 1920 erschienene Bürger'sche Münchhausen-Ausgabe des Münchener Hyperion-Verlags mit 27 Holzschnitten von Karl Rössing bestellte sich Kafka beim Verlag im November 1923 (KW 5; KB, BL X, S. 188).

französische Ballonfahrer berichtet, er sei «aufgefahren»⁸⁶. Am Ende steigt der Kübelreiter «in die Regionen der Eisgebirge» hinaus und verschwindet «auf Nimmerwiedersehn»⁸⁷. Diese «Arktische Münchhausiade» ist die spöttische Antwort auf die einst als «Tropische Münchhausiade» verballhornte *Strafkolonie*, und das «Nimmerwiedersehn» das insgeheime Abschiedswort an München als *locus horribilis*.

In den Lügengeschichten lassen sich noch mindestens zwei Bezüge zur *Strafkolonie* nachweisen. Als Münchhausen den Sultan um all seine Sch tze bringt, droht ihm die Enthauptung, doch der schon hier, wie später in der *Strafkolonie*, «mit der Exekution beauftragte Offizier»⁸⁸ sucht den Lügenbaron vergebens. Sogar eine konkrete Strafkolonie kommt vor. Im siebenzehnten und letzten Kapitel führt den Lügenbaron eine «Reise durch die Erde» nach Australien, wo in der, von Kapitän Cook 1770 entdeckten, «Botany-Bay» (beim heutigen Sydney) «die englische Regierung» tatsächlich eine Strafkolonie eingerichtet hatte (die bis 1789 bestand), wohin sie aber, so Münchhausen, «nicht ihr schlechtes Volk zur Strafe, sondern die ehrlichen Leute zur Belohnung senden sollte, so schön und reich ausgestattet ist das Land von der Natur»⁸⁹.

Ein zweiter Referenzautor für den *Kübelreiter* ist Gottfried Kölwel mit zweien seiner Gedichte. Ein Detail aus dem Gedicht *Wir Wehenden* scheint auf, wenn die Kohlenh ndlerin versucht, den Kübelreiter «mit der Schürze fortzuwehen»⁹⁰ (anstatt ihn, wie es richtiger heißt, damit fortzuwedeln). Und in K lwels Gedicht *Unser Haus*, erschienen schon 1914, heißt es: «Unser Haus hat kühle Wände, / Kohlen die im Eimer l rmen»⁹¹.

Wird zudem im *Kohlenhändler* der *Buchhändler* Goltz gesehen, stellt sich die Frage nach dem in München erhaltenen Honorar. Max Brod berichtet, dass Franz Kafka ihm «einen Teil seines Honorars aus jener Münchner Vorlesung abgegeben hat: in Summa siebenzig Kronen  sterreichischer Währung»⁹². Nachdem man vor dem Krieg

86 Vgl. *Abenteuer und Reisen des Freiherrn von Münchhausen*, a.a.O., S. 107. Bei Gottfried August Bürger, *Wunderbare Reisen [...]*, Dietrich, Leipzig 1954, S. 52 ist in diesem Zusammenhang konkret von einer «weitem Auffahrt» die Rede.

87 *Der Kübelreiter*, a.a.O., S. 447.

88 *Die Verwandlung*, KKAD, 113-200: 137.

89 Vgl. *Abenteuer und Reisen des Freiherrn von Münchhausen*, a.a.O., S. 197-221: 207. Zur Entdeckung der Botany Bay und der Einrichtung als «Str flingskolonie» vgl. Bürger, *Wunderbare Reisen [...]*, a.a.O., Anm. S. 133.

90 *Der Kübelreiter*, a.a.O., S. 447.

91 Gottfried Kölwel, *Gesänge gegen den Tod*, K. Wolff, Leipzig 1914, S. 18.

92 Max Brod, *Streitbares Leben. 1884-1968*, Herbig, München-Berlin-Wien 1969, S. 276.

dafür noch einen maßgeschneiderten Herrenanzug bekam, waren das im Jahr 1916, nach kriegsbedingtem Wertverfall, umgerechnet nur noch etwa 140 Euro.

Der *Kübelreiter* als literarische Antwort auf die missratene Reise nach München im November 1916? Niemand konnte diesen Bezug auch nur errahnen. Und dennoch nahm Kafka die Parabel, die schon «im Sommer 1917» für den Band *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen* vorgesehen war, «während der Bogenkorrektur im Frühjahr 1919»⁹³ wieder heraus. Es scheint, als habe er unbedingt vermeiden wollen, im *Kübelreiter* einen Bezug auf die Münchner Lesung zu sehen, was die literarische Autonomie beeinträchtigen könnte. Und so erschien *Der Kübelreiter* 1921 etwas versteckt in der Weihnachts-Beilage der «Prager Presse».

6. EIN RÜCKBLICK – VON DEN SCHARFRICHTERN ZUR STRAFKOLONIE

Zwischen Kafkas erstem München-Besuch 1903 und der Lesung 1916 gibt es eine literarische Verbindung, das Kabarett der *Elf Scharfrichter* mit den seinerzeit öffentlich angekündigten launigen «Exekutionen». Vielleicht im Hinblick auf die in München geplante Lesung der *Strafkolonie* entwirft Kafka Ende Juli 1916 im Tagebuch die merkwürdige *Scharfrichter*-Szene «Sonderbarer Gerichtsgebrauch». Dieser Brauch besteht darin: «Der Verurteilte wird in seiner Zelle vom Scharfrichter erstochen, ohne daß andere Personen zugegen sein dürfen». Der «Verurteilte» will das nicht wahrhaben und erhebt auf eine Weise Einspruch, als würde eine besonders absurde Szene auf dem «Podium» aufgeführt: «‘Du wirst mich nicht töten, wirst mich nicht auf die Pritsche legen und erstechen, bist ja doch ein Mensch kannst hinrichten auf dem Podium mit Gehilfen und vor Gerichtsbeamten, aber nicht hier in der Zelle ein Mensch den andern Menschen’». Das Vorhaben sei «unmöglich». Doch der «Scharfrichter» bedeutet dem Verurteilten, dass, wenn er auf eine wundersame Rettung hoffe, wie im «Märchen», er hier falsch liege⁹⁴.

Das «Podium» erinnert an die Bühne der *Elf Scharfrichter* (Abb. 6). Die Hinrichtung des Delinquenten durch Messer auf der «Pritsche» weist wiederum auf die *Strafkolonie* und die dortige «Exekution»⁹⁵ auf

93 KKAD App., S. 544.

94 22. Juli 1916, KKAT, S. 800-801.

95 KKAD App., S. 222, 225, 233 f., 242.

dem «Bett»⁹⁶ durch messerscharfe, wie auf einer Egge angeordnete «Nadeln»⁹⁷ hin. Die Exekution an dem verurteilten Soldaten wird zwar aufgehoben, zuletzt aber führt sie der für den «Apparat»⁹⁸ verantwortliche Offizier an sich selbst durch und zerstört dabei das bis dahin vielverwendete Folterwerkzeug. Den Podiums-, Bühnen-, «Pritschen»- oder «Bett»-Charakter des Mordapparats der *Strafkolonie* zeigt anschaulich ein Modell, das der Schweizer Museumsleiter und Ausstellungsmacher Harald Szeemann 1975 nach Kafkas Angaben erbauen ließ (Abb. 7).

Sollte Kafka die *Strafkolonie* für die Lesung in München tatsächlich auch wegen des insgeheimen Bezugs auf die *Elf Scharfrichter* von 1903 gewählt haben, wäre die Wahl ein fataler Fehlgriff gewesen. Die Reaktionen zeigten, dass der vielleicht sogar satirisch gemeinte Bezug auf das einstige Kabarett angesichts der tödlichen Wirklichkeit des Weltkriegs von kaum jemandem der Anwesenden gesehen oder verstanden werden konnte. Die Lesung endete zwangsläufig mit dem «großartigen Mißerfolg»⁹⁹.

96 *Ebd.*, S. 207-209.

97 *Ebd.*, S. 207.

98 *Ebd.*, S. 204.

99 Brief an Felice Bauer, Prag. 7. Dezember 1916, a.a.O., S. 277.



Abb. 1a. «Menade [sic], römische Antike», 44 x 24 cm. Angebot der Fa. Weinknecht, München, um 1905. Katalog UB Leipzig

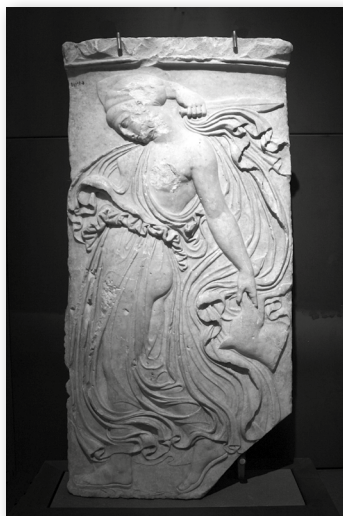


Abb. 1b. Tanzende Mänade, römische Kopie nach Kallimachos (ca. 406 v. Chr.), Rom, Kapitolinische Museen. Quelle: Wikipedia



Abb. 2. Hans Thoma (1839-1924): *Der Pflüger (Ochsenpflug)*, 1897, Radierung, 15,3 x 21,1 cm (18 x 23,9 cm); Jeschke Auctions, Berlin. Foto: Patrick Hertel.

Abb. 3. Franz Kafka, *«Du verfluchter Kerl (...)»*. Kunstpostkarte der Elf Scharfrichter mit einem Motiv von Willy Oertel (1868-1920) an Paul Kisch vom 5. Dezember 1903. Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Franz Kafka, Autographen-Literatur, Sig. 52.01-012-02.

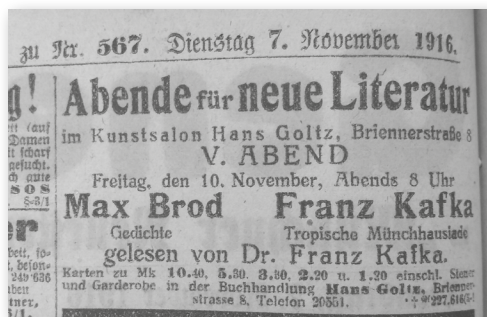


Abb. 4. Anzeige in *«Münchner Neueste Nachrichten»*, 69 (1916), 567 (7. November), General-Anzeiger, S. 2. BSB, digipress.

Abb. 5. Gustave Doré, Illustration in *Abenteuer und Reisen des Freiherrn von Münchhausen*, Neu bearbeitet von Edmund Zoller. Illustriert von Gustave Doré, Eduard Hallberger, Stuttgart 1872, Viertes Kapitel: *Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen im Kriege gegen die Türken*, S. 56.

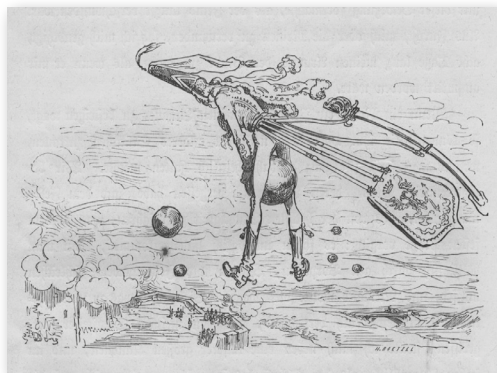
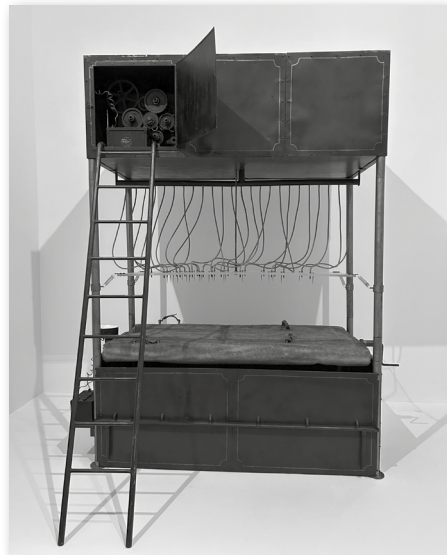




Abb. 6. Die Bühne der *Elf Scharfrichter* mit einem der Darsteller samt Richtschwert. Zeichnung für eine Ansichtskarte (Detail), 1901, Stadtarchiv München, Sig. DE-1992-FS-PK-ERG-05-0035.

Abb. 7. Harald Szeemann (1933-2005): Foltermaschine aus Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (1914-1919), 1975. Realisiert durch die Werkstätten der Firma Loeb AG (Bern) für die Ausstellung «Junggesellenmaschinen» in der Kunsthalle Bern (5. Juli-17. August 1975). Objekt der Ausstellung: «Kafka: 1924» (Kuratorin: Dr. Helena Pereña) in der Villa Stuck, München, vom 26. Oktober 2023 bis 11. Februar 1924. Foto: Dirk Heißerer, Dezember 2023.



The Rythm of Epic Poetry: Reflections on the Hexameter in August Wilhelm Schlegel

Lorella Bosco

(Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

While August Wilhelm Schlegel's leading role in outlining a European Romantic project from a philological, translation-theoretical, and literary-historical perspective is fully recognised in contemporary studies on Romanticism, the significance of his reflections on rhythm and prosody still awaits further examination. This turns out to be a crucial aspect for reconstructing the process that led to an aesthetic definition of rhythm and metrics in poetry and poetics at the turn of the 19th century. Several recent studies clearly demonstrate how this topic is attracting increasing attention within German studies. Starting with *Briefe über Poesie, Silbenmaaß und Sprache* (1795-1796), and from the famous review of Goethe's *Hermann und Dorothea*, my contribution will thus explore the notion of rhythm as both a dynamic and organic element of differentiation between literary genres and between ancient and modern poetry in the poetic reflections and poetological poems of August Wilhelm Schlegel (collected posthumously under the title *Rhythmische Gedichte*), with particular attention to the hexameter.

Se il ruolo di primo piano svolto da August Wilhelm Schlegel nell'elaborare un progetto romantico di respiro europeo da un punto di vista filologico, traduttologico e storico-letterario è ormai pienamente riconosciuto nella *Romantik-Forschung*, resta ancora da approfondire il rilievo delle sue considerazioni sul ritmo e la prosodia. Questo aspetto appare cruciale per ricostruire il processo che porta a definire in senso estetico la funzione dei concetti di ritmo e metro nella poesia e nella poetologia a cavallo fra Settecento e Ottocento. Si tratta di un ambito su cui si sta appuntando con sempre maggiore attenzione l'interesse della germanistica, come dimostrano alcuni studi apparsi di recente. Partendo dai *Briefe über Poesie, Silbenmaaß und Sprache* (1795-1796) e dalla celebre recensione allo *Hermann und Dorothea* di Goethe, il mio contributo approfondirà la nozione di ritmo come elemento dinamico e organico di differenziazione fra i generi letterari e fra la poesia antica e moderna nelle riflessioni poetiche e nei componimenti poetologici di August Wilhelm Schlegel (raccolti a posteriori sotto il titolo *Rhythmische Gedichte*), con particolare attenzione all'esametro.

KEYWORDS: *August Wilhelm Schlegel, Rhythm, Epos, Hexameter, Rhythmische Gedichte*

Lorella Bosco, *Il ritmo dell'epos: alcune considerazioni sull'esametro in August Wilhelm Schlegel*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 35-57

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.02



Open Access



Il ritmo dell'epos: alcune considerazioni sull'esametro in August Wilhelm Schlegel

Lorella Bosco

(Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Se il ruolo di primo piano svolto da August Wilhelm Schlegel nell'elaborare un progetto romantico di respiro europeo da un punto di vista filologico, traduttologico e storico-letterario è ormai pienamente riconosciuto nella *Romantik-Forschung*, resta ancora da approfondire il rilievo delle sue considerazioni sul ritmo e la prosodia, ambiti in cui peraltro i contemporanei, *in primis* Goethe, gli riconobbero insuperata competenza. Questo aspetto appare cruciale per ricostruire il processo che porta a definire in senso estetico la funzione dei concetti di ritmo e metro nella poesia e nella poetologia a cavallo fra Settecento e Ottocento. Si tratta di un ambito su cui si sta appuntando con sempre maggiore attenzione l'interesse della germanistica, come dimostrano alcuni studi apparsi di recente¹. Partendo dai *Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache* (1795-1796) e dalla celebre recensione allo *Hermann und Dorothea* di Goethe, il mio contributo approfondirà la nozione di ritmo come elemento dinamico e *organico* di differenziazione fra i generi letterari e fra la poesia antica e moderna (si pensi, ad esempio, alla temporalità della rima contro la plasticità dei metri antichi) nelle riflessioni poetiche e nei componimenti poetologici di August Wilhelm Schlegel (raccolti *a posteriori* sotto il titolo *Rhythmische Gedichte*), con particolare attenzione all'esametro. Le riflessioni che seguono interrogheranno quindi la nozione di ritmo dal punto di vista dell'«affordance»², secondo quanto teorizza Caroline Levine e un

1 Rinvio a questo proposito all'interessante lavoro di Elisa Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020. Fondamentale rimane lo studio di Clémence Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au Romantisme*, CNRS Éditions, Paris 2004.

2 Il termine 'affordanza', che Levine mutua dalla teoria del design, descrive gli usi potenziali o le azioni presenti in modo latente in materiali o progetti. Cfr. Caroline Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton UP, Princeton 2015, p. 6:

filone critico che si suole definire come «formalismo strategico» e che studia le intersezioni fra saperi e diverse tipologie di ordine formale (totalità, ritmo, gerarchia, rete), sia estetico, sia sociale sia politico³. L'indagine esaminerà, pertanto, nello spazio limitato concesso da un saggio, alcuni aspetti del rapporto fra scansione temporale, metro poetico e categorie della storia letteraria nell'epoca classico-romantica.

1. L'«INTIMO RITMO SPIRITUALE» DELL'ESAMETRO

Uno scritto fondamentale per comprendere la poetologia schlegeliana sono i *Briefe über Poesie, Silbenmaaß und Sprache*, in cui confluiscono osservazioni che Schlegel aveva già formulato nelle *Betrachtungen über Metrik*, un testo del 1793, redatto in forma epistolare e indirizzato al fratello Friedrich. I *Briefe* vertono sulla stretta connessione fra segno («Zeichen der Mittheilung»)⁴, non solo di natura verbale, e le sensazioni che esso esprime («Empfindungen»), siano esse causate da una forza fisica esteriore o siano invece di natura più elevata, poiché scaturiscono dall'azione della «prometheische Funke»⁵ (al Titano nume tutelare dello *Sturm und Drang* Schlegel dedicherà un celebre componimento in terzine). I segni della comunicazione consistono «im lebendigen Vortrage der Rede und in den Geberden»⁶. È evidente, dunque, come l'aspetto illuministico, ma anche stürmeriano, insito nella figura di Prometeo, sia per Schlegel inestricabilmente connesso con la riflessione sulla natura del linguaggio e sul significato di elementi formali quali prosodia, metro e rima in relazione al testo poetico, nell'ambito di una lettura antropologica di questi concetti e della loro funzione che prelude al programma di *Poetisierung* del mondo del Romanticismo di Jena. Il poeta che, nel servirsi della lingua, fa riemergere in essa le tracce di una *Natursprache* originaria fatta di poesia, musica e danza in cui il metro segnava il *trait d'union* di questa unità ormai perduta, assume il compito di profetizzare il vero a un'umanità resa cieca dall'imperare

«The advantage of this perspective is that allows us to grasp both the specificity and the generality of forms – both the particular constraints and possibilities that different forms afford, and the fact that those patterns and arrangements carry their affordances with them as they move across time and space».

3 Cfr. *ibidem*.

4 August Wilhelm Schlegel, *Briefe über Poesie, Silbenmaaß und Sprache*, in *August Wilhelm von Schlegel's Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Böcking, Weidmann'sche Buchhandlung, Leipzig 1846-1847, Bd. VII: *Vermischte und kritische Schriften*, Bd. I: *Sprache und Poetik*, pp. 98-154, *Zweiter Brief*, pp. 109-122: 113.

5 *Ibidem*.

6 *Ivi*, p. 114.

del razionalismo. La lingua è inoltre l'elemento che distingue l'uomo dall'animale. Nei *Briefe* Schlegel individua in primo luogo nell'eufonia o nella cacofonia, in secondo luogo nel metro, poi nello schema del verso e, infine, nella rima i criteri principali che devono sovrintendere alla formulazione di un giudizio sulla poesia. Il lavoro del poeta deve assoggettarsi a questi parametri e si configura pertanto come un cimento per adattare gli estri della propria creatività alle pur intimamente necessarie delimitazioni della forma. Nel dialogo finzionale con la sua amica nei *Briefe* Schlegel intende dimostrare come il metro non sia affatto «ein äußerlicher Zierrat, sondern innig in das Wesen der Poesie verwebt», e che «sein verborgner Zauber an ihren Eindrücken auf uns weit größern Antheil hat, als wir gewöhnlich glauben»⁷. Infatti, «[u]eberall finden wir die Poesie vom Silbenmaaß begleitet, damit verschwistert, davon unzertrennlich»⁸. Il filologo sa che non è possibile studiare o comporre poesia se si recide questo legame vitale. Anche il traduttore non può prescindere da una conoscenza approfondita delle peculiarità fonologiche, ritmiche e prosodiche di ciascuna lingua. La metrica costituisce quindi una vera e propria costante dell'essere umano, che la si consideri in un'ottica interculturale, diacronica o sincronica⁹, fisiologica o antropologica. Non si tratta di tesi del tutto nuove: già Sulzer, nella voce '*Rhythmus, Rythmisch*' dell'*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, aveva messo in rilievo la naturale disposizione al ritmo dell'essere umano¹⁰. Schlegel si propone tuttavia di indagare «[d]ie anfangs unwillkürliche und instinktmäßige Beobachtung des Zeitmaßes in ausdrückenden Bewegungen und Tönen»¹¹ nelle arti primigenie poesia, musica e danza. Il ritmo pervade la lingua. Esso coniuga l'aspirazione alla libertà dell'anima con la necessità di una misura e di un limite che provengono dal corpo. Ciò spiega la fatica di comporre una buona poesia (e una buona traduzione), che rispetti l'intima struttura prosodica della lingua:

⁷ *Ivi*, *Erster Brief*, pp. 98-109: 107.

⁸ *Ivi*, p. 101.

⁹ Su questi snodi dello scritto schlegeliano cfr. Susanne Holmes, *Synthesis der Vielheit. Die Begründung der Gattungstheorie bei August Wilhelm Schlegel*, Schöningh, Paderborn-München 2006, pp. 59-80.

¹⁰ Cfr. su questo punto il contributo di Clémence Couturier-Heinrich, «*Tendance naturelle au rythme*» et «*observation instinctive de la mesure*»: l'inscription du rythme dans le domaine du spontané chez Johann Georg Sulzer et August Wilhelm Schlegel, in «*Revue germanique internationale*», 18 (2002), pp. 53-70.

¹¹ Schlegel, *Briefe über Poesie, Silbenmaaß und Sprache*, cit., *Vierter Brief*, pp. 139-154: 146.

Das schönste Gedicht besteht nur aus Versen; die Verse aus Wörtern; die Wörter aus Silben; die Silben aus einzelnen Lauten. Diese müßen nach ihrem Wohlklange oder Uebelklange geprüft, die Silben gezählt, gemessen und gewogen, die Wörter gewählt, die Verse endlich zierlich geordnet und an einander gefügt werden. Doch dieß ist noch nicht Alles. Man hat bemerkt, daß es das Ohr angenehm kitzelt, wenn nach bestimmten Zwischenräumen gleichlautende Endungen der Wörter wiederkehren. Diese muß der Dichter also aufsuchen, und oft einer einzigen wegen das ganze Gebiet der Sprache von Westen bis Osten durchstreifen. [...] Im Schweiß deines Angesichtes sollst du Verse machen! Mit Schmerzen sollst du Gedichte zur Welt bringen. [...] Seine mit Feßeln beladenen Hände und Füße bewegt er zum leichten anmuthigen Tanze¹².

Colpisce in questa citazione l'uso di un lessico del movimento, di ascendenza klopstockiana, che fa emergere tutta la materialità della prosodia, forma esteriore e *vis* dinamica che anima il componimento poetico. Nel senso di un'estetica della *Darstellung* che evoca una presenza non necessariamente legata alla sfera semantica, una sfera in cui corpo e azione, componente materiale e immateriale sono indissolubilmente congiunti¹³, il verso espone il suo percorso fatto di grazia leggiadra e intrinseche delimitazioni. Ciò vale anche per l'arte del tradurre. E così nella sezione dedicata alla *Geschichte der klassischen Literatur* delle sue *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* Schlegel ribadirà come uno dei principi dell'arte della traduzione risieda nella necessità «ein Gedicht so viel nur immer die Natur der Sprache erlaubt in demselben Sylbenmaß nachzubilden»¹⁴. A interessare il traduttore non sono quindi tanto «le regole della prosodia, ma la loro funzione poetica»¹⁵.

A riprova di quanto le questioni prosodiche e metriche siano cruciali nella riflessione di August Wilhelm Schlegel, seguendo il filo rosso di una «Naturgeschichte der Kunst»¹⁶, nonché in un'ottica di

12 *Ivi*, *Erster Brief*, cit., pp. 99-100.

13 Cfr. su questo punto il fondamentale lavoro di Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der «Darstellung» im 18. Jahrhundert*, Fink, München 1998, pp. 15-19.

14 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Henninger, Heilbronn 1884, Teil II: *Geschichte der klassischen Litteratur* (1802-1803), p. 11.

15 Gabriella Catalano, *Il concetto di traduzione in August Wilhelm Schlegel*, in *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, a cura di Gabriella Catalano – Fabio Scotto, Armando Editore, Roma 2001, pp. 139-149: 142.

16 Per una definizione di questo concetto cfr. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, cit., Teil I: *Die Kunstlehre* (1801-1802), p. 267. Rinvio, inoltre, al saggio di Claudia Becker, «Naturgeschichte der Kunst» – *Aspekte eines Programms von August Wilhelm Schlegel*, in «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», 7 (1997), pp. 95-111.

distinzione fra antico e moderno e fra i generi caratteristici di entrambe queste *Epochen*, giova esaminare più da vicino un testo redatto nel 1797 e uscito per la «Jenaer Allgemeine Literaturzeitung», una recensione all'opera di Goethe *Hermann und Dorothea*, che costituisce il tentativo di identificare il ritmo dell'epos. Si tratta, come scrive Eva Geulen, di un felice connubio fra teoria dei generi letterari e singolo caso di studio¹⁷. La recensione schlegeliana intende infatti schizzare «eine in sich zusammenhängende Charakteristik der ursprünglichen epischen Gattung»¹⁸, che si inserisca nel dibattito fra teorici e storici dell'epos, muovendosi nel solco degli studi di Friedrich August Wolf, «il critico acuto», menzionato nello scritto, che con i suoi *Prolegomena ad Homerum* aveva segnato un punto di svolta nella ormai annosa questione omerica¹⁹. Allo stesso tempo, le riflessioni schlegeliane si innestano sul dibattito intorno alla forma poetica dell'esametro e alla sua adattabilità prosodica alla lingua tedesca, divampato con grande vivacità negli ultimi decenni del XVIII secolo, a partire almeno dalla pubblicazione dello scritto di Klopstock *Vom deutschen Hexameter* (1769), posto a preambolo del terzo libro del *Messias*, poema redatto, per l'appunto, nell'antico metro dell'epica. La diatriba aveva raggiunto il culmine nel 1793 con la pubblicazione della traduzione dell'*Iliade* e di una nuova edizione di quella dell'*Odissea*, già apparsa nel 1781, ad opera di Johann Heinrich Voss²⁰. La novità dell'impostazione vossiana, anche da un punto di vista metrico e linguistico, il rigore nei confronti del testo originale e della sua struttura sintattica, morfologica e prosodica suscitarono non poche perplessità presso il pubblico erudito. E proprio ad August Wilhelm Schlegel si deve una recensione, uscita nel 1796 sulla «Allgemeine Literatur-Zeitung»²¹, in cui il giovane

17 Eva Geulen, *Zur Idee eines 'innern geistigen Rhythmus' bei A.W. Schlegel*, in *August Wilhelm Schlegel und die Philologie*, hrsg. v. Matthias Buschmeier – Kai Kauffmann, «Zeitschrift für deutsche Philologie», 137 (2018), Sonderheft, pp. 211-224: 212.

18 August Wilhelm Schlegel, *Goethes Hermann und Dorothea. Taschenbuch für 1798. Berlin*, in *August Wilhelm von Schlegel's Sämmtliche Werke*, cit., Bd. XI: *Vermischte und kritische Schriften*, Bd. V: *Rezensionen*, pp. 183-221: 185. Sulle implicazioni del termine *Charakteristik* rinvio al denso saggio di Francesco Rossi, *Die Charakteristik. Prolegomena zur Theorie und Geschichte einer deutschen Gattung – nebst komparatistischer Bemerkungen*, in «Scientia Poetica», 21 (2017), 1, pp. 38-63.

19 Cfr. Joachim Wohleben, *Friedrich August Wolfs Prolegomena ad Homerum in der literarischen Szene der Zeit*, in «Poetica», 28 (1996), 1-2, pp. 154-170.

20 Per una sintetica, ma efficace ricostruzione dei punti salienti di questo complesso dibattito cfr. Clémence Couturier-Heinrich, *Antike Versform als Quelle einer deutschen Dichtung*, in *Die Antike der Moderne. Vom Umgang mit der Antike im Europa des 18. Jahrhunderts*, hrsg. v. Veit Elm – Günther Lottes – Vanessa de Senarclens, Wehrhahn Verlag, Hannover 2009, pp. 259-274.

21 Cfr. August Wilhelm Schlegel, *Rezension zu: Homers Werke, von Johann Heinrich*

filologo manifestava tutte le sue riserve contro la 'Vossische Manier', che perseguiva l'aderenza al modello classico a scapito della naturalezza. Schlegel avrebbe in seguito rivisto queste tesi, senza però mai superare del tutto la sua posizione ambivalente nei confronti di Voss, riconducibile in parte al clima di tensioni e malintesi fra gli allievi di Heyne (lo erano entrambi i fratelli Schlegel, ma anche Voss e Wolf).

Nella recensione allo *Hermann und Dorothea* il *ductus* argomentativo procede in modo eclettico, alla base delle tesi esposte vi è tuttavia la premessa dell'organicità dell'opera d'arte. Per Schlegel la genesi dell'epos è legata a un determinato stadio di sviluppo della ragione che procede in modo graduale. L'unità dei poemi omerici non va rintracciata nella suprema compenetrazione fra il tutto e le parti che costituisce l'ossatura del genere tragico, né misurata secondo i criteri della ragione, non così sviluppati all'epoca della genesi di queste opere. Essa non poggia, quindi, su nessi logico-razionali, ma scaturisce dalla percezione estetica: «sie gilt nur der Phantasie, d.h. sie ist nichts weiter als Umriß, sichtbare Begränzung», scrive il critico, avvalendosi di un lessico proprio del dibattito classico-romantico sulle arti²². La coesistenza di unità e struttura episodica, di «Leichtigkeit der Theilung und Vereinigung»²³ costituisce «eine natürliche Eigenheit der Gattung»²⁴, tale da preservare equilibrio e misura anche nelle

Voss, in *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, hrsg. v. Josephine Kitzbichler – Katja Lubitz – Nina Mindt, De Gruyter, Berlin-Boston 2009, pp. 3-38. Ambivalente è anche la posizione di Christoph Martin Wieland nei suoi *Briefe über die Vossische Uebersetzung des Homers*, in «Der Neue Teutsche Merkur», 2 (1795), pp. 105-111 e *Fortsetzung der Briefe über die Vossische Uebersetzung Homers*, in «Der Neue Teutsche Merkur», 3 (1795), pp. 400-436. Per una ricostruzione del dibattito sulle traduzioni e la traducibilità di Omero in tedesco, in particolare sulla puntuale posizione di Friedrich August Wolf nello scritto del 1784 *Ist Homer auch übersetzbar?*, oltre che sulla recensione di Schlegel, su cui in questa sede non è possibile soffermarsi oltre, rimando al mio saggio *Ist Homer auch übersetzbar? Theoretische Überlegungen zur Übersetzbarkeit literarischer Werke während der Goethezeit*, in *Übersetzen. Theorien, Praktiken und Strategien der europäischen Germanistik*, hrsg. v. Elena Agazzi et al., Peter Lang, Bern 2021, pp. 145-155.

22 Schlegel, *Goethes Hermann und Dorothea*, cit., p. 187. Nelle *Berliner Vorlesungen* si preciserà a questo proposito che «[d]ie schaffende Fantasie ist zugleich unbedingt frey und gesetzmäßig, in ihr kann daher keine Zügellosigkeit Statt finden», in Schlegel, *Geschichte der klassischen Litteratur*, cit., p. 84. Charlotte Kurbjuhn (*Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014, pp. 588-619) ha evidenziato come il rilievo dedicato alla *Denkfigur* dello *Umriß* / *Kontur* nell'estetica schlegeliana (si pensi ad esempio al saggio su Flaxmann, incentrato soprattutto sulle illustrazioni delle opere di Omero e Dante) segni una posizione di sintesi fra istanze classicistiche e quelle romantiche.

23 Schlegel, *Goethes Hermann und Dorothea*, cit., p. 187.

24 *Ibidem*.

single sezioni, e scaturisce dagli «unabänderlichen Gesetzen des menschlichen Gemüths»²⁵. L'aggettivo «natürlich» avvalorava la tesi di un ideale organico di opera d'arte, che si sviluppa quindi seguendo una propria intrinseca regolarità²⁶. Tale caratteristica assurge successivamente a legge formale, andando così a fare da contrappeso alla tradizione frammentata, plurale e non unitaria dei poemi omerici, così come era emersa dal lavoro di Wolf. Il nucleo dell'epos è dato dalla saga e garantito dalla persona del cantore, un'istanza che narra di gesta eroiche e divine, senza esserne però coinvolta. La funzione di tale genere letterario è racchiusa nella formula: «das homerische Epos ist ruhige Darstellung des Fortschreitenden»²⁷, che si dispiega seguendo un «innern geistigen Rhythmus»²⁸, scandito dal verso peculiare dell'epica, l'esametro. Risuona in quest'ultima formula quanto aveva già osservato Wolf all'inizio della penultima sezione dei suoi *Prolegomena*. Qui lo studioso aveva fatto ricorso alla nozione di *ingenium* per conciliare la fascinazione estetica esercitata dai poemi omerici con le conclusioni cui lo conduceva la sobria analisi di filologo sulla loro tradizione. Una disamina critica di quell'universo poetico sfociava infatti in una severa opera di decostruzione, finendo per metterne in dubbio l'unitarietà, eppure: «neque vero ita deformata et difficta sunt Carmina, ut in rebus singulis priscae et suae formae nimis dissimilia esse videantur. Immo congruunt in iis omnia ferme in idem ingenium, in eosdem mores, in eandem formulam sentiendi et loquendi»²⁹. È questo *ingenium*, reso nella versione tedesca con il termine *Geist*, a garantire almeno l'unità estetica, di contro all'inesorabile verdetto del

25 *Ivi*, p. 183.

26 Proprio l'assenza di questa specifica qualità costituisce per Schlegel la vera pecca delle traduzioni di Voss, evidente soprattutto nella nuova edizione dell'*Odissea*. Cfr. Schlegel, *Rezension zu: Homers Werke*, cit., p. 35: «Als freywillige Blüthe der Natur betrachtet, verdient diese Harmonie fast mehr Bewunderung, als wenn man sie für einen schwer errungenen Gipfel der Kunst hält. In Hn. Voßens Uebersetzung ist sie dieses wirklich, und man sieht ihr an, daß sie es ist. Bey aller Aehnlichkeit seines Versbaues mit dem Homerischen im Einzelnen, die besonders in Absicht auf die Glieder der rhythmischen Periode bewundernswürdig groß ist, verbreitet dies einen Zug von Unähnlichkeit über das Ganze. Man vermißt den natürlichen, ungezwungenen Gang, die kunstlose Leichtigkeit der Ionischen Muse. Man fühlt bey dem Genusse, daß vieles aufgeopfert, daß große Schwierigkeiten überwunden werden mußten, um ihn uns zu verschaffen».

27 *Ivi*, p. 190.

28 *Ivi*, p. 192.

29 Friedrich August Wolf, *Prolegomena ad Homerum sive De operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi* (1795), Calvary & Co., Berolini 1872, p. 162.

metodo storico-filologico³⁰. Esso si manifesta nell'aspetto ritmico della poesia omerica che pervade intimamente i versi, sintesi di materialità e *dynamis* spirituale.

Nel suo scritto Schlegel caratterizza sinesteticamente l'esametro come «Ausdruck und hörbares Bild»³¹, intrecciando l'aspetto legato alla ricezione con la dimensione visuale e acustica della poesia. In sottofondo è possibile cogliere un riferimento alla nozione di plasticità, sebbene questo elemento non venga mai esplicitamente menzionato, a differenza di quanto avviene nel saggio di Wilhelm von Humboldt del 1799³², dedicato anch'esso allo *Hermann und Dorothea*. Nello scritto humboldtiano il verso della poesia omerica è caratterizzato da un aperto rapporto di affinità estetica con la statuaria e la sfera della visualità (si pensi all'uso di concetti come *Umriß* e *Begrenzung*), in grado di unire rappresentazione conchiusa e corporeità, impulso formatore e compiutezza dell'artefatto. In Schlegel la definizione «Ausdruck und hörbares Bild», dunque, più che indicare un ossequio all'estetica di marca classicistica e normativa, designa «die Fähigkeit zur Anverwandlung des Fremden, zur Metamorphose als Formgewinnung»³³. Attraverso il riferimento alla conclamata perfezione della statuaria antica («Bild»), fattasi ora fenomeno anche acustico, essa pare al contempo evocare uno scenario pigmalionico, quello della bella Galatea che, nella versione del mito elaborata da Rousseau, si anima facendo udire la propria voce. Questa suggestione completa il campo semantico del termine «Ausdruck»: nella poetica klopstockiana esso designa proprio «ein

30 Si veda su questo aspetto e sulle ripercussioni che lo scritto di Wolf ebbe soprattutto sull'opera di Friedrich Schlegel il contributo di Matthias Buschmeier, *Epos, Philologie, Roman. Friedrich August Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes Wanderjahre*, in «Goethe-Jahrbuch», 125 (2008), pp. 64-79: 67.

31 Schlegel, *Goethes Hermann und Dorothea*, cit., p. 192. Nelle lezioni di Jena (*Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*), Schlegel ribadirà che «[D]er Hexameter ist das Bild desjenigen geistigen Rhythmus, der das Wesen des epischen Gedichtes ausmacht», *August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre*, mit erläuternden Bemerkungen v. Karl Christian Friedrich Krause, hrsg. v. August Wünsche, Dieterich, Leipzig 1911, p. 123.

32 Cfr. Wilhelm von Humboldt, *Über Göthes Hermann und Dorothea*, in *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Behr, Berlin 1903-1920, Bd. I.2: 1796-1799, hrsg. v. Albert Leitzmann, pp. 113-323: 245.

33 Simon Friedland, *Poesie und Plastik. Über den epischen Hexameter in Goethes «Hermann und Dorothea»*, in «Goethe-Jahrbuch», 137 (2020), pp. 19-28: 20. Sullo stretto nesso fra il termine *Bild* e la sfera della plastica rinvio alla voce corrispondente del *Grimm-Wörterbuch*, in *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>> (ultimo accesso: 21 febbraio 2026).

Mittel zur Bewegung der Worte selbst»³⁴. Schlegel sembra tuttavia, al contempo, contrapporsi all'idea klopstockiana di una meccanicità dell'esametro antico che, diversamente da quanto avviene nella poesia contemporanea, svilupperebbe un movimento puramente prosodico e non semantico («Die Silbenzeit der Alten wurde bloß durch das Ohr bestimmt; sie war mechanisch. Die unsrige gründet sich auf die Begriffe»)³⁵. Il ritmo dell'epica è per Schlegel il frutto di una specifica e organica temporalità di quel genere letterario, modellatasi attraverso leggi proprie, non seguendo modelli normativi esterni. Sia i poemi omerici, sia *Hermann und Dorothea* seguono questi principi formali propri dell'epos, anche se ovviamente i contenuti non potranno che essere conformi alle epoche, così distanti fra loro, in cui tali opere hanno visto la luce. L'intrinseca unità dell'Iliade e dell'Odissea, che prescinde dalla premessa di un'autorialità singola o plurima, è risultato di uno specifico *modus* di rappresentazione, sugellato dal ritmo. Per Schlegel l'epica, nella sua conchiusa perspicuità, è simile al giardino di Alcino: i frutti maturano l'uno dopo l'altro per cadere a tempo debito dai rami e offrirsi alle mani dei raccoglitori:

Die Zeitverhältnisse der Wirklichkeit werden aufgehoben, und Alles fügt sich in eine nach den Gesetzen schöner Anschaulichkeit geordnete dichterische Zeitfolge, wo das Dauernde, wenn die Einbildung es auf einmal erschöpfen kann, nur einen Moment der Darstellung einnimmt, und das noch so schnell Vorübergleitende bis zur vollendeten Entfaltung des in ihm sich drängenden Lebens festgehalten wird. Nirgends ein Stillstand des Gesanges; aber auch nirgends ein unzeitiges Fortteilen, sondern das schönste Gleichgewicht und Maß der stätigen und unermüdlichen Bewegung³⁶.

34 Müller-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, cit., p. 174.

35 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Vom deutschen Hexameter* (1769), in Id., *Gedanken über die Natur der Poesie: Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. v. Winfried Menninghaus, Insel, Frankfurt a.M. 1989, pp. 60-156: 80. A proposito del dibattito sull'esametro e, più in generale, sulla natura del ritmo al crocevia fra una concezione meccanica e una organica di questo fenomeno rinvio all'illuminante saggio di Elisa Ronzheimer, «Bewegung[s]veränderungskunst». *Mechanics and the Force of Rhythm ca. 1800* (Klopstock, Sulzer, A.W. Schlegel, Novalis), in *Forces of Nature. Dynamism and Agency in German Romanticism*, ed. by Adrian Renner – Frederike Middelhoff, De Gruyter, Berlin-Boston 2022, pp. 35-55. Sulla compresenza di questi due paradigmi nel corso degli anni Novanta del Settecento si veda anche il contributo di Yvonne Al-Taie, *Verschlingungen. Eigentümlichkeit und Gesetzmäßigkeit als poetologische Leitkategorien in August Wilhelm Schlegels Literaturgeschichtsschreibung*, in *August Wilhelm Schlegels Modellierung von Literaturgeschichte*, hrsg. v. Claudia Bamberg – Katrin Henzel, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2023, pp. 181-200: 184-185.

36 Schlegel, *Goethes Hermann und Dorothea*, cit., p. 191.

A differenza del ritmo discendente e concitato del tetrametro trocaico o di quello ascendente e attivo del trimetro giambico, l'esametro è «schwebend, stätig, zwischen Verweilen und Fortschreiten gleich gewogen, und kann deswegen, ohne zu ermüden, den Hörer auf einer mittleren Höhe in ungemeiße Weiten forttragen»³⁷. A conclusioni molto simili, anche nel lessico adoperato, era giunto Friedrich Schlegel nel suo saggio sulla poesia omerica³⁸. L'esametro genera così una sorta di «ästhetische Gegenwart»³⁹ in cui ogni azione, ogni evento descritto si inserisce in una successione regolare e perspicua e il passato sembra elevarsi a un presente senza tempo, che scorre tranquillo, rotondo e conchiuso in ogni sua parte: «Der Sänger verweilt bei jedem Punkte der Vergangenheit mit so ungetheilter Seele, als ob demselben nichts vorher gegangen wäre, und auch nichts darauf folgen sollte, wodurch das Erquickliche einer lebendigen Gegenwart überall gleichmäßig verbreitet wird»⁴⁰. È questo ritmo, che si sedimenta nella forma dell'esametro, a costituire il suggello del genere epico, cioè della rappresentazione per mezzo del racconto, come nota Schlegel facendo riferimento ad Aristotele. Addentrandosi più a fondo nell'argomento del suo scritto, la recensione dello *Hermann und Dorothea*, Schlegel evidenzia però la diversità sotto vari aspetti dell'opera goethiana rispetto al modello del genere epico che è per lui Omero (e non Virgilio): «Ein eigentliches Epos ist es freilich nicht, wie es denn der Dichter selbst auch nicht so genannt hat, da es mehr Darstellung des Ruhenden, als ruhige Darstellung des Fortschreitenden ist»⁴¹, una definizione, questa, che Schlegel riprenderà nella *Philosophische Kunstlehre* e nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*. Eppure, nonostante la distanza temporale, di sensibilità, di gusto e di organizzazione sociale che separa il poeta moderno da quello antico, Goethe coglie il ritmo interiore e spirituale che percorre i versi dell'epos greco e lo traspone nella sua opera. Non è dunque l'adesione al postulato dell'imitazione, ma la capacità di ricreare il modello, catturandone la dinamica interiore,

37 *Ivi*, p. 192.

38 Cfr. a questo proposito anche Jost Schillemeit, *Der Takt der alten griechischen Dichtung. Zur Entstehung der «triadischen» Gattungspoetik*, in *Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Niemeyer, Tübingen 1989, pp. 317-337: 322.

39 Geulen, *Zur Idee eines 'inneren geistigen Rhythmus' bei A.W. Schlegel*, cit., p. 218.

40 Schlegel, *Goethes Hermann und Dorothea*, cit., p. 191.

41 *Ivi*, p. 205. Cfr. Friedrich Schlegel, *Über die homerische Poesie* (1796), in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. I: *Studien des klassischen Altertums*, hrsg. v. Ernst Behler, Schöningh, Paderborn et al. 1979, pp. 116-132: 128: «Seine Bewegung ist weder steigend noch sinkend, weder überspringend noch überfließend, weder männlich noch weiblich, weder gebunden noch zügellos».

senza soffermarsi pedissequamente su questioni metriche (ad esempio l'adozione dello spondeo, rispettosa dell'originale, piuttosto che del trocheo, più agevole nella lingua tedesca), a determinare il successo del tentativo goethiano. Il particolare nesso fra forma della temporalità e rappresentazione consente di proiettare il genere epico in quello romanzesco che ne costituisce, per così dire, la continuazione nel moderno, sebbene attraverso la prosa. La centralità del concetto di ritmo della narrazione getta un ponte fra questi due generi in apparenza molto diversi, come dimostrerebbe per Schlegel il *Wilhelm Meister*. Si tratta di una singolare suggestione che però ricorre alla fine dello scritto schlegeliano, senza venire sviluppata oltre⁴². Essa finisce comunque per ribadire quell'attenzione per la struttura temporale delle forme poetiche che elude l'impianto legato alla filosofia della storia. Il ritmo diventa così lo strumento attraverso cui interrogare il rapporto fra poesia e prosa, muovendo dalla *Retorica* di Aristotele (1408b) e dalla distinzione qui formulata fra piede e verso, quest'ultimo caratterizzato dalla ricorrenza consecutiva di due piedi simili⁴³. Schlegel osserva:

[D]ie Lehre vom epischen Rhythmus verdient eine genauere Auseinandersetzung. Sie ist auch deswegen wichtig, weil sie Anwendung auf den Roman leidet. Ein Rhythmus der Erzählung, der sich zum epischen ungefähr so verhielte, wie der oratorische Numerus zum Silbenmaße, wäre vielleicht das einzige Mittel, einen Roman nicht bloß nach der allgemeinen Anlage, sondern nach der Ausführung im Einzelnen, durchhin poetisch zu machen, obgleich die Schreibart rein prosaisch bleiben muß⁴⁴.

Il ritmo, o meglio la sua configurazione, diventa così un elemento centrale per definire il rapporto fra i generi letterari e le loro peculiarità, al di là di una generica differenza fra poesia e prosa. Nelle

42 Viene però ripresa in una lettera a Tieck dell'11 dicembre 1797, in cui si parla di «epische[r] Numerus» come di una caratteristica che accomuna il *Wilhelm Meister* al *Don Chisciotte*. Cfr. *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, hrsg. v. Edgar Lohner auf der Grundlage der v. Henry Lüdeke besorgten Edition, Winkler, München 1972, pp. 22-24: 22.

43 Cfr. Aristotele, *Retorica*, trad., introd. e note di Cristina Viano, Laterza, Bari-Roma 2021, p. 190, 1408b: «Tutte le cose sono limitate dal numero, e il numero della forma dello stile è un ritmo, di cui i metri sono i segmenti. Perciò è necessario che il discorso possenga un ritmo, ma non un metro, altrimenti diventerà un poema. Ma il ritmo non deve essere esatto, e questo si otterrà se lo sarà solo fino a un certo punto». Sulle implicazioni delle tesi di Aristotele per la riflessione sulle opere in prosa dall'Ottocento in poi cfr. anche il saggio di Michael Gamper, *Rhythmus als eine Organisationsform der Prosa*, in *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, hrsg. v. Svetlana Efimova – Michael Gamper, De Gruyter, Berlin-New York 2021, pp. 35-49, in part. pp. 36-37.

44 Schlegel, *Goethes Hermann und Dorothea*, cit., p. 220.

lezioni berlinesi Schlegel, anche grazie all'impianto più sistematico delle sue teorie, ritornerà sulla differenza fra il ritmo della poesia e quello del *numerus* prosaico, identificando nel «Gesetz der Wiederkehr», nella ripetizione regolare propria del metro poetico, ma non della prosa, lo scarto fra questi due generi del discorso⁴⁵. Letta in un'ottica storico-letteraria, la recensione di Schlegel evidenzia un punto importante della percezione del romanzo nel XIX secolo rispetto a quanto avverrà nel XX: l'attenzione per la specificità delle forme che si articolano e scandiscono nel tempo, piuttosto che per la forma come elemento spazialmente unificante. Come osserva Levine, «putting an emphasis on the temporality of the reading experience – sequence, flow, repetition, and duration – nineteenth-century critics had once focused on the novel's form as a rhythmic experience»⁴⁶. Nelle lezioni berlinesi sarà d'altro canto proprio la mancanza di «Gefühl der Nothwendigkeit einer gesetzmäßigen Wiederkehr»⁴⁷ a caratterizzare molti dei poeti moderni che si sono cimentati nel tentativo di dare nuova vita all'esametro antico, in *primis* Klopstock che tuttavia, proprio per questo motivo, è riuscito a trasporlo con successo nella differente struttura sintattica e morfologica della lingua tedesca.

Critico nei confronti di Voss, ma anche scettico verso la ricezione dell'esametro antico nel poeta del *Messias*, August Wilhelm Schlegel affiderà quasi nello stesso periodo le sue riflessioni sulla prosodia e la metrica degli antichi al dialogo *Die Sprachen*, pubblicato sulla rivista «Athenaeum» nel 1798. Anche in questo caso, il punto di partenza è rappresentato dalla tesi di Klopstock esposte nei *Grammatische Gespräche* sullo sfondo del già citato dibattito a proposito della adozione dell'esametro nella letteratura di lingua tedesca. Una delle figure, Poesie, dopo aver riconosciuto i meriti di Klopstock, chiede al Tedesco (cui Schlegel mette ironicamente in bocca citazioni tratte proprio dall'autore del *Messias*): «und wie weit ist es denn nun mit der Popularität der alten Sylbenmaße?». La risposta ribadisce la cittadinanza dell'esametro nella poesia tedesca come un fatto acquisito: «So weit, daß es nie wieder rückwärts gehen kann. Auch deswegen nicht, weil wir ein Bedürfnis haben, die Alten in ihrer ächten Gestalt zu lesen, und uns in eignen Werken an ihre großen Formen anzuschließen»⁴⁸. L'esametro, nato

45 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Teil I: *Die Kunstlehre*, cit., p. 316.

46 Levine, *Forms*, cit., p. 52.

47 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Teil I: *Die Kunstlehre*, cit., p. 325.

48 August Wilhelm Schlegel, *Die Sprachen. Ein Gespräch über Klopstocks grammatische Gespräche*, in «Athenaeum», 1 (1798), 1, pp. 3-69: 49.

in origine per essere recitato e cantato, non per circolare in forma scritta e stampata, corrispondeva per i Greci alla «natürliche Blüthe der Sprache». Se il metro è legge che regola la ripetizione, allora poiché «[d]er Geist des Epos ist der unbestimmteste, umfassendste, ruhigste», nel caso dell'esametro «das Gesetz der Wiederkehr durfte also sehr einfach, und der freigelassene Spielraum sehr groß seyn»⁴⁹. Il dialogo ribadisce quindi le caratteristiche dell'epica che erano già state evidenziate nella recensione al poema goethiano e ammonisce a più riprese a considerare le differenze fra la lingua tedesca e quella greca, tra metrica quantitativa e accentuativa, per non incorrere nell'equivoco di giudicare la prima secondo le regole della seconda.

2. *RHYTHMISCHE GEDICHTE*

L'inatteso, ma in fondo non così sorprendente riferimento al romanzo, genere per antonomasia del moderno, nella recensione a Goethe, sfocia, come abbiamo visto, in una vera e propria svolta in senso narratologico, a riprova della «janusköpfige Anachronizität»⁵⁰ dello scritto schlegeliano, sospeso fra filosofia della storia e attenzione all'intrinseca temporalità delle forme letterarie. Questa ambivalenza affiora anche in un altro punto del saggio:

Wenn also die lyrische Poesie mit dem Jugendalter, die dramatische mit dem männlichen verglichen werden kann; so vereinigt die epische die Unbefangenheit des Knaben mit der Erfahrungheit und dem sichern Blick des Greises. Die epische Schönheit ist die einfachste, und konnte daher zunächst nach den wilden rhythmischen Ergießungen, die noch nicht freies Spiel, sondern Entledigung vom Drange eines Bedürfnisses waren, gefunden werden⁵¹.

Se, in conformità con un ben noto schema organicistico, lo sviluppo della poesia a partire dagli esordi fino alla sua maturità segue una progressione analoga alle età dell'uomo, il genere epico mostra una natura paradossale e ancipite in quanto condensa fanciullezza e vecchiaia, impeto giovanile e saggezza dell'età più tarda. Anche qui è evidente come Schlegel di fatto scardini l'impianto di evoluzione mutuato dalla filosofia della storia, privilegiando la peculiare temporalità del ritmo epico, che con la sua duttilità trasforma ciò che è

⁴⁹ *Ivi*, p. 46.

⁵⁰ Geulen, *Zur Idee eines 'inneren geistigen Rhythmus' bei A.W. Schlegel*, cit., p. 224. Cfr. anche Ronzheimer, *Poetologien des Rhythmus um 1800*, cit., pp. 81-85.

⁵¹ Schlegel, *Goethes Hermann und Dorothea*, cit., pp. 199-200.

passato in un presente che può essere abbracciato appieno in ogni suo punto. Nelle lezioni berlinesi, Schlegel caratterizza l'esametro come il ritmo che

durch seine gleiche Taktart der Ruhe, durch seinen zwischen Fall und Schwung gleich gemeßnen Rhythmus der unbestimmten Richtung, durch seinen unerschöpflichen Wechsel dem Umfange, und durch seine leichten und immer verschiedenen Übergänge so aus einem Verse in den andern der Gränzenlosigkeit des Epos entspricht. Er ist schwebend, stätig, zwischen Verweilen und Fortschreiten gleich gewogen, und kann deswegen ohne zu ermüden den Hörer auf einer mittleren Höhe in ungemeßne Weiten forttragen⁵².

La «fluidità ritmica» dell'esametro si esprime in una semantica dello scorrere e del fluire, peraltro riconducibile al presunto etimo greco del termine «ritmo» (il verbo ῥέω), strettamente connessa alla sfera acquatica e alla placida regolarità delle sue onde. I verbi che la caratterizzano sono «schwingen», «schweben», «fortschreiten», «wiegen». Questi aspetti si ritrovano in un gruppo di poesie di August Wilhelm Schlegel dedicate alle forme letterarie antiche e moderne che solo sporadicamente hanno costituito oggetto di attenzione da parte della critica. Esse recano spesso titoli rematici, come lo è quello della sezione (*Die Sylbenmaße*), inclusa nel secondo volume dell'edizione delle opere curata da Böcking, all'interno della raccolta *Rhythmische Gedichte* (altro titolo poetologico). Già gli elementi paratestuali portano dunque in primo piano l'aspetto autoriflessivo di tali componimenti e il confronto con la forma esametrica nei vari generi letterari in cui si manifesta: l'elegia, il poema didascalico e l'epigramma (si pensi ad esempio, in quest'ultimo caso, agli esempi pubblicati nel «Musen-Almanach für das Jahr 1802») ⁵³. Il componimento *Hexameter* si presenta come una ipotiposi ⁵⁴ del ritmo epico, in una stretta connessione di visualità e movimento ritmico. La poesia è inoltre un esperimento con la forma esametro che si confronta con gran parte degli interrogativi sollevati dall'uso di questo metro e dalla sua adattabilità nella lingua tedesca ⁵⁵: la possibilità di usare trochei (qui ammessa, in modo filologicamente

52 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Teil I: *Die Kunstlehre*, cit., p. 370.

53 Rinvio per uno sguardo d'insieme a Roger Paulin, *Antikisierende Dichtung der Romantik: Zu August Wilhelm Schlegels Elegien in klassischen Metren*, in «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», 3 (1993), pp. 55-81.

54 Per il ruolo di questa figura retorica nell'estetica del Settecento rinvio a Müllder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, cit., p. 234.

55 Cfr. in proposito il volume di Miriam Egloff, *Episches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit*, Fink, Paderborn 2022.

rigoroso, solo nell'ultimo piede, catalettico), la posizione delle cesure, la trasposizione di sillabe lunghe e brevi, tipica del greco, nel tedesco, solo per citare alcuni dei punti più controversi. Schlegel riconosce, infatti, come proprio attraverso la conoscenza dei metri greci la poesia tedesca sia pervenuta alla consapevolezza di una facoltà metrica connaturata alla propria lingua.

Gleichwie sich dem, der die See durchschiff't, auf offener Meerhö'h
Rings Horizont ausdehnt, und der Ausblick nirgend umschränkt ist,
Daß der umwölbende Himmel die Schaar zahlloser Gestirne,
Bei hell athmender Luft, abspiegelt in bläulicher Tiefe:
So auch trägt das Gemüth der Hexameter; ruhig umfaßend
Nimmt er des Epos Olymp, das gewaltige Bild, in den Schooß auf
Kreißender Flut, urväterlich so den Geschlechtern der Rhythmen,
Wie vom Okeanos quellend, dem weit hinströmenden Herrscher,
Alle Gewäßer auf Erden entrieselen oder entbrausen.
Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühevolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreißt:
So kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder entteilen,
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich selbst gleich,
Ob er zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet,
Oder, der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllen lieblich umflüstert.
Heil dir, Pfleger Homers! ehrwürdiger Mund der Orakel!
Dein will ferner gedenken ich noch, und andern Gesanges⁵⁶.

Gli esametri schlegeliani alternano dattili a spondei, mentre la cesura oscilla fra il terzo e il quarto piede e la fine di una parola non coincide sempre con quella di un piede: tutti questi elementi contribuiscono a creare un calibrato effetto di movimento all'interno della regolarità dello schema metrico, rendendo udibile lo sciabordio, ora calmo, ora mosso, delle onde marine di cui parla la lirica. La struttura del componimento è dominata dall'ipotassi; i versi si aprono per lo più con congiunzioni, preposizioni e avverbi e demarcano il dispiegarsi delle varie parti della rappresentazione, nonché la circolarità della struttura cronologica. Ritmo e sintassi si intrecciano e rispecchiano compiutamente. I primi quattro versi delineano l'uno dopo l'altro l'oceano, il cielo e gli astri che si spalancano davanti al navigatore/lettore/ascoltatore mentre solca i mari, il loro ritmo calmo e regolare

⁵⁶ August Wilhelm von Schlegel, *Der Hexameter*, in *August Wilhelm von Schlegel's Sämmtliche Werke*, cit., Bd. II: *Poetische Werke*, Teil II: *Rhythmische Gedichte*, Ion, *Scherzhafte Gedichte, Epigramme, Ehrenpforte und Triumphbogen für Kotzebue*, Buch IV: *Rhythmische Gedichte*, pp. 32-33.

permette la contemplazione dello spazio descritto, senza precipitarsi verso un culmine drammatico. Il paesaggio si distingue per chiarezza, luminosità e perspicuità. Il tema del viaggio in mare da un lato evoca i panorami mediterranei tipici dei poemi omerici (si pensi all'*Odissea*), d'altro canto serve a illustrare l'effetto metrico e poetico dell'epos in grado di proiettare l'uditorio *in medias res*, come nel bel mezzo di una traversata. Il ritmo manifesta la sua affinità con la sfera acquatica, si modella sulla corrente che scorre ora placida, ora tempestosa, determinando la rapidità del viaggio. Già Herder, nel suo *Journal meiner Reise 1769*, aveva affermato l'indissolubile legame fra la poesia antica e il *medium* dell'acqua, auspicando enfaticamente che una lettura di Omero (come di Pindaro o di Orfeo) effettuata durante una traversata per mare dischiudesse la possibilità di un'immedesimazione con l'antico mondo degli eroi classici, quasi così a colmare l'includibile iato storico grazie alla forza della *Empfindung*:

Es gibt tausend neue und natürlichere Erklärungen der Mythologie, oder vielmehr tausend innigere Empfindungen ihrer ältesten Poeten, wenn man einen Orpheus, Homer, Pindar, insonderheit den ersten zu Schiffe liest. Seefahrer waren, die den Griechen ihre erste Religion brachten: ganz Griechenland war an der See Kolonie: es konnte also nicht eine Mythologie haben, wie Aegypter und Araber hinter ihren Sandwüsten, sondern eine Religion der Fremde, des Meeres und der Haine: sie muß also auch zur See gelesen werden. Und da wir ein solches Buch noch durchaus nicht haben, was hätte ich gegeben, um einen Orpheus und eine Odysee zu Schiff lesen zu können. Wenn ich sie lese, will ich mich dahin zurücksetzen: so auch Damm, und Banier und Spanheim lesen und verbeßern und auf der See meinen Orpheus, Homer und Pindar fühlen⁵⁷.

L'esametro è quindi anche in Schlegel una manifestazione della natura che nella sua perspicuità si esprime a livello macrocosmico e microcosmico. Con le sue onde racchiude e trasporta «des Epos Olymp» (v. 6), evocato nella sua dimensione potentemente visuale e figurativa («das gewaltige Bild», v. 6); come Oceano è il padre di tutte le correnti e i corsi d'acqua, così l'esametro è il ritmo più antico («urväterlich», v. 7), da cui sgorgano e derivano tutti gli altri. Simile a una traversata su un mare ora in bonaccia, ora sferzato dalle tempeste, esso procede uniforme grazie alla sua struttura stichica, sia che canti le imprese degli eroi, sia che impartisca insegnamenti (la poesia didascalica), sia che rappresenti la vita agreste (poesia idillica, bucolica). Le

57 Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise 1769*, in Id., *Werke in zehn Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1985-2000, Bd. IX.2: *Journal meiner Reise im Jahr 1769. Pädagogische Schriften*, hrsg. v. Rainer Wisbert, pp. 9-126: 23 (enfasi nell'orig.).

sue caratteristiche sono l'oggettività e la totalità. La forma del tempo che caratterizza l'epos non presenta quindi una successione cronologica o una progressione lineare, ma alterna costanza e dinamismo⁵⁸; essa manifesta la sua *actio* sull'animo («Gemüth», v. 5) di chi ascolta.

Il nesso fra il mare e la struttura esametrica non è un caso isolato nella letteratura dell'epoca: si pensi ad esempio ad *Archipelagus* di Hölderlin, solo per citare uno degli esempi più famosi. Per restare nell'ambito della poesia poetologica o 'metrologica', *Gedichtgedicht*⁵⁹, l'esempio più vicino al testo schlegeliano è il distico di Schiller *Der epische Hexameter*, in cui si ribadisce la facoltà dell'esametro di trasportare l'ascoltatore in una distesa marina che si perde nella vastità dell'orizzonte («Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen, / Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer»)⁶⁰. La stessa metafora acquatica è usata a proposito del distico elegiaco e del suo ritmo («Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule, / Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab»)⁶¹ che spicca per il suo ricorso a un elemento tipico dell'arte classica come la colonna e fa così emergere il connubio di fluidità e stabilità già osservato in precedenza, concorrendo in tal modo a delineare la 'plasticità' dell'esametro. Infatti, argomenta Schlegel nella *Geschichte der klassischen Literatur*, «das Epische in der Poesie ist dem Element des Wassers zu vergleichen, dem ursprünglich flüssigen, das sich folglich zu jeder Art der Gestaltung hinneigen kann»⁶².

Questa stessa caratteristica ricorre in un altro componimento della sezione *Die Silbenmaße*, dal titolo *Die Elegie*, redatto da Schlegel per l'appunto in distici elegiaci. Esso, come altri testi poetologici (ad esempio quelli dedicati al coliambo e allo scazonte) o traduzioni poetiche (Schlegel rinuncia a citare direttamente i testi originali), è riportato nelle lezioni berlinesi a esempio e illustrazione delle tesi sulla storia letteraria esposte dall'autore, ma anche con l'intento di sperimentare con le varie possibilità di una ricezione produttiva

58 Cfr. Schlegel, *Goethes Hermann und Dorothea*, cit., pp. 193-194: «[...] kein Hinstreben zu einem Hauptziel [...], jedes, wodurch das Folgende vorbereitet wird, scheint doch nur um seiner selbst willen da zu stehn: ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich belebende Umständlichkeit, die besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung».

59 Héctor Canal, *Romantische Universalphilologie. Studien zu August Wilhelm Schlegel*, Winter, Heidelberg 2017, p. 345.

60 Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. v. Klaus Harro Hilzinger et al., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1988-2004, Bd. I: *Gedichte*, hrsg. v. Georg Kurscheidt, p. 283.

61 *Ibidem*.

62 Schlegel, *Geschichte der klassischen Literatur*, cit., p. 237.

delle forme classiche nella lingua tedesca, in una perfetta «Synthese von Poesie und Philologie»⁶³. Il connubio di teoria e pratica della letteratura rivela nitidamente quell'«empirismo critico» in cui, come scrive Gabriella Catalano «le argomentazioni non prescindono mai dall'analisi dei testi, ma ne sono piuttosto un imprescindibile corollario»⁶⁴. Dopo aver spiegato le differenze fra elegia greca e romana e ribadito le sue preferenze per la prima, Schlegel introduce il proprio componimento, presentandolo come un tentativo, finora mai realizzato, di adattare la maniera greca di comporre questo genere poetico alla lingua tedesca. In *Die Elegie* la combinazione di esametro e pentametro ricorda la creazione di Eva in Genesi 2, 21-23. Mentre Eva nasce dalla costola di Adamo, qui è lo stesso Esametro a creare «aus eignem Geblüt» «ein weibliches Abbild» (v. 3)⁶⁵ di nome Pentametrea con cui unirsi in nozze immortali celebrate da Apollo Parainfo. E in effetti il pentametro è usato solo in combinazione con l'esametro nel distico elegiaco, coppia di versi caratteristica dell'elegia amorosa, oltre che dell'epigramma; inoltre, costituito com'è da due hemiepes o tripodie dattiliche catalettiche, riprende la struttura dell'esametro con le sei arsi, pur avendo cinque piedi («Der Pentameter ist gleichsam ein verkürzter Hexameter»)⁶⁶. Dal connubio di questi due metri, descritto con un lessico che richiama l'ambito della plastica (si pensi ad «anschniegend» che ha ovviamente anche un'accezione erotica) nasce la schiera dei canti elegiaci, «sein Mäoniden-Geschlecht» (v. 8), come sono definiti, citando un epiteto di Omero, secondo la leggenda originario della Meonia, in Asia Minore. L'elegia è frutto di questa unione («Liebesverein», v. 2), un atto di volontaria autolimitazione da parte dell'esametro («So, freiwillig beschränkt, nachlässigen Gangs, in der Rhythmen / Wellenverschlingungen, voll lieblicher Disharmonie, / Welche, sich halb auflösend, von neuem das Ohr dann feßelnd / Sinnigen Zwist ausgleicht», vv. 9-12)⁶⁷, il cui ritmo solenne e uniforme viene attutito dalla cadenza tipica del pentametro, caratterizzato da una cesura forte a conclusione del primo emistichio e da un secondo emistichio fisso (dattilo+dattilo+sillaba accentata). Il ritmo del distico fa emergere la dinamica propria dei processi naturali e culturali, il movimento ciclico di distacco e ricomposizione, contrazione ed espansione alla base di ciò che esiste. Si pensi a questo proposito all'uso

63 Canal, *Romantische Universalphilologie*, cit., p. 345.

64 Catalano, *Il concetto di traduzione in August Wilhelm Schlegel*, cit., p. 140.

65 August Wilhelm von Schlegel, *Die Elegie*, in *August Wilhelm von Schlegel's Sämtliche Werke*, Bd. II, Teil II, Buch IV, cit., p. 33.

66 Schlegel, *Geschichte der klassischen Litteratur*, cit., p. 248.

67 Ivi, pp. 279-280. Cfr. anche Schlegel, *Die Elegie*, cit.

che ne fa Goethe⁶⁸. Non stupisce che la successione di esametro e pentametro sia paragonata all'accavallarsi delle onde che sfumano l'una nell'altra. L'immagine ribadisce la nozione organica di ritmo propria della poesia antica. Il termine *Verschlingung* costituisce tuttavia già nella *Kunstlehre* un *trait-d'union* con la produzione di un'epoca successiva, squisitamente moderna, caratterizzata dalla rima, in grado di collegare elementi disparati, eterogenei, contraddittori, in un potenziamento della loro valenza semantica⁶⁹. La *Verschlingung* non funge quindi da mero modello poetologico poiché essa reca al fondo una comprensione dell'intimo nesso che unifica tutte le cose e segue le leggi di natura⁷⁰.

Sebbene, come già visto, nella recensione a Goethe non ricorra il termine 'plastica', questa categoria è presente nelle poesie sopra analizzate e finisce per acquistare un'importanza sempre più rilevante negli scritti successivi, soprattutto nelle lezioni di Jena e di Berlino, in relazione alla rima e quindi alla possibilità di tracciare una linea di distinzione fra il tranquillo scorrere dell'antico metro dell'epica e la temporalità della rima che rifugge soprattutto nella complessa architettura del poema dantesco o nella forma del sonetto. La duttilità, infatti, più che assurgere a contrassegno di uno specifico genere artistico, vuole evocare un carattere distintivo dell'arte antica, l'autonomia e la materialità della sua struttura formale⁷¹. Per questo motivo, la formula «plastische Darstellungsart»⁷² assurge a contrassegno di una varietà di espressioni artistiche dell'epoca antica, non legate nello specifico all'ambito scultoreo, di contro al carattere 'pittresco' del moderno. Già Jost Schillemeit⁷³ aveva notato che proprio Herder stabilisce un nesso

68 Si veda a questo proposito la voce '*Distichon (Distich)*', redatta da Karin Schutjer per il *Goethe-Lexikon of Philosophical Concepts*, <<https://goethe-lexicon.pitt.edu/GL/article/view/50>> (ultimo accesso: 29 agosto 2025).

69 Schlegel, *Geschichte der klassischen Litteratur*, cit., p. 327.

70 Cfr. Al-Taie, *Verschlingungen*, cit., p. 199.

71 Cfr. in proposito Anja Oesterhelt, *Plastische und sprachliche Form in Bewegung. Konzepte des belebten Kunstwerks bei Herder, A. W. Schlegel und Brentano*, in *Textbewegungen 1800/1900*, hrsg. v. Matthias Buschmeier – Till Dembeck, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, pp. 184-203: 191. Il saggio evidenzia in modo efficace la posizione occupata dalle tesi di A.W. Schlegel fra la concezione herderiana e quella più tarda di Hegel in rapporto proprio alla plasticità dell'arte degli antichi rispetto a quella dei moderni e alla cruciale questione del movimento e della successione temporale. Per uno sguardo d'insieme sull'evoluzione della nozione di 'plastica' cfr. Christina Dongowski, '*Plastisch*', in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. v. Karlheinz Barck – Martin Fontius et al., Bd. 4, J.B. Metzler, Stuttgart 2010, pp. 814-832.

72 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, cit., pp. 340-341.

73 Schillemeit, *Der Takt der alten griechischen Dichtung*, cit., pp. 331-334.

fra l'esperienza della bellezza della statuaria classica e il ritmo degli esametri, a partire da una *Urszene* della sensibilità estetica classicista: la contemplazione di sculture antiche alla luce delle fiaccole durante il suo viaggio a Roma, quando la bellezza classica sembra animarsi grazie alla sapiente illuminazione. Come il chiaroscuro delle fiaccole liberava un principio di vita e movimento nelle vestigia dell'antico, il loro ritmo, così «kam also der Takt der alten griechischen Dichtung in meine Seele; diese sang, sie stellte dar, erzählend. Sie durfte kein Bild, kein Zug des Bildes in der lebendigen Rede länger verweilen, als der anschauende Sinn des Hörenden wollte; jeder Zug trat auf der Stelle hervor, wie er sich der ganzen Gestalt nach in der Seele des Hörenden malte»⁷⁴. Inoltre, proprio dall'interesse per la plastica, categoria centrale del classicismo winckelmanniano e herderiano, traspare come nei loro scritti August Wilhelm e il fratello Friedrich si avvalgano di concetti propri della riflessione sulla perfezione dell'antico nel loro programma estetico romantico. Nella *Philosophische Kunstlehre* la plastica e la poesia, pur essendo in un primo momento definite come le arti più legate rispettivamente alla materia e allo spirito, e quindi agli antipodi, sono tuttavia unite dal punto di vista del movimento: entrambe ne sono prive e si astraggono dalla manifestazione più esteriore di questo fenomeno per poter esprimere una realtà più alta, una «organische Bewegung»⁷⁵, che scorre nell'intimo della statua o della poesia. Essa è di natura spirituale, ma corrisponde al contempo ai principi di organizzazione formale della natura. Peraltro – si legge nelle *Über dramatische Kunst und Litteratur* – la statuaria classica costituisce il modo più immediato ed efficace per accostarsi allo studio dell'antico (prima ancora della *Geschichte der Kunst des Alterthums* di Winckelmann): «Die Urbilder der menschlichen Gestalt bedürfen keiner Dolmetschung; ihre erhabne Bedeutung ist unvergänglich»⁷⁶.

Giova, in conclusione, notare che anche la rima viene definita con un lessico mutuato dalla sfera organica e in rapporto ai principi della plastica. Essa è, infatti, osserva Schlegel, «ähnlich der Gestalt der

74 Johann Gottfried Herder, *Homer, ein Günstling der Zeit*, in Id., *Werke in zehn Bänden*, cit., Bd. VIII: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800*, hrsg. v. Hans Dietrich Irmscher, pp. 89-116: 98.

75 Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Teil I: *Die Kunstlehre*, cit., p. 132.

76 August Wilhelm von Schlegel's *Sämmtliche Werke*, cit., Bd. V: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, 1. Theil, Dritte Vorlesung, pp. 38-50: 45. Su questo tema cfr. anche Lothar Müller, *Achsendrehung des Klassizismus. Die antiken Statuen und die Kategorie des «Plastischen» bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, in *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten*, hrsg. v. York-Gothart Mix – Jochen Strobel, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 57-75.

Glieder im Verhältnis zu den Längenmaßen; z.B. dem Arm, Unterarm, Hand, Finger in der Plastik»⁷⁷. La rima è sentimentale, espressione essenziale dello spirito e dell'animo, è radicata nella struttura profonda della lingua, ma soprattutto riceve tutta la sua forza in rapporto alla scansione del tempo, alla forma del suo ritmo. A differenza dello scorrere uniforme, anche se certo non monotono, dell'esametro, essa deriva il suo fascino dall'alternarsi di attesa e appagamento («de[r] beständig[e] Wechsel erregter und befriedigter Erwartung»). «Man kann sagen» osserva Schlegel, «daß jeder neue Reim in einem Gedichte eine Art von aufgegebenem Rätsel ist»⁷⁸. Se il punto di partenza per la riflessione sui metri letterari era stata l'arte figurativa, ora, giunti a parlare di quello che è un contrassegno della poesia non più antica, il paragone che Schlegel formula è con l'arte romantica per eccellenza della musica, in virtù della sua funzione prefigurativa: «[m]an könnte die Reime auch poetische Akkorde nennen, indem der Anfang des Reims das, was folgen wird, wenigstens dunkel ahnen läßt, in dem antwortenden, aber die vorhergehende Zeit noch nachtritt»⁷⁹. Nelle *Berliner Vorlesungen* Schlegel approfondirà nuovamente la polarità fra la dimensione temporale della rima e quella, tutta immersa nel presente, dell'epos, inscrivendola nell'ambito della riflessione sugli elementi distintivi dell'arte classica e di quella romantica: «Wirkung des Reimes überhaupt: Verknüpfung, Paarung, Vergleichung. Erregte Erwartung schon im einzelnen Verse und Befriedigung. Erinnerung und Ahnung, statt daß die alte Rhythmik immer in der Gegenwart fest hält, und allen Theilen gleiche Dignität giebt». Il ritmo dell'epos antico è contrassegnato dal «plastische[s] Isoliren», mentre la rima assurge a «das romantische Prinzip»⁸⁰. Qui Schlegel riprende un'antitesi topica della cultura settecentesca, quella fra plastica e musica, che nella gerarchia romantica delle arti sarà risolta a favore della seconda. L'organizzazione formale crea tuttavia in entrambi i casi – ed è questo l'aspetto da sottolineare – una relazione organica con il materiale linguistico e le categorie spaziali e temporali, dando vita a un ritmo intrinseco e specifico e a un movimento che, come si vede per esempio a proposito della terza rima, crea la sua propria, autonoma struttura e norma poetica nella simultaneità di mutamento

⁷⁷ Schlegel, *August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre*, cit., p. 90.

⁷⁸ *Ivi*, p. 94.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Entrambe le citazioni in Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, Teil I: *Die Kunstlehre*, cit., p. 327.

e identità, contrapponendosi in tal modo alla progressione tranquilla, tutta racchiusa nel presente, dell'esametro antico.

La comprensione del principio dinamico e formale che anima la poesia epica antica (ma anche quella moderna) appare dunque cruciale nella riflessione schlegeliana, al di là delle tradizionali codificazioni di genere o di un'impostazione di tipo storico. Questo orientamento riflette una tendenza generale della cultura a cavallo fra Settecento e Ottocento a considerare il movimento non solo come oggetto, ma come struttura portante della rappresentazione letteraria, andando così a intersecarsi con nuove declinazioni dei concetti di organismo vivente, ordine e libertà⁸¹. Non è quindi un'imitazione anacronistica dei modelli greci, ma la complessa ricerca di una congeniale trasposizione (o traduzione) delle leggi ritmiche e strutturali nel moderno a permettere il protrarsi della loro azione in epoche successive e distanti e, in ultima istanza, a preservarne la sopravvivenza.

81 Cfr. Dirk Oschmann, *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, Fink, München 2007, pp. 8, 11.

Dreaming of the End: The Symbolism of Dead Birds in the *Nibelungenlied*

Davide Bertagnolli – Alessandro Zironi
(Università di Bologna)

This article examines the symbolic and narrative function of dead birds in the *Nibelungenlied*, focusing on Queen Ute's prophetic dream before the Burgundians' departure for Etzel's court. Unlike Kriemhild's better-known dreams, Ute's vision of all the birds in the kingdom lying dead has received limited scholarly attention. The study analyses this dream within the broader system of prophetic visions in the poem and investigates the symbolic value of birds as omens of death. Through a comparative analysis of medieval German literature, biblical passages, dreambooks such as the *Somniale Danielis*, and Old Norse tradition, the article argues that the image of dead birds is not a fixed literary topos inherited from a specific source. Rather, it emerges from the creative reworking of widespread symbolic associations linking birds, warfare, collective death, and prophecy. The *Nibelungenlied* thus transforms a traditional imagery into a highly effective poetic anticipation of the Burgundians' doom.

Il contributo analizza la funzione simbolica e narrativa degli uccelli morti nel *Nibelungenlied*, concentrandosi sul sogno profetico della regina Ute prima della partenza dei Burgundi verso la corte di Attila. A differenza dei più celebri sogni di Crimilde, la visione di tutti gli uccelli del regno morti è stata finora poco indagata dalla critica. Lo studio esamina il sogno all'interno del sistema di prefigurazioni del poema e approfondisce il valore simbolico dei volatili come presagio di morte. Attraverso un confronto con la letteratura tedesca medievale, con i testi biblici, con la tradizione oniromantica del *Somniale Danielis* e con la cultura norrena, l'articolo mostra come l'immagine degli uccelli morti non costituisca un *topos* fisso derivato da una fonte precisa. Essa appare piuttosto come il risultato di una rielaborazione poetica di motivi tradizionali che collegano gli uccelli alla guerra, alla morte collettiva e alla profezia, trasformati nel poema in un'efficace anticipazione della fine dei Burgundi.

KEYWORDS: *Nibelungenlied*, *Dreams*, *Bird symbolism*, *Medieval German literature*, *Prophecy*

Davide Bertagnolli – Alessandro Zironi, *Sognare la fine: la simbologia degli uccelli morti nel Nibelungenlied*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 59-78

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.03



Open Access



Sognare la fine: la simbologia degli uccelli morti nel *Nibelungenlied*

Davide Bertagnolli – Alessandro Zironi
(Università di Bologna)

1. I SOGNI NEL *NIBELUNGENLIED*

Lo sconosciuto poeta che, intorno alla fine del XII secolo, scrisse il *Nibelungenlied* non mirava certo a creare suspense sulla sorte dei protagonisti del poema. Il tragico destino di morte che li attende è infatti rivelato fin dalle prime battute e ricordato, a più riprese, in diversi momenti, per poi diventare triste realtà. È la voce narrante a farsi carico di queste anticipazioni, il più delle volte nefaste. Sa quello che accadrà e lo preannuncia con insistenza, contribuendo così a creare l'atmosfera cupa che contraddistingue questo capolavoro della letteratura medievale tedesca. Sono sufficienti pochi versi – otto nelle redazioni A e C, quattro in B¹ – per scoprire che, a causa della regina Crimilde, molti uomini perderanno la vita. Ne bastano poi pochi altri per aggiungere ulteriori informazioni su quello che accadrà in futuro: Gunther, Gernot e Giselher, i re burgundi, compiranno grandi imprese nel regno di Attila (5, 4)², ma moriranno tristemente al fianco dei loro guerrieri in seguito a un conflitto scaturito dall'odio tra due nobildonne (6, 4)³; Crimilde sposterà un eroe valoroso (18, 4)

* Sebbene questo contributo sia frutto di una comune intuizione e indagine da parte degli autori, Davide Bertagnolli ha scritto i §§ 1 e 2, Alessandro Zironi i §§ 3 e 4. Laddove non altrimenti indicato, le traduzioni nei rispettivi capitoli sono da attribuirsi agli stessi autori.

1 Si veda l'edizione sinottica di Batts, *Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften*, hrsg. v. Michael Stanley Batts, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1971.

2 I numeri tra parentesi si riferiscono alla strofa e, dopo la virgola, al verso della quartina che la costituisce. La numerazione è tratta dall'edizione standard di Bartsch, De Boor e Wisniewski, *Das Nibelungenlied*, hrsg. v. Karl Bartsch – Helmut de Boor – Roswitha Wisniewski, Heinrich Albert Verlag, Wiesbaden 1996.

3 Nel testo non si esplicita che si tratta di Crimilde e Brunilde.

che però sarà ucciso dai parenti della donna⁴, la quale si vendicherà crudelmente (19, 2-3). Tutte queste prolessi si trovano già nella prima *âventiure*, il nome dato alle trentanove sezioni che costituiscono il testo, e si susseguono in particolar modo nella parte iniziale, diventando meno frequenti con l'avvicinarsi degli eventi funesti.

Un'altra tecnica utilizzata per aprire delle finestre sul futuro è quella dei sogni profetici: per tre volte il sonno di Crimilde è tormentato da visioni che preannunciano la morte di Sigfrido⁵, mentre, in un'altra occasione, è sua madre Ute a sognare la morte di tutti gli uccelli del regno, interpretando l'evento come un oscuro presagio sulla fine dei Burgundi. Per questo cercherà, senza successo, di dissuadere i figli dal mettersi in viaggio verso le terre di Attila⁶.

4 In realtà Sigfrido sarà ucciso da Hagen, con la connivenza dei fratelli di Crimilde.

5 Crimilde ha anche un quarto sogno, rivolto però al passato e non al futuro. Nella ventitreesima *âventiure* si racconta che la vedova di Sigfrido, dopo aver passato tredici anni alla corte del nuovo marito Attila, inizia a meditare vendetta, pensando a come arrecare danno a Hagen: «ir troumte, daz ir gienge vil dicke an der hant / Giselher ir bruoder; si kuste'n z'allen stunt / vil ofte in senftem slâfe: sit wart in arbeiten kunt» (1393, 2-4); «Sognava di andare spesso, mano nella mano, con suo fratello Giselher; lo baciava sempre e ripetutamente nel dolce sonno: in seguito egli conobbe la sofferenza». Il nesso logico tra il sogno e il contesto in cui avviene è chiaro: Crimilde necessita di sostegno per portare a compimento i suoi piani e sogna così Giselher, il fratello prediletto che, al momento del commiato anni prima, le aveva garantito aiuto nel caso ne avesse avuto bisogno: «ob dir iht gewerre, daz tuo du mir bekant, / sô rîte ich dir ze dienste in daz Etzelen lant» (1292, 3-4); «Se qualcosa dovesse angosciarti fammelo sapere: cavalcherò al tuo servizio nelle terre di Attila». I baci che la regina dà al fratello sono quindi segnale di vicinanza e affetto (alla strofa 1293, ad esempio, la donna bacia sulla bocca tutti i parenti). Questi baci onirici danno inoltre la possibilità alla voce narrante, alla strofa 1394, di ricordare il bacio reale dato da Crimilde a suo fratello Gunther in segno di perdono (str. 1114) e di prendere le distanze dai propositi vendicativi della regina, commentando che la decisione di rompere la pace col re burgundo doveva esserle stata suggerita dal demonio stesso.

6 In base alla categorizzazione di Macrobio si tratta in tutti e quattro i casi di *somnia*, ovvero di sogni enigmatici. Ambrogio Teodosio Macrobio, scrittore romano vissuto a cavallo tra IV e V secolo, è autore di quello che nel Medioevo fu considerato il più importante studio sui sogni, contenuto nel *Commento al sogno di Scipione*: «Particularly after the eleventh century, it is difficult to find a treatment of the dream experience which is not indebted either immediately or ultimately to Macrobius' *Commentatorium*», Steven Roger Fischer, *The Dream in the Middle High German Epic. Introduction to the Study of the Dream as a Literary Device to the Younger Contemporaries of Gottfried and Wolfram*, Peter Lang, Bern-Frankfurt a.M.-Las Vegas 1978, p. 20. Macrobio descrive cinque tipi di sogno: l'*insomnium*, il *visum*, l'*oraculum*, la *visio* e il *somnium*. L'*insomnium* è la visione interna al sogno, causata da stanchezza mentale o ansia; il *visum* è l'apparizione che si verifica nel dormiveglia, quando il dormiente vede delle figure spettrali muoversi sopra di lui. Macrobio sostiene che non vale la

Il presente contributo intende concentrarsi su quest'ultima esperienza onirica, meno studiata dalla critica rispetto alle altre tre⁷. Ci si soffermerà sull'immagine allegorica della morte dei volatili, animali da sempre legati alla divinazione, per formulare delle ipotesi sulle motivazioni che hanno spinto il poeta a servirsene. Si cercherà quindi di individuare possibili riscontri all'interno del più ampio *corpus* della tradizione occidentale, al fine di chiarire l'origine dell'uso degli uccelli come presagio di morte e di comprendere se tale motivo costituisca un tratto ricorrente e tradizionale, oppure se sia riconducibile ad altre ragioni, come ad esempio a una soluzione narrativa autonoma da parte dell'autore del *Nibelungenlied*.

Prima di analizzare il sogno di Ute è opportuno prendere brevemente in considerazione anche gli altri, in modo da osservare come, nel complesso, questo espediente narrativo con funzione prolettica sia usato nel poema. Il primo sogno è senza dubbio il più noto ed è raccontato all'inizio della vicenda, nella prima *aventure*, dove si ritrovano anche le altre anticipazioni precedentemente menzionate. Si tratta del cosiddetto *Falkentraum*, il 'sogno del falcone':

In disen hôhen êren trôumte Kriemhîldê,
wie si zûge einen valken, starc, scœn' und wîldê,

pena soffermarsi su queste prime due categorie, dal momento che non hanno valore profetico e sono da considerarsi un semplice riflesso del vissuto quotidiano. Vi è poi l'*oraculum*, che si manifesta quando, nel sogno, compare un parente o un personaggio importante che ci dà delle informazioni su quello che accadrà e su come dobbiamo comportarci; la *visio* è il sogno premonitore, che anticipa chiaramente eventi futuri. Infine il *somnium*, il sogno propriamente detto, che possiede un significato simbolico e che per questo necessita di essere interpretato. Il *somnium* si divide in cinque ulteriori sottocategorie: può essere 'personale', quando il sognatore è il protagonista dell'esperienza onirica, 'estraneo', quando lo sono altri, 'comune', quando vi sono relazioni tra il sognatore e altre persone, 'pubblico', quando il sogno ha a che fare con vantaggi o svantaggi pubblici e, infine, 'universale', quando nel sogno vi è una manifestazione del cosmo, dei pianeti e delle stelle.

7 Si vedano, ad esempio, Friedrich Panzer, *Nibelungische Ketzereien* 3. 4, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», 75 (1953), pp. 248-272; Franz Rolf Schröder, *Kriemhilds Falkentraum*, in «Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur», 78 (1956), pp. 319-348; Emil Ploss, *Byzantinische Traumsymbolik und Kriemhilds Falkentraum*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 8 (1958), pp. 218-226; David G. Mowatt, *A Note on Kriemhilde's Three Dreams*, in «A Journal of Germanic Studies», VII (1971), 1, pp. 114-122; Ingeborg Robles, *Subversives weibliches Wissen im «Nibelungenlied»*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 124 (2005), 3, pp. 360-374; Ingrid Bennewitz, *Von Falkenträumen und Rabenmüttern. Nibelungische Mutter-Kind-Beziehungen, in Generationen und gender in mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Literatur*, hrsg. v. Dina De Rentiis – Ulrike Siewert, University of Bamberg Press, Bamberg 2009, pp. 37-52.

den ir zwêne arn erkrummen. daz si daz muoste sehen,
ir erkünde in dirre werlde leider nimmér gescehen. (13, 1-4)

Tra questi grandi onori Crimilde sognò
di allevare un falco, forte, bello e selvaggio,
ghermitole da due aquile. E dovette vederlo!
Non avrebbe potuto patire nulla di più doloroso.

Crimilde racconta subito il sogno alla madre Ute, la quale le spiega che il falco è un nobile guerriero, destinato tuttavia a morire presto, a meno che Dio non lo protegga⁸. La donna non esplicita chi rappresentino le due aquile, ma si comprenderà in seguito che si tratta sicuramente dell'esecutore materiale del delitto di Sigfrido, il consigliere Hagen, e con ogni probabilità del re burgundo Gunther, il quale acconsente alla congiura⁹. Entrambi si ritrovano, sotto altra forma, anche nei successivi sogni profetici di Crimilde, dalla struttura analoga al primo¹⁰, con un'unica e semplice scena in cui sono presenti una vittima e due elementi ostili che ne causano la morte.

È forse questa somiglianza che consente alla regina di interpretare autonomamente quanto vede nel sonno e tentare poi di usarlo per dissuadere Sigfrido dal partecipare alla battuta di caccia nel corso della quale troverà la morte. Crimilde, tra le lacrime, prega infatti il consorte di rinunciare, raccontando cosa ha sognato:

Si sprach zuo dem recken: «lât iuwer jagen sîn.
mir troumte hînte leide, wie iuch zwei wildiu swîn
jageten über heide, dâ wurden bluomen rôt.
daz ich sô sêre weine, des gêt mir wêrlîche nô». (921, 1-4)

Disse al guerriero: «Rinunciate alla caccia.
Stanotte ho sognato che due cinghiali
vi inseguivano sulla landa; poi i fiori divennero rossi.
Se piango tanto ne ho ben ragione».

8 «der valke, den du ziuhest, daz ist ein edel man. / in welle got behüeten, du muost in sciere vloren hân» (14, 3-4; «Il falco che allevi è un nobileuomo. / Se Dio non lo protegge lo avrai presto perduto»).

9 L'accostamento tra aquile e Gunther/Hagen è suggerito dal fatto che, nel Medioevo, questo animale è quasi sempre legato all'idea di sovranità e autorità, Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Paris 2011, trad. it. di Camilla Testi, *Bestiari del Medioevo*, Einaudi, Torino 2012, p. 172.

10 Sulla struttura dei tre sogni di Crimilde si veda Jerold C. Frakes, Kriemhild's Three Dreams. A Structural Interpretation, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 113 (1984), 3, pp. 173-187.

La regina, come spiega nella strofa successiva, teme dunque un agguato, teso in questo caso da due cinghiali¹¹ che compiono un delitto al quale si allude con l'immagine dei fiori arrossati dal sangue. Sigfrido non pare particolarmente preoccupato, è certo che alla corte burgunda nessuno serbi rancore nei suoi confronti e assicura che farà ritorno nel giro di pochi giorni. Crimilde, tuttavia, insiste:

«Neinâ, herre Sifrit! jâ fürht ich dinen val.
mir troumte hînte leide, wie ob dir zetal
vielen zwêne berge: ine gesâch dich nimmer mê.
wil du von mir scheiden, daz tuot mir an dem hercen wê». (924, 1-4)

«No, mio Sigfrido! Io temo la tua morte.
Stanotte ho sognato che due montagne
ti cadevano in testa: non ti vidi mai più.
Mi duole il cuore se intendi separarti da me».

In questo caso gli animali impiegati nei due sogni precedenti per rappresentare gli assassini sono sostituiti da qualcosa di inanimato come due montagne, che crollano su Sigfrido, uccidendolo. Anche questo ulteriore avvertimento non fa però cambiare idea all'eroe, che abbraccia e bacia la moglie, in quello che sarà effettivamente il loro ultimo incontro: non si rivedranno mai più e, di lì a poco, Hagen lo colpirà a tradimento con una lancia tra le scapole.

Si può notare come i tre sogni profetici di Crimilde diventino gradualmente più facili da interpretare, sia per i personaggi del mondo narrativo sia per il pubblico del poema. Infatti, se nel primo sogno sono presenti unicamente animali simbolici ed è necessario l'aiuto di Ute per decifrarlo, nel secondo e nel terzo, raccontati da Crimilde con un preciso intento, uno di seguito all'altro, Sigfrido compare in prima persona: tuttavia, mentre nel sogno con i cinghiali la sua morte non è descritta, ma solo accennata indirettamente grazie a un dettaglio cromatico, con il crollo delle montagne diventa manifesta, in quanto avviene di fronte ai nostri occhi.

Nel considerare complessivamente i tre sogni si osserva gradualità anche in relazione ad altri particolari. Vi è, ad esempio, una chiara

¹¹ Nel Medioevo il contesto della caccia al cinghiale era spesso legato al tradimento, si veda Arthur Thomas Hatto, *Poetry and the Hunt in Medieval Germany*, in «Aumla», 25 (1966), pp. 33-56: 36. Sui cinghiali nella letteratura tedesca medievale si veda anche Klaus Speckenbach, *Der Eber in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in *Verbum et signum: Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag überreicht*, Bd. 1: *Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, hrsg. v. Hans Fromm – Wolfgang Harms – Uwe Ruberg, Fink, München 1975, pp. 425-476.

progressione per quanto riguarda la descrizione dei danni fisici subiti da Sigfrido (o dai simboli che lo rappresentano): le due aquile lo ghermiscono (*erkrummen*) con gli artigli, i cinghiali lo fanno sanguinare e le montagne, infine, lo seppelliscono. A tal proposito è interessante evidenziare i luoghi degli attacchi e la sorta di moto discendente che caratterizza il loro succedersi, in quanto si passa dall'aria, alla terra, per poi finire sotto la stessa. Questa progressione verticale sembra riflettere simbolicamente il destino dell'eroe: dall'attacco iniziale, alla morte violenta, fino alla sepoltura. A questi sviluppi si accompagna poi un curioso gioco di inversioni e rovesciamenti. Crimilde è presente come allevatrice del falcone nel primo sogno, che si fa interpretare, ma sparisce negli altri due, dei quali conosce bene il significato, usato per provare a fermare Sigfrido. Sempre nel primo sogno l'animale simbolo dell'eroe, vittima dell'attacco, è definito *wilde*, lo stesso aggettivo impiegato successivamente per descrivere i cinghiali che lo inseguono. Per gli umani questi mammiferi sono prede, come sottolinea anche la voce narrante, la quale ricorda che Gunther e Hagen annunciano una battuta nella foresta per «cacciare cinghiali, orsi e bisonti» (916, 3-4), ma nel sogno diventano predatori, un'inversione di ruolo che aveva già interessato il falcone, rapace diventato preda di due aquile. Se l'accostamento tra gli assassini di Sigfrido e le aquile è verosimilmente dovuto all'idea di sovranità (si veda nota 10), quello con i cinghiali può essere legato a un giudizio morale. Nei bestiari e nelle enciclopedie medievali, infatti, il cinghiale, di cui viene pur riconosciuto il coraggio, è una bestia sporca e malvagia, incarnazione dei nemici di Cristo¹²; si presta di conseguenza bene a rappresentare Gunther e Hagen, guerrieri temerari che però si macchiano di un efferato delitto.

Se dai sogni ci si sposta al loro contesto, si osserva come l'interpretazione che ne viene data e il messaggio che veicolano non siano mai accettati, rivelandosi in seguito tuttavia corretti. Mentre nel sogno del falcone è Crimilde a reagire negativamente a quanto le dice la madre Ute, negli altri due è Sigfrido a ignorare l'avvertimento della moglie. La giovane principessa burgunda non accetta l'idea di doversi un giorno sposare, adducendo motivazioni prettamente egoistiche: l'amore le farebbe perdere la bellezza e le causerebbe certamente dolore e sventura¹³. Anche suo marito, anni dopo, quando sarà lei

12 Si veda Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Éditions du Seuil, Paris 2004, trad. it. di Renato Riccardi, *Medioevo simbolico*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 56-65. Dello stesso autore si veda anche *Bestiari del Medioevo*, trad. it. cit., pp. 72-75.

13 «unz scœn' ich wil beliben unz an mînen tôt» (15, 3; «Voglio rimanere

interprete, oltre che nuovamente sognatrice, sottovaluta l'avvertimento, non per qualche ragione particolare, ma perché convinto di non meritare altro che devozione dai Burgundi¹⁴.

I sogni di Crimilde, pur con funzioni diverse, presentano la stessa struttura e avvengono tutti in momenti cruciali della prima parte del testo, culminante con la morte di Sigfrido. Il sogno del falcone, come osservato, è il più criptico; serve, da una parte, ad anticipare l'evento catalizzatore della vicenda e a dare inizio all'azione epica dopo la presentazione della casa regnante burgunda, dall'altra a introdurre il personaggio di Crimilde, qui al suo primo scambio di battute e, dal punto di vista cortese, non ancora completa, in quanto pulzella ignara d'amore. I due sogni nella quindicesima *âventiure* avvengono in un contesto mutato: Crimilde è ormai regina da oltre dieci anni e ha generato un figlio. Proprio una disputa con la cognata Brunilde per difendere l'onore del marito – e di conseguenza il suo – sfocerà negli insulti e determinerà la decisione da parte burgunda di punire con la morte Sigfrido¹⁵. Nel contesto della trappola omicida Crimilde commette una grave leggerezza. Hagen, infatti, dopo aver fatto annunciare un finto attacco da parte di Danesi e Sassoni, si reca al cospetto della regina e, con la scusa di difendere Sigfrido al meglio, la induce a rivelare l'unico punto dove è vulnerabile, tra le scapole, facendole poi cucire una piccola croce sulla veste dell'eroe per sapere esattamente dove colpirlo. Crimilde è perciò consapevole di aver svelato un segreto preziosissimo e, come sottolinea la voce narrante, non osa parlarne¹⁶. Nel momento in cui, a distanza ravvicinata, racconta i due sogni è perciò divorata dai sensi di colpa e usa quanto ha visto nel sonno come espediente per dissuadere Sigfrido. In questo frangente l'esperienza onirica svolge una funzione diversa rispetto al primo sogno: diventa il mezzo attraverso cui Crimilde cerca di celare la propria ingenuità e, allo stesso tempo, di evitare la tragedia. Po-

così bella fino a quando morirò); «ez ist an manegen wiben vil dicke worden scîn, / wie liebê mit leide ze jungest lônén kan. / ich sol si mîden beide, sone kân mir nimmer missegân» (17, 2-4; «A molte donne è stato spesso chiaro come amore si accompagna a dolore. Li eviterò entrambi, così non potrà mai accadermi nulla di male»).

14 «alle dîne mâge sint mir gemeine holt, / ouch hân ich an den degenen hie niht ândérs versolt» (923, 3-4; «Tutti i tuoi parenti mi sono devoti, e non ho meritato altro da questi guerrieri»).

15 «daz Prûnhilde weinen sol im werden leit» (873, 3; «Pagherà caro il pianto di Brunilde»).

16 «Do gedâhtes' an diu mære (sine tórst' ir niht gesagen), / diu si dà Hagenen sagete» (920, 1-2; «Pensò allora al segreto (non osava parlarne) raccontato a Hagen»).

trebbe quindi anche trattarsi di sogni fittizi, come è stato suggerito¹⁷; tuttavia, in assenza di indizi testuali espliciti, questa ipotesi rimane difficilmente dimostrabile.

2. IL SOGNO DI UTE

L'ultimo sogno profetico del poema è quello di Ute, regina madre dei Burgundi. Rispetto ai tre sogni precedenti la struttura è diversa – non ci sono cioè due elementi ostili che attaccano o uccidono qualcuno –, ma è comunque raccontato in un momento centrale della vicenda, con un intento analogo a quello perseguito da Crimilde in occasione della partenza di Sigfrido. L'eroe è ormai morto da tredici anni e la vedova, risposatasi nel frattempo con il potente sovrano Attila, invita i suoi parenti nelle terre unne con l'intenzione di vendicarsi. Poco prima della partenza, mentre fervono i preparativi, Ute prova a trattenere i suoi figli:

Dô sprach zuo z'ir kinden diu edel Uote:
 «ir soldet hie beliben, helde guote.
 mir ist getroumet hînte von angestlicher nôt,
 wie allez daz gefügele in disem lande wære tôt». (1509, 1-4)

Allora la nobile Ute disse ai suoi figli:
 «Dovete restare qui, valorosi eroi.
 Stanotte ho sognato una tremenda disgrazia:
 tutti gli uccelli di questo regno erano morti».

Il sogno, nella sua semplicità, è molto chiaro e il suo significato immediatamente comprensibile, dato il contesto: gli uccelli del regno morti rappresentano i Burgundi destinati a perire nel viaggio verso la corte di Attila. In questo caso non è necessaria alcuna interpretazione, Ute non spiega quanto visto nel sogno, come aveva fatto anni prima con la figlia, né esprime le sue paure, come Crimilde al momento della partenza di Sigfrido. Si limita semplicemente a chiedere ai suoi figli di non partire, ricorrendo a un'unica immagine. La reazione di Hagen conferma come non vi sia alcun dubbio su quanto raccontato:

¹⁷ Si veda, ad esempio, Fischer, *The Dream in the Middle High German Epic*, cit., p. 137: «In contrast to the experienced falcon dream, these two narrated alien *somnia* reflect a popular classical motif employed by the authors of the 'Spielmannsepen' and by Otte in his courtly *Eraclius* – the fictitious or feigned dream».

«Swër sich an troume wendet», sprach dô Hagene,
 «der enwëiz der rehten mære niht ze sagene,
 wenn' ez im ze êren volleclichen stê.
 ich wil, daz mîn herre ze hówe nâch úrlóube gê». (1510, 1-4)

«Chi si affida ai sogni», disse allora Hagen,
 «non sarà mai in grado di dire correttamente
 quando qualcosa è appropriato al suo onore.
 Voglio che il mio signore si congedi dalla corte».

Hagen comprende quindi l'avvertimento e, così come aveva fatto Sigfrido prima della caccia, lo respinge. La sua è l'unica replica al sogno e si contrappone nettamente a quella data subito dopo aver saputo dell'invito. In quell'occasione Hagen, irato, aveva rammentato ai re burgundi che il viaggio alla corte di Attila avrebbe rappresentato un grave pericolo perché Crimilde non aveva di certo dimenticato il torto subito (str. 1458-1461). Solo dopo essere stato accusato di viltà e invitato a rimanere a Worms da Gernot e Giselher (str. 1462-1463) Hagen decide di partecipare alla spedizione¹⁸. Il guerriero agisce dunque per orgoglio e per dimostrare pubblicamente il suo onore, pur essendo ben consapevole che le preoccupazioni di Ute sono fondate e che, con ogni probabilità, lui e i suoi signori faranno la stessa fine degli uccelli nel sogno.

Nel poema i volatili non sono solo connessi alle profezie di morte, come nei passi appena considerati. Vengono ad esempio impiegati anche come termine di paragone per sottolineare la velocità di Ramung, duca di Valacchia, e dei suoi settecento cavalieri che, in occasione del primo incontro tra Crimilde e Attila in terra austriaca, «furono visti sfrecciare come uccelli in volo» (1343, 3)¹⁹. «Come uccelli» si muovono sui flutti anche le ondine (1536, 1)²⁰, creature dal sapere

18 «ine wil, daz ir iemen fûeret ûf den wegen, / der getûrre rîten mit iu ze hove baz'» (1464, 2-3; «Non voglio che portiate con voi qualcuno che cavalchi a corte con più coraggio di me»). Subito dopo questo intervento prende la parola Rumold, il cuiniere di corte, il quale a sua volta suggerisce ai Burgundi di non intraprendere il viaggio: «ir sult beliben, herren: daz ist der Rûmoldes rât'» (1469, 4; «Dovete restare, signori: questo è il consiglio di Rumold'). La sua esortazione integra quanto detto inizialmente da Hagen, così come farà poi anche con il sogno di Ute. Poche strofe dopo l'avvertimento della madre dei sovrani burgundi, infatti, il cuiniere torna a mettere in guardia i suoi con una considerazione molto diretta che contribuisce ad aumentare la tensione, confermando quanto presagito da Ute: «diu Kriemhilden mære nie gedûhten mich guot» (1518, 4; «L'invito di Crimilde non mi è mai sembrato sincero»).

19 «sam vliégende vogele sâh mán si varn».

20 «Si swebten sam die vogele vor im ûf der fluot».

soprannaturale che Hagen incontra mentre cerca un guado per passare il Danubio durante il viaggio verso la corte unna e che gli predicono la tragedia imminente: «Chi cavalca laggiù ha la morte per mano» (1540, 4)²¹. Gli uccelli vengono anche cacciati, come quando diventano bersaglio delle frecce dei guerrieri di Kiev e dei selvaggi Peceneghi²² che accompagnano Attila nel suddetto incontro tra il sovrano unno e Crimilde a Tulna: «Si impegnavano molto a scagliare frecce agli uccelli in volo» (1340, 2-3)²³.

Caccia, velocità e morte. Sono questi i tre campi semantici in cui, nel *Nibelungenlied*, si ritrovano i volatili, animali che, fin dall'antichità, assumono nei testi funzioni diverse.

3. LA SIMBOLOGIA DEL SOGNO DEGLI UCCELLI MORTI

Sarebbe qui fuori luogo e fuorviante esaminare indiscriminatamente l'utilizzazione dei volatili all'interno della tradizione occidentale. Un buon punto di partenza può essere la *Germania* di Tacito, in cui lo storiografo rammenta che i Germani «avium voces volatusque interrogare»²⁴, dunque si traggono gli auspici non soltanto dalla tipologia del volo, tradizione ovviamente classica, ma anche dal loro verso, tratto però non precipuo dei Germani giacché, subito dopo, Tacito menziona che «proprium» di quelle genti è vaticinare sulla base del nitrito dei cavalli. Il volo degli uccelli come vaticinio, connesso alla cultura classica, si riscontra pure nella produzione poetica alto-tedesca media connessa alla cosiddetta 'materia antica': nel *Trojanerkrieg* di Konrad von Würzburg, Helenus, sulla base dei suoi sogni, profetizza che, se Paride rapirà Elena, tutti i possedimenti troiani bruceranno. Le sue profezie sono confermate da diversi presagi, tra i quali il volo di uccelli (v. 19055). In un unico altro passo del corpus poetico tedesco medievale, nell'*Erec* di Hartmann von Aue (v. 8057), i volatili in gruppo sono connessi alla profezia o al vaticinio. Vi sono poi episodi singoli, che riguardano per lo più singole aquile o corvi, tuttavia con scarsa frequenza. Stessa tipologia di occorrenze si ritrova di pari nella tradizione islandese antica²⁵.

21 «swelhe dar geritent, die hábent den tót án der hant».

22 Popolo nomade turcomanno originario delle steppe dell'Asia Centrale.

23 «dâ wart vil gepflegen / mit dem bogen schiezen zen vogeln, die dâ flugen».

24 Tacito, *Germania*, 10, a cura di Dino Baldi, Quodlibet, Macerata 2019, p. 88.

25 Inger Margrethe Boberg, *Motif-Index of Early Icelandic Literature*, Munksgaard, København 1966, pp. 43-44.

Ma è tutta la tradizione occidentale che non vede negli uccelli, intesi come gruppo, un tratto né di premonizione, né allegorico. Ad esempio, nei libri biblici, sia del Vecchio che del Nuovo Testamento, quando gli uccelli compaiono come volatili non determinati si ritrovano nella maggior parte dei casi nell'elencazione degli esseri del creato, insieme agli animali, ai pesci, ai rettili. Frequente l'espressione 'uccelli del cielo'. Altrimenti i volatili sono ricordati come animali che abbandonano il paese o piuttosto che si cibano dei cadaveri. Solo due versetti, nell'intera Bibbia, richiamano la morte degli uccelli: un verso del Salmo 78 (77), 27: «et pluit super eos quasi pulverem carnes et quasi harenam maris volatilia pinnata» e un versetto dal profeta Osea 7,12: «et cum profecti fuerint expandam super eos rete meum quasi volucrem caeli detraham eos caedam eos secundum auditionem coetus eorum». In entrambi i casi gli uccelli sono sottratti al cielo e piombati a terra, quindi morti. Non vi sono però attinenze dirette con premonizioni; nel primo caso il salmo rammenta il periodo della peregrinazione quarantennale nel deserto da parte degli ebrei usciti dall'Egitto; in Osea si tratta della corruzione del regno israelitico del Nord (Efraim-Samaria): il riferimento è quindi connesso con l'ira divina che, in questo caso, si rivolge a tutto il popolo che cadrà imprigionato come gli uccelli del cielo²⁶.

L'uccello, senza specifiche definizioni, è poi spesso connesso, in età altomedievale, al passaggio dal mondo dei viventi a quello dei morti, venendo a simboleggiare talvolta l'anima del defunto o addirittura gli angeli²⁷. In definitiva, non vi sono, nel panorama culturale occidentale, puntuali riferimenti a episodi o racconti in cui un gran numero di uccelli muoia per una qualche ragione, se non nei due versetti biblici; mai l'insieme degli uccelli morti è utilizzato come segno premonitore. Se, tuttavia, si allarga lo sguardo su quell'ampia produzione rappresentata dai Libri dei sogni, qualcosa pare rintracciarsi. Non è qui il caso di ripercorrere tutta la complessità di questo genere letterario, che, in verità, deve essere suddiviso, almeno per la sua diffusione in area tedesca, in cinque sottoinsiemi: 1 – *Somniale Danielis*; 2 – Libri dei sogni di tipo astronomico; 3 – Libri dei sogni di tipo alfabetico; 4 – Libri dei sogni di tipo medico; 5 – Libri dei sogni

26 Sugli uccelli nel testo biblico è utile Peter Riede, 'Vogel', in *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet*, Deutsche Bibelgesellschaft, 2010, <www.bibelwissenschaft.de/stichwort/34275/> (ultimo accesso: 21 maggio 2026).

27 Pierre Boglioni, *Il Santo e gli animali nell'alto medioevo*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo. XXXI settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, tomo II, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto 1985, pp. 935-994: 963-964.

ordinati per temi²⁸. Steven Roger Fischer ripartisce questa materia in quattro gruppi, contemplando in un unico insieme i gruppi 1 e 4 della proposta di Klaus Speckenbach: libri dei sogni astronomici, libri dei sogni fisiologico-medici, libri dei sogni divinatori secondo il sistema alfabetico e i libri dei sogni veri e propri²⁹. In quest'ultimo sottogruppo distingue altri tre sottoinsiemi: il cosiddetto *Pascalis Romanus*, la traduzione latina dall'arabo di Leo Tuscus dello pseudo-Achmet e, infine, il *Somniale Danielis*. Il *Somniale Danielis* sarebbe stato composto in area ellenofona nel corso del IV secolo d.C., ma avrebbe alle spalle un modello greco antico, che potrebbe addirittura rinviare all'*Oneirocriticon* di Artemidoro di Daldis (II secolo d.C.)³⁰. Purtroppo le più antiche attestazioni in lingua greca sono piuttosto tarde, rimontando al XVI secolo. È invece più arcaica la tradizione manoscritta in lingua latina, divisa in due rami, non è chiaro se dipendenti dalla medesima traduzione dal greco o da due versioni differenti. Si tratta di una produzione manoscritta che, anch'essa, non risale al periodo tardo-antico o agli albori del Medioevo, ritrovandosi soltanto a partire dal IX secolo. Nonostante ciò, la maggioranza dei manoscritti che sono stati utilizzati da Lawrence Martin per la sua edizione critica è databile a partire dal XIV secolo³¹:

Secoli	Biblioteca	sigla ed. Martin
IX	London, BL, Harley 3017	H
X	Wien, ÖNB, cod 271	W
X-XI	London, BL, Sloane 475	S
	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, Pal. Lat. 235	V
XI	London, BL Cotton Tiberius A III	T
	London, BL Cotton Titus D XXVI	J
XII	Cambridge, Pembroke College, MS 103	C
XIII	Oxford, Bodleian Libr., Digby 86	N
XIII-XIV	London, BL, Add. 15236	B
	London, BL Sloane 32381	K

28 Klaus Speckenbach, 'Traumbücher', in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 9, De Gruyter, Berlin-New York 1995, coll. 1014-1016.

29 Steven Roger Fischer, *Dreambooks and the Interpretation of Medieval Literary Dreams*, in «Archiv für Kulturgeschichte», 65 (1983), 1, pp. 1-20.

30 *Ivi*, p. 5.

31 Lawrence T. Martin, *Somniale Danielis. An Edition of Medieval Latin Dream Interpretation Handbook*, Peter Lang, Frankfurt a.M.-Bern-Cirencester 1981, pp. 1, 4-7.

Secoli	Biblioteca	sigla ed. Martin
XIV	Milano, Ambrosiana, T 81 sup.	A
	Oxford, Bodleian Libr. Digby 81	D
	Cambridge, Univ. Library, Gg I 1	G
	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, lat. 6297	L
	München, BSB, 5125	M
	London, BL, Royal 12 C XII	Q
	London, BL, Royal 8 E X	R
	London, BL, Royal 13 D I	U
	Oxford, Bodleian Libr., 581	Aa
	Oxford, Bodleian Libr., 177	Hh
XV	London, BL Egerton 847	E
	Firenze, Laurenziana, Ashburnham 1724	F
	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, Reg. lat. 1420	X
	Cambridge, Trinity College, O.1.57	Y
	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, Pal. Lat. 1880	Z
	Oxford, Bodleian Libr., Lyell 35	Bb
	London, Wellcome Libr., 508	Cc
	London, Wellcome Libr., 517	Dd
	Firenze, Riccardiana, 859	Ee
XV-XVI	Oxford, All Souls College, 81, pp. 232-238	O
	Oxford, All Souls College, 81, pp. 193-199	Ff
XVI	London, BL, Sloane 3542	Gg

Martin conteggia poi altri 73 manoscritti che non rientrano nella sua edizione critica, sebbene le ragioni di tale scelta non siano esplicitate³². La stessa determinazione del *Somniale Danielis* è quanto più sfuggente: secondo Valerio Cappozzo si possono invece individuare 32 codici principali utili per un'edizione critica all'interno di un corpus di oltre 200 testimoni³³. Tuttavia, un più recente inventario (manoscritti vergati sino al XVIII secolo e opere stampate sino al 1600) porta all'impressionante cifra di 328 testi, di cui 224 sono

³² *Ivi*, pp. 60-62.

³³ Valerio Cappozzo, *Dizionario dei sogni nel Medioevo. Il Somniale Danielis in manoscritti letterari*, Leo S. Olschki, Firenze 2018, pp. 59-62.

manoscritti³⁴. In linea di massima, tuttavia, appare piuttosto evidente che la produzione manoscritta si concentra a partire dal XIV secolo, con un numero elevato di esemplari attribuibili al XV secolo. In pratica, tra gli inizi del XIV secolo e la fine del secolo successivo si concentrano quasi i due terzi delle versioni del *Somniale* (circa 22% nel XIV secolo e 40% nel XV secolo rispetto al totale) a conferma di una tradizione testuale diffusa soprattutto nel basso Medioevo, come oramai la critica concordemente sostiene³⁵. Per quanto riguarda i luoghi di produzione dei codici, l'area tedesca è presente a partire dal X secolo (3 mss.), ma, nel corso dei secoli successivi, questo tipo di testo compare sempre meno in codici provenienti dalla Germania. Occorrerà attendere il XIV secolo, con 14 testi sui 50 tramandati (ma tutti in lingua latina), mentre per incontrare testi del *Somniale* tradotti in lingua tedesca bisogna arrivare al XV secolo: dei circa 90 testi della tradizione manoscritta, 14 sono in lingua tedesca³⁶. L'instabilità di questo tipo di testo è poi piuttosto ampia. Martin propone due versioni latine (a, b)³⁷ che poi si diramano nella tradizione, ma è assai complesso, per non dire disarmante, proporre qualsiasi tentativo di ricostruzione stemmatica³⁸. Ne sono un caso palese i sogni relativi ai volatili. Un sogno che può essere accostato a quello di Ute nel *Nibelungenlied* compare soltanto nell'incunabulo stampato a Roma intorno al 1480 dal tedesco Bartholomaeus Guldinbeck, originario di Sulz (diocesi di Costanza): «Aues mortuas uidere significat tribulationes»³⁹. In lingua tedesca, però, non si ritrova alcuna corrispondenza; può essere soltanto avvicinato il sogno riportato nel manoscritto Berlin, SBPK, Ms. germ. oct. 101, ff. 172v-176v, risalente anch'esso al XV secolo, essendo datato al 1441, che avrebbe come modello latino il ms. Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 75.3 Aug. 2o, ff. 84ra-86rb, sempre del XV secolo⁴⁰, in cui si riporta che sognare un uccello che

34 László Sándor Chardonens, *Handlist of Dream Divination and Lunar Prognostication in Western Manuscripts and Early Printed Books* (updated 1 June 2023), <https://www.academia.edu/29720263/Handlist_of_Dream_Divination_and_Lunar_Prognostication_in_Western_Manuscripts_and_Early_Printed_Books_up_to_1550> (ultimo accesso: 14 maggio 2024).

35 Speckenbach, 'Traumbücher', cit., col. 1015.

36 Dati elaborati sulla base del censimento di Chardonens, *Handlist*, cit.

37 Martin, *Somniale Danielis*, cit., pp. 95-168.

38 Cfr. i tentativi stemmatici, *ivi*, p. 78.

39 *Intepretationes seu somnia Danielis prophete reuelata ab angelo missus a deo [et] primus de diebus Lune etcetera*, Bartholomaeus Guldinbeck, Romae [1480 ca.], p. 4.

40 Paul Graffunder, *Daniels Traumdeutungen. Ein mittelalterliches Traumbuch in deutschen Versen*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 48 (1907), 3-4, pp. 507-531: 507.

dorme sul proprio petto significa la morte del figlio: «Wem trawmpt, wie tote vogelein / Ym sliefen ausz dem pusen sein, / Dem sterben seine kint, / Die von im kumen sint»⁴¹. Pure questo sogno non ha una tradizione stabile, giacché non si ritrova nelle più importanti fonti del *Somniale*⁴²: sorge il sospetto di una presenza dovuta alle superstizioni popolari. In effetti è abbastanza frequente che l'anima, specie dei bambini, assuma la forma di un uccellino. Se, allora, si volesse individuare una similitudine fra il sogno di Ute e il patrimonio dei sogni premonitori tedeschi, essa andrebbe colta nell'idea che l'uccello morto (o dormiente, come nel sogno del ms. berlinese) sia connesso alla morte della parentela; più genericamente, grazie al raro riscontro latino dell'incunabulo, si intravedrebbe il legame con aspetti assolutamente negativi. Si tratta, comunque, di riscontri piuttosto labili e che, soprattutto, compaiono soltanto a partire dal XV secolo, non trovandosi nella tradizione testuale precedente.

È forse più interessante notare alcuni aspetti maggiormente utili per comprendere il sogno di Ute. Nell'oniromanzia connessa al *Somniale Danielis*, l'uccello è spesso portatore di sventure o litigi, sia che lo si veda soltanto, sia che agisca, solitamente in lotta con altri uccelli o contro lo stesso sognatore⁴³; come ad esempio in uno dei testimoni più antichi (X secolo), Vienna, ÖNB, Cod. 271, f. 76va: «Aues in somnis qui contra se pugnare uiderit, iracundiam significat», oppure, nel ms BL, Cotton Tiberius A III, f. 27v (XI secolo, probabilmente prima metà) «Aves bullientes uiderit inimicorum malam locuti significat» cui viene posta la traduzione interlineare in inglese antico «fugeles sceotende gesihð feonda yfele sprece hit getacnað»: curiosa scelta la resa di *bullientes*, interpretato con il senso di 'cacciare', probabilmente un errore di comprensione che, però, rivela non poco sulla circolazione di sogni in cui gli uccelli sono simbolo di scontri e litigi.

L'indagine sul *Somniale* – specie per la sua *mouvance* testuale – lascia trapelare il sospetto che quei testi siano la parte emersa di un iceberg che fluttua attraverso i secoli, perdendo pezzi, ma aggregandone altri. La parte sommersa è legata alla tradizione e superstizione popolare che, anch'essa, solo raramente affiora, non solo nel *Somniale*, ma anche in altre tipologie di testi. A differenza di quanto sostiene un'opinione diffusa negli studi, ma smentita dai fatti una volta che si compie un esame attento sulla tradizione manoscritta, il sogno degli uccelli morti

41 *Ivi*, p. 517, vv. 5-8 e Steven Roger Fischer, *The Complete Medieval Dreambook: A Multilingual, Alphabetical Somnia Danielis Collation*, Peter Lang, Bern-Frankfurt a.M. 1982, p. 35.

42 Graffunder, *Daniels Traumdeutungen*, cit., p. 515.

43 Fischer, *The Complete Medieval Dreambook*, cit., pp. 33-35.

non si ritrova in letteratura precedentemente al *Nibelungenlied*. Che il motivo sia probabilmente invenzione dell'autore del *Nibelungenlied* si ricava piuttosto bene da un passo della successiva *Þiðreks saga af Bern* (*Saga di Teoderico da Verona*), redatta in Norvegia durante il regno di Håkon IV (regno: 1217-1263)⁴⁴. In quell'ampia narrazione sono anche proposte alcune parti di chiara dipendenza dal *Nibelungenlied*, fra cui l'episodio del sogno di Ute: «Þa stod vp drotning oda móðer Gunnars konungs oc gislher. oc gengr til konung oc mellte til hans. Herra mik dreymðe æinn draum er þv skallt hœyra. enn þat er i þessvm dravm at ek sa i hvnaland sva marga fvgla dauða at allt land vart var avtt af fvglym»⁴⁵.

Si noterà una leggera ma importante discrepanza rispetto alla narrazione tedesca: nella saga gli uccelli morti sono visti in sogno in terra unna («i hvnaland»), non tanto in quella burgunda, come vuole invece il *Nibelungenlied* («in disem lande», 1509, 4). Si tratta assai probabilmente di una corretta interpretazione (e, perciò, conoscenza) della vicenda nibelungica da parte del redattore della saga: la morte dei guerrieri burgundi avviene infatti presso la corte di Attila e non in patria. È tuttavia univoca l'interpretazione tra il poeta nibelungico e il compilatore della saga norvegese: il sogno di Ute / Oda preconizza la morte di tutti i guerrieri.

Si tratta però di un immaginario non nuovo nel patrimonio letterario, sebbene non connesso al materiale onirofantico. Si veda, ad esempio, il riferimento a uccelli morti caduti a terra riportato ai vv. 3536-3539 del *Rolandslied* del Pfaffe Konrad, precedente il poema nibelungico di qualche decennio:

thie vogele unter theme himele
muosen tôte nither vallen.
von theme unmâzen scalle
gesweih in daz gevithere⁴⁶.

Gli uccelli del cielo
cadranno a terra morti.
Dal forte cinguettio
silenti si fecero i volatili.

44 Susanne Kramarz-Bein, *Die Þiðreks saga im Kontext der altnorwegischen Literatur*, Francke, Tübingen-Basel 2002, pp. 68-81.

45 *Þiðriks saga af Bern*, udg. ved Henrik Bertelsen, II, S.L. Møllers Bogtrykkeri, København 1911, 362, p. 283 («Si levò la regina Oda, madre di Gunnar e di Gislher; si recò dal re e gli disse: 'Mio signore, mi è sopraggiunto un sogno che devi stare ad ascoltare. In quel sogno vidi in terra unna una grande quantità di uccelli morti che tutto il paese era diventato privo di uccelli'»).

46 *Das Rolandslied*, hrsg. v. Karl Bartsch, Brockhaus, Leipzig 1874, p. 143.

Si tratta dell'esercito pagano che, in maniera superba, si sta avviando allo scontro di Roncisvalle. Al loro passaggio, gli uccelli cadono come morti, ammutoliti, immagine che anticipa la prefigurata caduta dei Franchi di Rolando. È il saraceno Alterôt che, sprezzante, afferma (vv. 3545-3549):

Ih hân vure wâr vernomen,
thie christenen sîn sô harte erkomen,
thaz sie neheine wîle ne mugen gestân.
Mir sageten mîne man,
sie vallen ûf die erthe⁴⁷;

Ho appreso per certo:
i cristiani son così tanto terrorizzati
che non possono resistere un solo istante.
Mi han riferito i miei uomini
che essi cadono a terra;

L'impiego degli uccelli connessi a un contesto di morte, in particolare sul campo di battaglia, trova due ulteriori interessanti precedenti. Il primo è un componimento di Teodulfo d'Orléans, il cosiddetto *De pugna avium*, databile all'820, in cui l'autore paragona gli stormi degli uccelli a eserciti che si scontrano⁴⁸; tuttavia, nel testo non compare l'immagine dei volatili caduti a terra morti. Il secondo è il componimento ritmico mediolatino *Aurora cum primo mane*, conosciuto anche come *Rhythmus de pugna Fontanetica* o *Versus de bella que fuit acta Fontaneto*, scritto da un certo Angilberto, forse un religioso, ma che sicuramente prese parte, tra le fila dell'imperatore Lotario, alla battaglia di Fontenoy del 25 giugno 841, in cui l'imperatore subì una grave sconfitta. La lirica, celebre per il suo tenore antibellico, riporta i seguenti versi: «albent campi uestimentis mortuorum lineis, / uelut solent in autumnno albescere auibus»⁴⁹.

Non si riscontrano antecedenti nell'uso di questa immagine di volatili bianchi nei campi autunnali; il verbo latino *albescere* è usato con gli uccelli soltanto in un passo della *Naturalis Historia* di Plinio:

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ «Ardent ad pugnam volucrum hinc inde manipuli: / Cumque ala ala coit, cumque cohorte cohors, / Vis est militiae diversa, sed una voluntas», Teodulfo d'Orléans, *De pugna avium*, in *Poetae latini aevi Carolini*, rec. Ernestus Duemmler, vol. I, «M.G.H. Poetarum latinorum medii aevi» 1, Weidmann, Berolini 1881, vv. 161-163, p. 567.

⁴⁹ «I campi biancheggiano delle vesti di lino dei morti / come sogliono biancheggiare d'autunno di uccelli»: Angilbertus, *Aurora cum primo mane*, edizione digitale coordinata da Francesco Stella, in *Corpus Rhythmorum Musicum*, <<https://www.corimu.unisi.it/public/previewedizione/testo/idschede/15>> (ultimo accesso: 14 maggio 2024).

«Aquilarum albescunt inedia pinnae» (3.4.13), in cui si rammenta che le penne delle aquile si sbiancano a causa degli stenti. Ricordare il campo coperto di uccelli, tratto sicuramente tipico delle migrazioni autunnali, può tuttavia essere ugualmente in connessione con uno dei *topoi* narrativi tipici della poesia eroica, specie anglosassone, ovverosia quello dei cosiddetti ‘animali della battaglia’ che, dopo lo scontro, vanno a nutrirsi dei cadaveri dei guerrieri periti nel combattimento. Appare però più semplice, se si volesse prediligere questo tipo di lettura, richiamarsi ai tanti passi biblici in cui i volatili si nutrono dei corpi dei cadaveri⁵⁰. I due versi di Angilberto sembrano comunque legare i volatili alla morte, paragonando il loro piumaggio al colore del lino, il tessuto utilizzato come sudario nella sepoltura dei morti in età altomedievale.

4. NOTE FINALI

Da questa indagine pare emergere l'interconnessione fra morte e uccelli, specie se si tratta di immagini che li riconnettono allo scontro armato. Non è quindi tanto importante la specie del volatile, sia esso un'aquila, un corvo e così via, ma piuttosto la numerosità degli uccelli: dobbiamo immaginarci allora degli stormi, che ben richiamano l'immagine di un gruppo, di un esercito in movimento che, a un certo punto, cade a terra morto. Abbiamo un possibile riferimento letterario, ovvero un verso della *Tebaide* di Stazio (V, 392) in cui il poeta riporta che gli uccelli, sorpresi da una tempesta, cadono a terra morti «deprensaeque cadunt volucres»⁵¹; sebbene la *Tebaide* fosse un testo piuttosto noto nel Medioevo, va tuttavia rammentato che episodi di questo tipo non sono rari in natura e riguardano soprattutto volatili di piccole dimensioni (storni, passeri e simili) che, a causa di eventi particolari, solitamente gravi tempeste e temporali, muoiono in massa: fenomeno che chiunque poteva aver conosciuto, specie in un paesaggio, come quello medievale, in cui le foreste e le campagne erano il contesto naturale più prossimo e frequente. Un altro punto a sfavore di una possibile dipendenza del poeta del *Nibelungenlied* da Stazio è la mancanza di ulteriori usi di fonti classiche nel poema. In definitiva, il sogno di Ute non sembra derivare da una provenienza colta, libresca, ma piuttosto pare il frutto di una libera rielaborazione

50 Roberta Frank, *Did Anglo-Saxon Audiences Have a Skaldic Tooth?*, in «Scandinavian Studies», 59 (1987), 3, pp. 338-355: 348.

51 Stazio, *Tebaide*, in Id., *Opere*, a cura di Antonio Traglia – Giuseppe Aricò, UTET, Torino 1980, pp. 127-710: 334.

dell'autore di materiali popolari che circolavano basati sull'osservazione della natura ma che, nella Germania a partire dal XII secolo, come ad esempio con il *Rolandslied*, trova una sua applicazione nella connessione tra volatili morti ed esercito. Il *Nibelungenlied* sarebbe un'ulteriore variazione poetica di questo immaginario che, avendo lontane radici (si pensi a Angilberto in cui vi è il campo di battaglia coi morti, ma lì umani), arriva al *Rolandslied*, in cui gli uccelli morti sono metafora della morte dei Franchi. Poi, quella stessa immagine è trasportata in un contesto onirico con il sogno premonitore di Ute e ripresa nella *Þiðreks saga*; infine, potrebbe essere che, ultimo tassello di questa filiera secolare, il sogno premonitore di uccelli morti entri all'interno del *Somniale*, ma soltanto dalla fine del Medioevo, giacché lo si ritrova a partire dal tardo XV secolo, inserendosi, però, in un contesto culturale in cui gli uccelli che compaiono in sogno sono spesso portatori di sventure o difficoltà.

Ricerche

Autonomous Zones. Normativity, Non-Conformism, Illness, and Health in Jonas Gardell's Stockholm Trilogy

Giovanni Za

(Università di Napoli L'Orientale)

The aim of this article is to study space and place in the literary trilogy by the Swedish author Jonas Gardell *Torka aldrig tårar utan handskar* (Gardell 2012-3; 2012, 'Never Wipe Tears Without Gloves'). Set in the cityscape of Stockholm in the early 1980s, the plot revolves around a defining encounter between Benjamin, a Jehovah's Witness, and Rasmus, a young student hailing from Värmland. The small community they shape with fellow friends/outsidars challenges the visible edgings that normativity has erected. This creates an underworld that can be interpreted as a «temporary autonomous zone» (Bey 1985), or as a «heterotopia» (Foucault 1986) within city borders. Benjamin, Rasmus, and their group are eventually affected when AIDS spreads through the capital city. Illness plays a significant role in the outlining of new boundaries and eventually results in the application of a geographical sanction of *segregation* that the majority, conformed to normativity, imposes on the minority. The process of segregation is finally overcome with a public act of national contrition, as evidenced by Gardell's work. The outcome of this process is the achievement of an awareness of the past and a firmer social cohesion.

Obiettivo di questo articolo è lo studio dello spazio e del luogo nella trilogia di romanzi dell'autore svedese Jonas Gardell *Torka aldrig tårar utan handskar* (Gardell 2012-3; 2012, 'Non asciugare mai le lacrime senza guanti'). Ambientata nella città di Stoccolma all'inizio degli anni Ottanta, la trama descrive l'incontro decisivo tra Benjamin, un testimone di Geova, e Rasmus, un giovane studente del Värmland. Questa piccola comunità sfida i confini visibili che la normatività ha eretto e crea, all'interno dei confini della città, un mondo sotterraneo che può essere interpretato come una «zona autonoma temporanea» (Bey 1985) o come una «eterotopia» (Foucault 1986). Benjamin, Rasmus e il loro gruppo vengono infine colpiti dalla diffusione dell'AIDS nella capitale. La malattia gioca un ruolo significativo nel delineare nuovi confini e spinge all'applicazione di un meccanismo di segregazione che la maggioranza adeguata alla normatività emette contro la minoranza. Tale processo di segregazione viene infine superato con un atto pubblico di contrizione nazionale, anche per mezzo dell'opera di Gardell: tramite esso una presa di coscienza del passato e una più stretta coesione sociale sembrano finalmente compiersi.

KEYWORDS: *Normativity, Jonas Gardell, Spatial Literary Studies, AIDS, Medical Humanities*

Giovanni Za, *Zone autonome. Normatività, anticonformismo, malattia e salute nella trilogia su Stoccolma di Jonas Gardell*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 81-105

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.04



Open Access



Zone autonome. Normatività, anticonformismo, malattia e salute nella trilogia su Stoccolma di Jonas Gardell

Giovanni Za

(Università di Napoli L'Orientale)

1. MULTIDIMENSIONALITÀ E PLURIVOCITÀ DELLO SPAZIO

Nella sequenza iniziale di *Torka aldrig tårar utan handskar* ('Non asciugare mai le lacrime senza guanti'), riduzione televisiva dell'omonima trilogia romanzesca dell'autore svedese Jonas Gardell, da una prospettiva a volo d'uccello convergono sul quartiere centrale di Stoccolma le immagini riconoscibili del perimetro urbano¹. Su questo insiste anche la voce fuori campo, che centra l'interesse e l'obiettivo poetico dell'opera sulla città: «Det här är en berättelse om en tid och en plats. Det som berättas i den här historien har hänt. Det hände här, i den här staden, i de här kvarteren, bland de människor som har sina liv här» («Questa è una storia che parla di un tempo e di un luogo. Ciò che viene raccontato in questa storia è accaduto. È accaduto qui, in questa città, in questi quartieri, tra le persone che vivono qui»)².

¹ Jonas Gardell è uno degli autori più popolari di Svezia. Attivo già alla fine degli anni Settanta con la raccolta poetica *Den tiggande talar* ('Il muto parla', 1979, ed. autoprodotta), si è affermato come personalità eclettica in molti ambiti, dalla narrativa al teatro comico e alla musica. Ha raggiunto un notevole popolarità e riconoscimento critico con la pubblicazione della trilogia su Juha Lindström, avviata con *En komikers uppväxt* ('L'adolescenza di un comico', Norstedts, Stockholm 1992). Personalità pubblica e televisiva, ha alternato una vena più comica e spettacolare a una più introversa e riflessiva, il cui culmine è certamente la serie *Torka aldrig tårar utan handskar*, composta da tre volumi (1: *Kärleken*, Norstedts, Stockholm 2012; 2: *Sjukdomen*, Norstedts, Stockholm 2013; 3: *Döden*, Norstedts, Stockholm 2013). *Kärleken*, *Sjukdomen* e *Döden*, rispettivamente, si traducono con 'L'amore', 'La malattia' e 'La morte'. La riduzione televisiva è stata invece diretta da Simon Kaijser su sceneggiatura dello stesso Gardell; divisa in tre puntate, la serie è stata prodotta dalla televisione nazionale svedese (SVT) e trasmessa nell'ottobre 2012, prima che fossero pubblicati i romanzi *Sjukdomen* e *Döden*.

² L'*incipit* della riduzione televisiva coincide con quello letterario: Gardell, *Torka aldrig tårar utan handskar*. 1: *Kärleken*, cit., p. 8. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

Här, «qui», è convocato il lettore. La capitale non si riduce a sfondo decorativo dell'intreccio, ma svolge invece un ruolo dinamico e vitale, agente attivo che apre spazi e interseca luoghi pubblici e privati, in un meccanismo incessante di produzione di luogo.

Qui convergono personaggi di origine eterogenea e si iscrive una fitta dialettica tra spazio esterno e interno; il giovane protagonista Rasmus giunge in città da Koppom, piccola località nel periferico Värmland e troverà qui le aperture ad altri mondi che nel luogo di origine non erano possibili: la capitale svela la sua segreta infinità, come un *aleph* teorizzato da Borges nel suo omonimo racconto, «il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli»³. Come Olinda, una delle *città invisibili* di Calvino, anche la capitale svedese conserva altri mondi e plurime dimensioni all'interno del suo perimetro: «chi ci va con una lente e cerca con attenzione può trovare da qualche parte un punto non più grande di una capocchia di spillo che a guardarlo un po' ingrandito ci si vede dentro i tetti le antenne i lucernari i giardini le vasche, gli striscioni attraverso le vie, i chioschi nelle piazze, il campo per le corse dei cavalli»⁴.

Stoccolma è somma di contraddizioni, elenco di addendi infiniti, luogo vivo e attivo, coerente con un immaginario urbano di irriducibile dinamismo:

A differenza di Koppom, qui la notte non diventa mai buia. La potenza combinata di decine di migliaia di lampioni, luci stradali, fari delle auto, vetrine, insegne al neon e le lampade di milioni di finestre delle case illuminano la notte urbana. [...] Lui [Rasmus] vede che la città si muove e respira. Pensa che non stia mai ferma. È così bella che fa male, [...] vivente, come un sistema nervoso che pulsa⁵.

3 Jorge Luis Borges, *El Aleph* (1949), trad. it. di Francesco Tentori Montalto, *L'Aleph*, in Id., *Tutte le opere*, vol. 1, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 2005, p. 771-903: 894. L'apertura di mondi paralleli e nascosti è naturalmente un *topos* letterario, sfruttato in molti generi e in ogni epoca. Borges prende ispirazione per il suo *aleph* dalla fantascienza di H.G. Wells e dal racconto di questi *The Crystal Egg*, in *The Complete Short Stories of H.G. Wells*, ed. by John Hammond, Orion, London 2001, pp. 267-280.

4 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993, p. 130.

5 «Till skillnad från Koppom blir natten aldrig mörk här. Den gemensamma kraften från tiotusentals lyktstolpar, gatljus, billjus, skyltfönster, neonreklam och lamporna i miljontals husfönster gör stadsnatten ljus. [...] Han [Rasmus] ser att staden rör sig och andas. Han tänker att den aldrig står stilla. Det är så vackert att det gör ont, [...] levande, som ett pulserande nervsystem», Gardell, *Torka aldrig tårar utan handskar. 1: Kärleken*, cit., pp. 93-94.

Alla descrizione più ricorrente, che esalta il carattere di città-spettacolo che auto-produce una propria mitologia di inesauribile vitalità, si contrappone una descrizione di segno opposto resa da Gardell nel paratesto letterario di *Kärleken*⁶: «Devi capire che città buia e provinciale era Stoccolma all'epoca. Letteralmente, non c'era illuminazione da nessuna parte»⁷. Se la capitale luminosa e rumorosa è quella letteraria e designata dalle codificazioni normative del mercato e dello spettacolo, nella Stoccolma buia e nascosta trovano invece spazio traiettorie esistenziali, quale quella di Rasmus, che sono spinte lontano dalla luce in una condizione di oscurità.

Contemporaneamente buia e luminosa, aperta e chiusa, integra e frammentata in micro-mondi invisibili, la città si compone di contraddizioni che ne disegnano perimetri irregolari, è contemporaneamente spettacolo e segreto. In questi spazi reali e immaginari si iscrive la trama dell'opera di Jonas Gardell.

2. OBIETTIVI, METODOLOGIA, STATO DELL'ARTE, DISPOSIZIONE DEL TESTO

Questo studio esamina lo spazio letterario di Stoccolma nella trilogia di Jonas Gardell. Metodologia di riferimento è la geocritica, teorizzata in primo luogo da Bertrand Westphal, che proprio sui valori e significati dello spazio concentra la sua indagine⁸. In particolare, sarà impiegato lo strumento geocritico della *multifocalizzazione*, che raccoglie le diverse percezioni dello spazio secondo una prospettiva endogena, esogena e allogena, ove quest'ultima si colloca in un posizionamento intermedio,

6 La definizione di città-spettacolo prende spunto dalla teorizzazione di società dello spettacolo presentata da Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), trad. it. di Paolo Salvadori, *La società dello spettacolo: commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2005; nel contesto urbano, la città diviene vetrina di un meccanismo produttivo che riproduce la crescita perpetua postulata dal capitalismo ove la merce è categoria universale dell'essere sociale. In ambito svedese, il concetto di città-spettacolo è applicato a Stoccolma, intesa come messa in scena di un sistema di produzione/consumo interminato e predeterminato dall'esigenze espansive del mercato; cfr. Johan Lindell, *Skådespelsstaden*, in *Den postpolitiska staden*, ed. by Richard Ek – Mekonnen Tesfahuney, Recito, Borås 2016, pp. 104-125.

7 «Du måste förstå vilken mörk och provinsiell stad Stockholm var då. Bokstavligen, det fanns ingen belysning någonstans», Tobias Brandel, «Jag var med och jag överlevde», in «Svenska Dagbladet», 5 agosto 2012, pp. 8-13: 8.

8 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace* (2007), trad. it. di Lorenzo Flabbi, *Geocritica. Reale funzione spazio*, a cura di Marina Guglielmi, Armando Editore, Roma 2009.

ibrido tra interno ed esterno⁹. Tramite esso, verrà messa in luce la natura plurivocale della città, ovvero di luogo in cui si sovrappongono ipotesi diverse di interpretazione e abitazione dello spazio urbano. Da questo tipo di analisi, la città di Stoccolma emerge come *aleph* scandinavo che contiene al suo interno ogni elemento del mondo.

Per quanto l'autore sia molto noto in Svezia, l'opera di Jonas Gardell non è ancora stata oggetto organico di uno studio critico. *Torka aldrig tårar* ha ricevuto notevole attenzione pubblica – come anche testimoniato dalle numerose recensioni e dalle partecipazioni frequenti dell'autore a dibattiti pubblici sulla sua opera –, ma monografie sull'attività letteraria e saggistica appaiono alla data attuale limitate¹⁰.

Nella prima sezione del testo, lo spazio urbano è presentato come una stringente dialettica tra luoghi conchiusi o aperti. La città appare qui segnata da *soglie* che i personaggi attraversano e in cui costruiscono comunità private e separate dallo spazio pubblico, invisibili mondi-nel-mondo. Nel secondo paragrafo saranno invece indagati gli spazi oltre tale *soglia*, luoghi extraterritoriali e dallo statuto incerto, *liminali* e deformabili, «come spazio da riempire di immagini e storie, da misurare e mappare, di cui appropriarsi come parte di geografia immaginaria»¹¹. Su questi luoghi di natura irrimediabilmente ibrida, si concentreranno sia istanze di eccezionalità, sia anche sentimenti di espulsione e *segregazione*. Nel terzo segmento si individueranno i *ponti* e le giunture spaziali in cui gli elementi socialmente separati possono trovare una forma di contatto. Nelle conclusioni sarà infine analizzato come questo processo di unificazione e *liberazione* di spazi diversi sia il risultato di una *negoziiazione* e normalizzazione delle istanze anti-normative.

⁹ *Ivi*, p. 178.

¹⁰ Sull'opera di Gardell si segnala il lavoro di ricerca di Eva Kuhlefeldt, *Att tala sanning är att ljuga så att folk tror en Nordica*, Tesi di dottorato, Helsingfors Universitet, 2006, concentrato sulla prima fase narrativa dell'autore. Sull'attività di saggistica religiosa, cui Gardell si è dedicato nei testi *Om Gud*, Norstedts, Stockholm 2003 e *Om Jesus*, Norstedts, Stockholm 2009, si concentra invece Seth Erlandsson, *Om Gud och Jesus: Gardells tankar i Bibelns och forskningens ljus*, XP Media, Haninge 2009. Su *Torka aldrig tårar* rilevanti sono gli unici spunti critici finora registrati: Risto Saarinen, *Recognition and Reform in Nordic Fiction: Jonas Gardell and Jussi Valtonen*, in «Dialog. A Journal of Theology», 55 (2016), 2, pp. 158-166; Cecilia Trenter, *Jonas Gardells Torka aldrig tårar utan handskar som kulturellt minne*, in «Finsk Tidskrift», 1 (2020), pp. 55-65.

¹¹ «as space to be filled with images and histories, to be measured and charted, to be appropriated as a part of the imagined geography», Wolfgang Behschnitt, *Jutland and the West Coast as Liminal Spaces in Danish Literature*, in *Nordic Literature. A Comparative History*, ed. by Steven P. Sondrup – Mark B. Sandberg, vol. 1: *Spatial Nodes*, ed. by Thomas A. Dubois – Dan Ringgaard, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2017, pp. 80-94: 85.

3. MAI ASCIUGARE LE LACRIME SENZA GUANTI: UNA DIALETTICA DELLE SOGLIE

La trilogia *Törka aldrig tårar* è stata pubblicata come serie di romanzi tra il luglio del 2012 e l'autunno del 2013. L'intreccio della serie allaccia diversi fili narrativi e vicende di personaggi eterogenei, tutti accomunati da una condizione di sradicamento territoriale: «in generale, provengono da ogni dove: dal Norrbotten, dallo Jämtland, finlandesi, scaniani, dalle loro piccole comunità»¹². Rasmus, giovane studente in transizione da Koppom a Stoccolma, ritrova nella capitale una comunità di sodali e *outsider*. Benjamin, unico ad essere cresciuto in città, vive in una sua riduzione autoimposta, delimitata alla congregazione di Testimoni di Geova di cui la famiglia fa parte: «vive la sua vita attraverso e nella Chiesa. È lì che ha i suoi amici, sì, quasi tutti quelli che conosce»¹³. A Stoccolma Rasmus incontra dapprima Paul, risoluto militante del movimento di liberazione per i diritti degli omosessuali, e costruisce con gli individui attorno a questi una tipologia di famiglia elettiva¹⁴: «se ne sono tutti andati, lasciando le loro famiglie e le loro case d'infanzia [...] e si sono ricreati le loro vite adulte qui, in questa città, con altri che sono come loro, e Paul si prende cura di tutti loro»¹⁵. Su questa comunità, trasparente sineddoche dell'intera popolazione omosessuale della città e concentrazione di *multifocalizzazioni* contrapposte, si abbatte il virus dell'AIDS e la sciagura della persecuzione e segregazione sociale.

Nei romanzi questi personaggi tracciano all'interno dello spazio proprie traiettorie, designano geografie delle singolarità, operano per *pratiche spaziali*¹⁶. Un esempio è fornito dallo stesso Paul, quando, in *Kärleken*, incontra un uomo nei pressi della stazione centrale; ne segue una rapida accettazione reciproca e un tacito accordo per un incontro

12 «över huvud taget är de överallt ifrån: norrlänningar, jämtar, finnar, skåningar, de kommer från sina småsamhällen» Gardell, *Törka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 124.

13 «han lever sitt liv genom och i församlingen. Det är där han har sina vänner, ja, snart sagt alla han känner», *ivi*, pp. 109-110.

14 Secondo la definizione che lo stesso personaggio fornisce nel romanzo: «Sono una specie di equivalente gay di Madre Teresa» («Jag är en sorts bögnarnas motsvarighet till moder Theresa» *ivi*, p. 219).

15 «de har alla brutit upp och lämnat sina familjer och barndomshem [...] och de har återskapat sig själva, sina vuxna liv här, i den här staden, med andra som är som de, och Paul tar hand om dem alla», *ivi*, p. 124.

16 Si intende come *pratica spaziale* il concetto teorizzato da Henri Lefebvre, ovvero l'interazione dinamica tra spazio e società, che modella lentamente e sicuramente il territorio, dominandolo e appropriandosene: Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974, p. 48.

intimo. Paul segue l'uomo in uno spazio pubblico, buio e socialmente invisibile. Tale spazio è osservato da una prospettiva endogena, che piega i luoghi urbani a una funzione individuale e circoscritta, invisibile a chi osserva dall'esterno. Nel suo percorso dalla stazione all'oscurità, Paul supera una *soglia*, uno spazio transitorio e *liminale* che consente il passaggio da uno status sociale e spaziale *normativo* a uno eccezionale e sovversivo:

Probabilmente faranno sesso nei cespugli fuori dal Serafimen, il vecchio ospedale sul canale di fronte al Municipio, o in una delle alcove sul lato corto del Municipio. [...] Il lato est del Municipio è un'area rettangolare molto limitata e tradizionalmente un luogo dove gli uomini che cercano sesso con altri uomini possono incontrarsi per contatti rapidi e silenziosi. Perché qui tutto si fa in silenzio e in fretta. Con discrezione¹⁷.

La geografia dei movimenti di Paul all'interno della città mostra l'ambiguità di fondo di questa pratica spaziale. L'area rettangolare e limitata a est del municipio sembra in una prima analisi uno spazio urbano di libertà all'interno della cartografia normativa di Stoccolma: quivi Paul e il suo amante possono entrare in contatto secondo codici di comunicazione privati e *discreti*, ovvero che non interferiscono con la pratica eteronormativa della città. Tali spazi di libertà e alterità sono segnalati da aree di ingresso, *soglie*, codici specifici di accesso e si aprono sia all'interno di luoghi pubblici, sia in spazi interni, conchiusi in ambiti inaccessibili. Essi rivelano una fondamentale ambiguità, come spazio liminale, sospeso tra collocazioni dotate invece di una funzionalizzazione più precisa: «a differenza dello spazio o del luogo chiuso, la cui forma è determinata dai suoi limiti percepiti (*limites*), lo spazio o il luogo liminale del *limen* è uno spazio di apertura, di dispiegamento o di divenire»¹⁸. Lo spazio del municipio appare caratterizzato soprattutto come *zona autonoma temporanea*, ovvero come luogo contrassegnato da regolamentazioni estemporanee e proprie, presentate dal suo teorico Hakim Bey come l'apertura di una porzione

17 «Troligen skall de ha sex i buskaget utanför Serafimen, det gamla sjukhuset som ligger vid kanalen, mittemot Stadshuset, eller också i någon av alkoverna på Stadshusets kortsida. [...] Just den östra sida av Stadshuset utgörs av en mycket begränsad, rektangelformad yta och av tradition är det en plats där män som söker sex med andra män kan träffas för snabba, tysta kontakter. För allt här sker tyst och i hast. Diskret», Gardell, *Törka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 88.

18 «unlike the closed space or place given form by its perceived limits (*limites*), the liminal space or site of the *limen* is one of opening, unfolding, or becoming», Robert T. Tally, «A Utopia of the In-Between», or, *Limning the Liminal, in Landscapes of Liminality Between Space and Place*, ed. by Dara Downey – Ian Kinane – Elizabeth Parker, Rowman & Littlefield, London-New York 2016, pp. IX-XV: XI.

infinitesima di *terra incognita* in un quadratura che conchiude il territorio in una mappa stabile: «The TAZ» – (*temporary autonomous zone*) «come una rivolta che non si scontra direttamente con lo Stato, un'operazione di guerriglia che libera un'area (di terra, di tempo, di immaginazione) e poi si dissolve per riformarsi altrove/in un momento altro»¹⁹.

Allo stesso tempo, tuttavia, questi luoghi intimi e vincolati da una *soglia* possono essere interpretati come eterotopie, come teorizzato da Foucault:

Ci sono anche, e questo è probabilmente vero in ogni cultura, in ogni civiltà, luoghi reali, luoghi effettivi, luoghi che sono stati disegnati nell'istituzione stessa della società e che sono tipi di contro-luoghi, tipi di utopie effettivamente realizzate in cui i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che possono essere trovati all'interno della cultura sono allo stesso tempo rappresentati, contestati e invertiti, tipi di luoghi che sono al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili²⁰.

L'eterotopia è per Foucault un'«utopia localizzata», un luogo *assolutamente* differente che si trova all'interno dello spazio «quadretato, ritagliato, variegato, con zone luminose e zone buie»²¹. L'autore riconosce diversi tipi di eterotopie: della deviazione, della crisi, come archivio generale, come città nella città²².

19 «is like an uprising which does not engage directly with the State, a guerrilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself to re-form elsewhere/elsewhen», Hakim Bey, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Autonomedia, New York 2003, p. 99. Di rilievo è senz'altro la località scelta da Paul per l'incontro: il municipio di Stoccolma è naturalmente anche luogo istituzionale e simbolo di concretizzazione piramidale di potere. Entro questo avamposto di gerarchizzazione si apre invece una forma di *spazio autonomo*.

20 «Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables», Michel Foucault, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits 1954-1988*, vol. 4: 1980-1988, sous la dir. de Daniel Defert – François Ewald – Jacques Lagrange, Gallimard, Paris 1994, pp. 752-762: 755-756.

21 Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies* (1966), trad. it. *Utopie. Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2006, p. 12.

22 Foucault elenca cinque principi eterotopici: l'esistenza di eterotopie in tutte le culture; la trasformazione della funzione di un'eterotopia nel corso della storia; la possibilità di sovrapposizione su uno stesso luogo di molteplici funzioni eterotopiche; la connessione tra eterotopie e eterocronie, ovvero la ricorrenza del fenomeno in

Qui si pone allora un interrogativo cruciale, ovvero se lo spazio segreto e nascosto in cui Paul e gli altri personaggi riparano sia effettivamente una *zona autonoma* sottratta alla logica dominante della città, quindi area di opposizione al canone eteronormativo, oppure, come Gardell afferma in un determinante passaggio, un'area «delimitata» e circoscritta, nella cui nell'invisibilità si possono consumare tipologie di contatto altrimenti impossibili nella dimensione pubblica e che sono invece ampiamente consentite alla eteronormatività: «Il locale gay rispondeva quindi all'esigenza di poter essere sé stessi anche quando si era sotto lo sguardo degli altri. Limitando il proprio contesto alle sole persone che la pensano allo stesso modo, si raggiunge la normalità»²³. Su questa cruciale separazione si consuma una contraddittoria *multifocalizzazione*: da un lato la prospettiva endogena ed esclusiva di Paul, dall'altro quella esogena della popolazione urbana a cui questo spazio risulta invisibile; tra queste due dimensioni, ne emerge una allogena, liminale e ibrida. Il passaggio allora è fondamentale: il lato est del municipio appare nel libro come un'area di libertà oppure un'eterotopia della crisi, o, in un'ipotesi ancor peggiore, della *deviazione*? Se l'autore non esplicita una risposta immediata, lascia tuttavia indizi nel testo che, per tramite di questa dialettica tra le *soglie* di *zona autonoma* o eterotopia, svelano il suo posizionamento.

L'accesso negoziato a una *zona autonoma* o eterotopia è d'altra parte quello che motiva Rasmus al suo arrivo a Stoccolma; prima di giungere nella capitale, infatti, era rimasto sospeso in un ulteriore e invisibile spazio liminale: «Si dice che ogni omosessuale abbia la sua storia di *coming out*. Rasmus non ha mai fatto *coming out*»²⁴. Mentre nell'adolescenza i suoi compagni sono inseriti nel meccanismo sociale di accettazione e maturazione eterosessuale, Rasmus è spinto invece a una silenziosa rinuncia; quando allora conosce Henrik, uno studente da cui si sente attratto, non concepisce alcuna possibilità di espressione del proprio sentimento.

A Koppom Rasmus non ha accesso a uno spazio autonomo ed è socialmente discriminato dal mondo eteronormativo: «gli altri gli gridavano insulti e [...] minacciavano di picchiarlo e gli gridavano

specifici momenti storici o cronotopi; la necessità di un sistema di apertura e chiusura, di un sistema di accesso all'eterotopia (che, per Gardell, è stata definita *soglia*).

23 «Gayklubben motsvarade alltså ett behov av få vara sig själv också när man var sedd av andra. Genom att begränsa sin kontext till att bara gälla likasinnade uppnår man normalitet», Gardell, *Törka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 178.

24 «Det sägs att varje homosexuell har sin komma-ut historia. Rasmus kom aldrig ut», *ivi*, p. 45.

frocio»²⁵. L'esclusione lascia Rasmus in un'eterotopia della crisi, luogo inaccessibile per altri, spazio conchiuso da cui le comunicazioni con il resto del mondo sono rade. All'arrivo a Stoccolma, il superamento di una *soglia* gli consente l'ingresso in un mondo-nel-mondo, un *aleph*, ancorché circoscritto, ma nel quale finalmente può realizzarsi un afflato vitale: «È un pensiero banale, ma in questo momento, in questo stato d'animo, esprime esattamente ciò che sente: 'La vita vuole vivere'»²⁶.

Da un ulteriore e circoscritto *aleph* o eterotopia prende tuttavia avvio *Kärleken*, nella dimensione di un isolato letto di ospedale: «la giornata agostana è passata senza una nuvola in cielo, ma l'estate non penetra attraverso le finestre chiuse del reparto di isolamento»²⁷. La persona isolata è la prima contagiata dal virus HIV in Svezia: non solo l'isolamento è fisico, ma il distacco dall'umanità è ulteriormente sanzionato dalla mancanza di parola e di contatto. Il gesto di pietà di una delle infermiere, che asciuga una lacrima del paziente, è immediatamente sanzionato dalla collega più anziana e più esperta, la quale spiega il significato letterale del titolo del libro, «non asciugare mai le lacrime senza guanti!»²⁸; contemporaneamente, emerge anche il significato metaforico, che allude alla soppressione di umanità e di pietà²⁹.

A questa condizione di isolamento e de-umanizzazione giunge Reine, uno dei personaggi; in *Sjukdomen*, questi si trova nella stanza di isolamento 2 dell'ospedale di Roslagstull:

25 «de andra skrek glåpord efter honom och [...] hotade spöa honom och skrek bögjävel», *ivi*, p. 97.

26 «Det är en banal tanke, men just i det här ögonblicket, i den här sinnestämningen, uttrycker den exakt vad han känner: 'Livet vill leva!», Gardell, *Torka aldrig tårar*. 2: *Sjukdomen*, cit., p. 277.

27 «Augustidagen har passerat utan ett moln på himlen, men genom de tillslutna fönstren på isoleringen tränger inte sommaren», Gardell, *Torka aldrig tårar*. 1: *Kärleken*, cit., p. 5.

28 «Torka aldrig tårar utan handskar!», *ivi*, p. 7.

29 I personaggi di Rasmus e Benjamin compaiono anche in un film per la televisione sceneggiato da Gardell, prodotto nel 1989 da SVT e intitolato *Ömhälen* ('La tenerezza'). Nella prima scena sono mostrati dei gesti di pietà e cura di un'infermiera verso un uomo piegato dalla malattia. Nella scena successiva, un flashback, Rasmus e Benjamin sono a casa. Sul tavolo, al centro della stanza, compare una piccola raffigurazione scultorea, che ha la forma di una pietà. Il tema è portante per tutto il film, che si svolge all'interno della casa o nella stanza di ospedale in cui Rasmus è ricoverato. Se, in questo film, il tema della pietà è conchiuso nell'eterotopia della crisi all'interno dello spazio familiare, nella serie romanzesca degli anni Dieci del XXI secolo è proprio la pietà l'elemento mancante nel dibattito pubblico sulla malattia.

In baracche di legno basse e dipinte di giallo ci sono stanze di isolamento dove i pazienti vengono assistiti uno per uno, ogni stanza con una serratura, alcune stanze con una serratura e un accesso diretto dall'esterno. [...] È come un piccolo mondo a sé stante. La città di sotto non si intromette quassù. Non i suoni, non i movimenti, non la vita [...] Come se la vita trattenesse il respiro quassù. E alla fine non respirasse più³⁰.

L'ospedale di Roslagstull, così come Södersjukhuset a Södermalm, sono spazi di reclusione, un Ade delimitato da una *soglia* di accesso esclusiva, luogo ultimo e prigione dello spirito. L'ospedale è un mondo-nel-mondo, o ciò che inferno è, per restare per un istante ancora nelle città di Calvino.

La mappa della città si ricostruisce allora in questa composizione puntiforme di mondi-nel-mondo, dentro i quali si nascondono i personaggi. A questa peculiare eterogeografia si volgono i personaggi della serie romanzesca, che diviene cartografia di sistemi di mondi invisibili vincolati da *soglie* che ne regolano accesso o deflusso, spazio di *multifocalizzazioni* tra loro incompatibili. A questa categoria appartengono sia club privati, sia *zone autonome* all'interno del contesto pubblico:

Skinnarviksparken, Humlegården, Kronobergsparken, Långholmen, Frescati verso Brunnsviken, Stadshusparken. Quasi ovunque era buio e c'erano cespugli, è lì che ci si incontrava, di fretta. [...] Un divertimento serale da omosessuale poteva essere andare a fare 'il giro': stazione centrale, Klara Norra, municipio e alcuni orinatoi in giro per la città³¹.

Verso queste *borderland*, spazio liminale e di transizione tra *soglie*, giovani uomini si dirigono per trovare forme di incontro in eterotopie private e oscure, luoghi altri e *discreti* invisibili dalla superficie dello spazio pubblico³². La Stoccolma buia e invisibile diviene luogo di

30 «I låga, gulmålade träbaracker finns isoleringsrum där patienterna vårdas en och en, varje rum med dörrsluss, somliga rum med dörrsluss och ingång direkt utifrån. [...] Det är som en egen liten värld. Staden nedanför tränger inte upp hit. Inte ljuden, inte rörelserna, inte livet. [...] Som om livet håller andan här uppe. För att till slut inte andas in igen», Gardell, *Torka aldrig tårar. 2: Sjukdomen*, cit., p. 33.

31 «Skinnarviksparken, Humlegården, Kronobergsparken, Långholmen, Frescati ute vid Brunnsviken, Stadshusparken. Snart sagt varhelst det var mörkt och fanns buskage, där träffades man, hastigt. [...] Ett kvällsnöje som homosexuell kunde vara att gå 'Rundan': Centralstationen, Klara Norra, Stadshuset och några av pissoarerna runt city», Gardell, *Torka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 171.

32 Il concetto di *borderland* è stato coniato da Gloria Anzaldù e si definisce come uno spazio aperto al possibile, «un luogo vago e indefinito, generato dal residuo emotivo di un confine innaturale. Si trova in uno stato di costante transizione. I suoi abitanti sono ciò che è proibito e vietato»; «a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state

elezione dei protagonisti: la sua attrattività non è rappresentata dalla *luminosità* della città-spettacolo, ma, al contrario, dalla promessa di *oscurità*, che funge da protezione dei micro-mondi che si aprono segretamente all'interno della superficie urbana e contemporaneamente come separazione dal contesto eteronormativo.

4. OLTRE LA SOGLIA: TRA SEGREGAZIONE E LIBERAZIONE

Sulla validità della dialettica delle soglie si interroga criticamente Jonas Gardell. Il sistema dei micro-mondi in cui sopravvive «la vita che vuole vivere» di Rasmus e Benjamin è contestato dall'autore, il quale contrappone al processo di riduzione e neutralizzazione della comunità omosessuale nell'oscurità, il diritto ad una sentimentalità semplice e universale: «Voglio nella mia vita amare qualcuno che mi ama»³³. Tale istanza di equità e riconoscimento sociale esprime la volontà di superamento della condizione di confinamento nell'eterotopia: «Non conquisteremo i nostri diritti restando in silenzio nei nostri armadi... Usciamo per combattere le bugie, i miti, le distorsioni' [...] Non siamo extraterrestri!»³⁴.

Questa rivendicazione cade in contrasto con l'atteggiamento di remissione della generazione precedente: «Per coloro che si incontravano alle cene discrete di Östermalm, gli sbruffoni come Gardell e i gay di sinistra dell'RFSL di Södermalm, che volevano farsi notare, erano una minaccia»³⁵.

Il ritiro nell'oscurità della discrezione è dunque per Gardell una resa al sentimento di vergogna, il volontario confinamento in un'eterotopia della *deviazione* imposta dall'eteronormatività. Contro di essa

of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants», *Gloria Anzaldúa, Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987, p. 3.

33 «övill i mitt liv att få älska någon som älskar mig», Gardell, *Törka aldrig tårar*. 2: *Sjukdomen*, cit., p. 187.

34 «Vi kommer inte att vinna våra rättigheter genom att stanna tysta i våra garderober... Vi kommer ut för att bekämpa lögnerna, myterna, förvrängningarna' [...] Vi är inga utomjordningar!», *ivi*, p. 149. Il testo cita parzialmente il discorso di Harvey Milk per la Giornata della liberazione omosessuale, celebrata il 25 giugno 1978.

35 «För dem som träffades på diskreta middagar på Östermalm var gaphalsar som Gardell och vänsterbögarerna i RFSL på Söder som ville synas mest ett hot» Brandel, «*Jag var med och jag överlevde*», cit., p. 8. RSFL è l'acronimo di Riksförbundet för sexuellt likaberättigande ('Associazione nazionale per l'uguaglianza sessuale'), fondata nel 1950 a Stoccolma e che si batte tuttora per il riconoscimento dei diritti LGBTQ+ in Svezia. Östermalm è un quartiere alto-borghese di Stoccolma, mentre Södermalm è l'area della città che si è popolata tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo di lavoratori della classe operaia.

si esprimono nel romanzo Paul e, per suo tramite, l'autore: «L'amore tra gli uomini può assumere molte forme. Può essere violento e passionale. Può essere tranquillo e senza pretese. Può essere gioioso e tragico. [...] Può essere patetico e persino un po' ridicolo. Ma una cosa non può mai essere: non può mai essere vergognoso»³⁶.

L'etica della liberazione nell'opera di Gardell consta dunque in una transizione che, nello spazio, sancisce il passaggio della comunità omosessuale da un'eterotopia della *deviazione* e della crisi a una *zona autonoma*:

«E asciugherà ogni lacrima dai loro occhi e non ci sarà più la morte, né il dolore, né il pianto, né l'affanno». [...] Volevano tanto che fosse così. Che fosse vero. Che il verbo della Bibbia non fosse solo parole confortanti ma vuote, ma una realtà, un passaggio tra questo mondo e l'altro attraverso il quale l'amato di Benjamin potesse uscire, libero dal dolore e dalla sofferenza e dal dolore. E non solo lui. Tutti! Tutti!³⁷

Al tentativo di liberazione auspicato corrisponde un'azione di discriminazione e segregazione operata dalla comunità eteronormativa, che intende delimitare il contatto tra persone omosessuali a contesti specifici:

I 'club gay' non erano principalmente luoghi di edonismo o di accoppiamento animalesco, tutt'altro. Si prendeva un caffè, si beveva una birra, si parlava e si ballava. Con la grande e cruciale differenza che si beveva il caffè *da omosessuali*, si beveva una birra *da omosessuali*, si parlava e si ballava *da omosessuali*³⁸.

36 «Mänsklig kärlek kan ha många uttrycksformer. Den kan vara våldsam och passionerad. Den kan vara stillsam och anspråkslös. Den kan vara jublande och tragisk. [...] Den kan vara patetisk och till och med en smula löglig. Men en sak kan den aldrig vara: den kan aldrig vara skamlig», Gardell, *Torka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., pp. 89-90. Il testo compare come citazione di un discorso pubblico di Jörn Svensson, parlamentare tra il 1971 e il 1988 per Vänsterpartiet Kommunisterna (VPK, 'Il partito della sinistra – I comunisti').

37 «Och han skall torka varje tår från deras ögon, och döden skall inte finnas mer; inter heller skall sorg eller skrik eller smärta finnas mer». [...] De ville så gärna att det skulle vara så. Att det skulle vara sant. Att bibelordet inte bara var tröstande men tomta ord, utan verklighet, en passage mellan denna värld och nästa som Benjamins älskade kunde träda ut igenom, befriad från sorgen och lidandet och smärtan. Och inte bara han. Alla! Alla!», Gardell, *Torka aldrig tårar. 3: Döden*, cit., p. 249. La citazione iniziale è di Apocalisse, 21,4.

38 «'Gayklubbar' var alltså i första hand inte till för hedonism eller djuriskt kopulerande, snarare tvärtom. Man drack kaffe, tog en öl, pratade och dansade. Med den stora och avgörande skillnaden att man drack sitt kaffe som homosexuell, man

Il riconoscimento reciproco è usato come atto di protezione, ma sancisce anche la paradossale esclusione da un contesto di *normalità*, una *segregazione* da cui, come successivamente si chiede Gardell, è difficile uscire: «Ma cosa succede se chi è considerato anormale, avendo avuto l'occasione di sentirsi normale, si abitua a questa situazione e inizia a rivendicare il diritto di essere effettivamente normale, anche al di fuori di quel contesto ristretto, anche quando esce dalla stanza chiusa dietro le tende?»³⁹.

A tale marginalizzazione o esclusione dal corpo della società si riferiscono le realtà extraterritoriali, gli spazi al di là delle *soglie* che Gardell descrive nei romanzi. Uno spazio extraterritoriale è la ristretta area di Klara Norra Kyrkogata, nella sezione compresa tra Gamla Brogata e Bryggargata, ovvero un isolato, collocato alle spalle dell'area commerciale principale della città (il retro del grande magazzino Åhléns affaccia sulla strada), a stretto contatto con la stazione. Nei romanzi la strada ha un ruolo importante: qui converge Rasmus dopo il suo arrivo dal Värmland, da qui si muove Paul per i suoi incontri erotici, su quest'area insiste Bengt, attore e sodale dei primi: Klara Norra, o Klara Porra («Klara porno»), come scrive Gardell riportando l'appellativo popolare.

In quest'area insiste una *zona commerciale autonoma*, un *red light district* simile a quello di altre città europee, ma più circoscritto. Le regole di Klara Norra Kyrkogata eccepiscono alla normatività, definiscono uno spazio oltre la *soglia*, ove si trovano negozi di pubblicazioni pornografiche etero e omosessuali, cinema e club⁴⁰.

tog en öl som homosexuell, man pratade och dansade som homosexuell», Gardell, *Torka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., p. 178 (enfasi in or.).

39 «Men vad händer om den onormale, som tillfälligtvis fått uppleva sig normal, vänjer sig vid det och börjar ställa anspråk på att faktiskt vara normal, också utanför den begränsade kontexten, också när han eller hon lämnar det slutna rummet bakom draperierna?», *ivi*, p. 179.

40 La regolamentazione delle attività di Klara Norra Kyrkogata fu oggetto di un feroce dibattito pubblico. Fu discussa l'applicazione di una legge speciale che consentisse una maggiore flessibilità degli orari di vendita e nell'esposizione di materiale sensibile, come era avvenuto in primo luogo in Francia e successivamente nel Regno Unito con le cosiddette *zoning laws*, ovvero aree a legislazione particolare; Baptiste Coulmont – Phil Hubbard, *Consuming Sex: Socio-Legal Shifts in the Space and Place of Sex Shops*, in «Journal of Law and Society», 37 (2010), 1, pp. 189-209. Tale normazione speciale non venne infine costituita in Svezia, per quanto si applicasse *de facto*. Klara Norra è divenuto una «finestra simbolica sullo *swedish sin*», Klara Arnberg – Orsi Husz, *Den svenska syndens skyltfönster. Klara Norra Kyrkogata 1965-1985*, in *Bakom stadens kulisser. Genus och gränser i Stockholm 1800-2000*, red. av Karin Carlsson – Rebecka Lennartsson, Stockholmia, Stockholm 2021, pp. 338-377: 354.

La natura di questa «zona di libera pornografia» combina aspetti anti-normativi e altri consumistici: se, da un lato, Klara Norra può essere interpretata come un affioramento di un micro-mondo sotterraneo e proibito contro cui si esprimono assai criticamente le forze politiche conservatrici, dall'altro lato esso codifica e depotenzia la sessualità in una merceologia minuta e convenzionale. Come osserva Witt-Brattström, quivi si concretizza una raffigurazione canonica della donna-oggetto, presentata come strumento di soddisfazione sessuale e designata da uno sguardo maschile⁴¹.

Klara Norra è tuttavia accettata: essa resiste proprio in quanto combinazione di liberazione e commercializzazione sessuale. Resta un paradosso e un'eccezione geografica: uomini sconosciuti, come accade per Paul e Bengt, possono qui incontrarsi e rapidamente pattuire un'escursione erotica poco impegnativa, ma al di fuori di questa *zona commerciale autonoma* non hanno diritto a un'esistenza alla luce del sole, non possono socializzare in un bar o in qualunque altro spazio pubblico perché ritenuto sconveniente. Klara Norra è socialmente accettata perché eccezione, commercialmente codificata in un mercato produttivo e proficuo, di un sistema normativo che tuttavia spinge la comunità omosessuale negli spazi dell'oscurità e nell'eterotopia dell'invisibilità; contemporaneamente, Klara Norra si costituisce come sistema fortemente gerarchico, ordinato dallo sguardo maschile.

In questo contesto di forte tensione sociale e urbana, l'arrivo dell'epidemia di AIDS funge da detonatore delle tensioni. La malattia, artatamente connessa all'omosessualità nel primo dibattito pubblico in Svezia, spinge tutta la popolazione gay al centro della scena della storia e della focalizzazione pubblica, al di qua della *soglia* della visibilità. Tale riapparizione alla piena luce del dibattito pubblico ha tuttavia come conseguenza la creazione di un clima persecutorio e di una sindrome del capro espiatorio, che indica le persone omosessuali come responsabili del contagio.

Tale discorso è presentato da Gardell in capitoli di taglio saggistico, per lo più separati dall'intreccio⁴². Questi capitoli assolvono a due funzioni specifiche: in primo luogo, servono a portare la trama

41 Ebba Witt-Brattström, *Å alla kära systrar! Historien om mitt sjuttital*, Norstedts, Stockholm 2010.

42 Si contano sei saggi in *Kärleken*, due in *Sjukdomen* e altrettanti in *Döden*. Il contenuto dei saggi, di varia estensione, si concentra soprattutto sulla percezione dal punto di vista eterosessuale e normativo della malattia e del rapporto tra questa e gli omosessuali. Il materiale analizzato è per lo più quello dei quotidiani nazionali, dei titoli e degli articoli che riportano persecutori sugli omosessuali. In *Döden* i saggi sono di taglio più antropologico, sia per i riferimenti teorici, sia in riferimento alle trasformazioni urbanistica e in particolare di Klara Norra Kyrkogata.

al di là della finzione narrativa e ad addurre al testo una consistenza più concreta. Ne risulta una monumentalizzazione dei personaggi: Rasmus, Paul e gli altri membri del gruppo dei protagonisti divengono epitome di tutta la comunità omosessuale. Allo stesso tempo, i capitoli di taglio saggistico consentono di mostrare con potenza documentale la persecuzione e la violenza contro gli omosessuali, evocate non come narrazione, ma come storia fattuale. In questo modo il libro porta all'interno del testo il dibattito pubblico dei primi anni Ottanta e lo rielabora in chiave critica, per mostrare la pericolosità e pervasività della «criminalizzazione dell'HIV»⁴³.

L'angosciata emergenza del fenomeno AIDS in Svezia è d'altra parte tema fondamentale in *Torka aldrig tårar*, la cui struttura narrativa è costantemente segnalata da anticipazioni e presagi della malattia imminente sulla comunità omosessuale rappresentata nei romanzi. Nell'opinione pubblica il sentimento di paura verso il contagio diviene, all'indomani della morte del primo paziente di AIDS in Svezia, panico sociale e indicizzazione degli omosessuali come colpevoli⁴⁴. Il clima di apprensione, come Gardell ricostruisce attentamente, determina un moto di repulsione del sistema eteronormativo verso l'intera comunità omosessuale, che viene sospinta in uno statuto di *extraterritorialità*⁴⁵. Alla paura fanno riferimento i quotidiani nazionali, che Gardell cita nei capitoli di tipo saggistico. Su «Aftonbladet», quotidiano socialdemocratico indipendente, nelle prime fasi di diffusione del virus, si leggevano titoli come *Jag är livrädd* ('sono spaventato a morte') o *Homosexsjukan sprider sig* ('la malattia degli omosessuali si sta diffondendo')⁴⁶. La drammatizzazione si riscontra sia nei contenuti che nella presentazione grafica: in un altro articolo sullo stesso quotidiano compaiono due foto dello stesso uomo, scattate a sette mesi di distanza; nella foto più grande si vede il paziente, affetto da AIDS, con il volto devastato dal sarcoma di Kaposi, una forma cancerosa

43 Alyson Campbell – Dirk Gindt, *Viral Dramaturgies: HIV and AIDS in Performance in the Twenty-First Century*, in *Viral Dramaturgies. HIV and AIDS in Performance in the Twenty-First Century*, ed. by Alyson Campbell – Dirk Gindt, Palgrave Macmillan, Cham 2014, pp. 3-47: 25.

44 Peter Kadhammar – Carl Magnell, *Första dödsoffret för Aids*, in «Expressen», 16 agosto 1983, p. 8.

45 Si veda in merito Michael Holm, *Parasiter i dina tarmar*, in «Revolt», 27 (1981), 3, p. 27; Per Olov Pehrson – Anders Björkman, «The gay bowel syndrome» och amöbas som sexuell smitta i Sverige, in «Läkartidningen», 78 (1981), 35, p. 2924.

46 Marianne Hunte, *Det första dödsfallet i Aids i Sverige: «Jag är livrädd»*, in «Aftonbladet», 16 agosto 1983, p. 9; Thomas Kristiansson, *Homosexsjukan sprider sig? Två mystiska dödsfall*, in «Aftonbladet», 20 aprile 1983, p. 27.

che si accompagna all'HIV: uno spaventoso *memento morbi*⁴⁷. In un reportage dagli Stati Uniti, un giornalista di «Expressen» intervista un uomo contagiato da HIV: la foto mostra il giornalista e il malato a colloquio, ma colpisce soprattutto la distanza fisica tra i due, constatazione visiva del titolo: «se la gente sapesse che ho contratto l'AIDS, sarebbe il panico»⁴⁸.

Nel primo saggio contenuto in *Sjukdomen*, Gardell dà ampia testimonianza del clima persecutorio verso gli omosessuali e sull'emergenza della sindrome da capro espiatorio; in un'intervista su «Aftonbladet», il prete Bengt Birgersson aveva per esempio affermato: «L'AIDS può avere un lato positivo, se colpisce gli omosessuali e fa cambiare loro idea... Se si è stati colpiti dall'AIDS e ci si rende conto che vivere in modo omosessuale era sbagliato, allora la malattia è servita a qualcosa»⁴⁹. Ancora: «Vi è un comportamento sbagliato, peccaminoso dietro ogni persona contagiata da HIV»⁵⁰. Il senso di panico produce un'espulsione dalla società, genera il desiderio di segregazione oltre ogni *soglia*, proietta un istinto di onta su tutta una comunità⁵¹. Come sintetizza Anneli Jordahl: «C'è qualcosa di folle nell'autorappresentazione che gli svedesi hanno delle malattie. Come dire... siamo così dannatamente moralisti, vogliamo credere che tutto il male stia

47 Marianne Hunte, *Det är sju månader mellan bilderna*, in «Aftonbladet», 25 agosto 1983, p. 7.

48 Jan Lindström, «*Om folk visste att jag har Aids skulle det bli panik*», in «Expressen», 1 luglio 1983, p. 13.

49 «Aids kan ha en god sida – om det drabbar homosexuella och får dem att vända om... Har man drabbats av Aids och kommer till insikt att det var fel att leva homosexuellt – då har sjukdomen tjänat ett syfte», Gardell, *Törka aldrig tårar. 2: Sjukdomen*, cit., p. 91.

50 «Det finns ett felaktigt, syndigt beteende bakom varje HIV-smitta person», *ivi*, p. 92. Il quadro presentato da Gardell mette in risalto una tendenza all'esclusione e alla colpevolizzazione della comunità omosessuale. Tuttavia, si può osservare come gli stessi quotidiani che pubblicavano queste affermazioni e perpetravano discriminazioni mostravano anche, nello stesso periodo, atteggiamenti di maggiore apertura. Ne risulterebbe un quadro più sfaccettato, in cui, accanto alle dichiarazioni che Gardell riporta, ne compaiono altre più equilibrate. Il 13 agosto 1983 «Dagens Nyheter» riportava della dimostrazione pubblica di RSFL a sostegno della comunità omosessuale in termini assolutamente positivi (Margareta Romdahl, *Jag blir glad när jag möter den rosa triangeln*, in «Dagens Nyheter», 13 agosto 1983, pp. 7-8); una serie di articoli pubblicati da Jonas Sima su «Expressen» si impegnavano nel sostegno e per la corretta informazione: Jonas Sima, *Det värsta är ensamheten*, in «Expressen», 22 gennaio 1985, p. 12; si veda anche l'articolo di questi sull'infermiera Kerttu, citata da Gardell come «angelo di Roslagstull»: Id., *Kerttu – de smittades vän*, in «Expressen», 10 giugno 1985, p. 6.

51 Inger Atterstam, *Skam, likgiltighet, tystnad*, in «Svenska Dagbladet», 1 ottobre 2012, p. 8.

accadendo altrove, perché qui dovrebbe essere tutto così pulito, bello, pieno di premure e sicuro»⁵².

Tale comunicazione pubblica si costituisce come canone di *paranoia*, secondo la teorizzazione di Eve Kosofsky Sedgwick:

In questa condizione, la paranoia produce l'esigenza di essere sempre aggiornati sulle notizie relative all'AIDS, chiede ansiosamente la chiusura di tutti i club e i ritrovi per omosessuali e genera di conseguenza un ulteriore senso di accerchiamento paranoico e l'esigenza di spiegare il fenomeno con una responsabilità certa⁵³. In ultima istanza, tale sentimento aspira a una purificazione e a un annientamento, utili alla liberazione della società dalla comunità omosessuale, il capro espiatorio⁵⁴.

5. OLTRE LA SOGLIA: UN PONTE

La condizione di segregazione che si pone come reazione alla ri-emersione delle eterotopie alla luce del sistema eteronormativo è mediata e bilanciata da un movimento opposto e dalla metafora del *ponte*. Nella seconda parte della serie essa emerge come elemento strutturante: consente di stabilire punti di contatto, accessi e operare strategie di socializzazione, mettendo in relazione identità e mondi altrimenti separati tra loro. Quando Rasmus si trova ancora a Koppom, il tentativo di avvicinamento a Henrik, il compagno da cui è attratto, è impossibile: Koppom è esposta completamente alla luce, è territorio sottoposto alla focalizzazione eteronormativa, non offre né

52 «Det är något galet med den svenska självbilden kring sjukdomar. Hur ska jag formulera det här ... vi är så jävla självgoda, vill tro att allt ont pågår någon annanstans, för här ska allt vara så rent, fint, omhändertagande och tryggt», Marie Branner, *Pestens tid*, in «Fokus», 29 agosto 2012, pp. 67-69: 68.

53 Un provvedimento di chiusura fu spiccato per i *bastuklubb* ('club sauna') nel 1987; questi club erano *de facto* luoghi di incontro ove consumare rapporti sporadici e vennero associati alla trasmissione dell'epidemia. Vennero pertanto chiusi, per poi essere riaperti nel 2004, quando ormai erano percepiti come socialmente meno pericolosi (Lars Olof Kallings, *Den yttersta plågan. Boken om AIDS*, Norstedts, Stockholm 2005, p. 125).

54 «The first imperative of paranoia is 'There must be no bad surprises', and indeed, the aversion to surprise seems to be what cements the intimacy between paranoia and knowledge per se [...]. The unidirectionally future-oriented vigilance of paranoia generates, paradoxically, a complex relation to temporality that burrows both backward and forward: because there must be no bad surprises, and because learning of the possibility of a bad surprise would itself constitute a bad surprise, paranoia requires that bad news be always already known», Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham-London 2003, p. 130.

le eterotopie sotterranee della capitale, né consente collegamenti o ponti per cui una relazione *indicibile* può esprimersi; significativamente, Koppom non ha *geograficamente* contatti strutturali con Stoccolma e il resto del mondo, non ha ponti: per partire per Stoccolma, Rasmus è accompagnato ad Åmotfors e da lì prende il treno per la capitale.

Nella stazione centrale di Stoccolma Rasmus raggiunge invece un punto di contatto, un luogo di frontiera ove poter entrare in relazione:

Al centro della grande sala c'è un'apertura circolare con una recinzione intorno, dove si può stare in piedi e guardare il corridoio inferiore, dove le persone si affrettano per andare e venire tra i binari dei treni pendolari e la metropolitana della Stazione Centrale. Questo anello è il luogo naturale di incontro della stazione centrale di Stoccolma. Questo anello è il centro dell'universo, attorno al quale ruota tutto il mondo. Rasmus sa bene come viene chiamata popolarmente questa apertura circolare, questo luogo di incontro. L'anello dei froci⁵⁵.

Spazio fisico e simbolico si incontrano per tramite di un *ponte* che mette in contatto mondi distanti: *Bögringen* consente l'apertura di una dimensione inarrivabile; esso, infatti, non opera come una *soglia* che esclude e rende invisibili spazi eterotopici, ma unisce. Qui si svolge il primo contatto tra Paul e Rasmus, appena arrivato nella capitale. A questi Paul chiede se ha un accendino. Mentre Rasmus lo cerca, Paul usa il suo per accendere una sigaretta: la domanda è ovviamente un'interazione pragmatica. Il primo contatto genera un'apertura di fiducia: l'anello alla stazione centrale è un ponte tra due mondi separati.

Un ulteriore e generazionale *ponte* è il Club Timmy, il primo e storico locale *gay-friendly* su Timmermansgatan, a Södermalm, che Rasmus visita in un capitolo di *Kärleken*. L'accesso al Club Timmy ha valore di effettiva e irrimediabile presa di coscienza della propria identità:

Lo sta aspettando là dentro. L'altro mondo. Dove tutto è sottosopra. Dove tutti sono come lui. Il mondo che ha cercato di raggiungere allontanandosi

55 «I den stora hallens mitt finns en cirkelformad öppning med ett staket runt där man kan stå och titta ner på den nedre gången, där människorna skyndar till och från mellan pendeltågspåren och T-Centralens tunnelbana. Denna ring är Stockholms centralstations naturliga mötesplats. Denna ring är universums mittpunkt, kring vilken hela världen snurrar. Rasmus vet mycket väl vad denna cirkelformerade öppning, vad denna mötesplats kallas i folkmun. Bögringen», Gardell, *Törka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., pp. 70-71.

da Koppom. Lì lo abbracceranno e lo accoglieranno a casa. Qui c'è il suo gregge. Per la prima volta nella sua vita non sarà diverso⁵⁶.

Il Club Timmy non è una *soglia*: l'accesso del ponte è al piano strada e dall'esterno si può vedere cosa avviene all'interno. Esso connette, non esclude⁵⁷.

Un ulteriore *ponte* che unisce disperse solitudini è la comunità che si riunisce attorno a Paul, ove si coagula una società di uomini congiunta in un rito di celebrazione di vitalità e unità familiare⁵⁸. Quivi giungono Rasmus e Benjamin, l'attore Bengt, lo sradicato Reine e la coppia Lars-Åke – Seppo: assieme costituiranno un ponte tra due mondi, celebreranno un rinnovamento simbolico che, letteralmente, genera una vita nuova e un senso di appartenenza nel mondo, congiunzione della focalizzazione endogena ed esogena, punto di contatto tra mondo interiore ed esteriore. Riconoscimento dei diritti e di identità si saldano nello stesso discorso:

Gli uomini gay di Stoccolma vogliono ottenere il riconoscimento politico e l'uguaglianza in una società multiculturale, ma soprattutto aspirano all'unità della loro unica vita con la persona amata, nonché con la famiglia d'origine, i parenti e gli amici più cari, sia gay che eterosessuali. Il programma di riforme di Gardell è rivolto principalmente a questa cerchia di amore familiare⁵⁹.

Il primo festeggiamento del Natale è poi connesso alla conquista di uno spazio pubblico per Rasmus e Benjamin. Alla fine della cena, quest'ultimo esce per strada con Rasmus; assieme percorrono Hornsgatan, non uno spazio segreto, ma un'autentica conquista dello spazio urbano: «Continuano a camminare. Mano nella mano. Nevica. Non sanno come stanno andando o dove si stiano dirigendo. Ma in quel

56 «Där inne väntar den. Den andra världen. Där allt är upp och ner. Där alla är som han. Den värld han sökt sig bort från Koppom för att finna. Därinne skall de omfamna honom och hälsa honom välkommen hem. Här är hans flock. För första gången i hans liv skall han inte vara annorlunda», *ivi*, p. 147.

57 *Ivi*, pp. 169-170.

58 Evento catalizzatore è la festa del giorno di Natale, nei fatti una sorta di anti-Natale, celebrato da un soggetto di origine ebraica (Paul stesso) e a cui partecipa chi, per ragioni di culto, non dovrebbe festeggiare (Benjamin, Testimone di Geova).

59 «The gay men of Stockholm want to achieve political recognition and equality in a multicultural society, but above all they strive for the unity of their only life with the beloved as well as with parental family, relatives, and close gay and straight friends. Gardell's reform program primarily is directed at this circle of family love», Saarinen, *Recognition and Reform in Nordic Fiction*, cit., p. 161.

momento non importa, perché ogni passo che fanno in ogni direzione è un nuovo passo in una nuova direzione»⁶⁰.

Un ulteriore *ponte* e connessione tra due mondi è rappresentato dallo scrittore e dall'opera stessa. Il romanzo si pone infatti come testimonianza e monumentalizzazione della memoria: l'autore ha d'altra parte rivendicato in ogni occasione pubblica il carattere di veridicità documentale della vicenda, ma anche il senso di giustizia che il romanzo implicava: «Voglio rendere visibili tutti i morti, per educare i giovani. E fare in modo che tutti coloro che hanno reagito in modo eccessivo un po' si vergognino»⁶¹. In una prefazione al testo di Ingeborg Svensson *Liket i garderoben* ('Il cadavere nell'armadio'), Gardell torna sul valore memoriale dell'opera: «Quando ho scritto i libri avevo l'ambizione che tutto fosse autentico. Ogni aneddoto, frase, ogni avvenimento»⁶². La pubblicazione, come l'autore rileva, cade nel trentennale del primo caso di decesso, assegnando al romanzo un valore definitivo di libro dell'AIDS in Svezia⁶³; in questo allineamento cronologico e personale, l'autore si trova investito di una missione, divenendo unico interprete di una storiografia nazionale⁶⁴: «Da anni sapevo che avrei scritto questo libro. Ero lì e sono sopravvissuto. So scrivere, e ho la piattaforma. Quale altro autore svedese avrebbe scritto il libro?»⁶⁵.

Attraverso l'opera – *ponte* tra due mondi, Gardell dunque si incarica di operare una monumentalizzazione dell'esperienza, facendola transitare dall'opinione pubblica transeunte dei primi anni Ottanta ad atto pubblico di contrizione e presa di coscienza nazionale, otte-

60 «De fortsätter att gå. Hand i hand. Det snöar. De vet inte hur de går eller vart de är på väg. Men just då spelar det ingen roll. För varje steg de tar åt varje håll är ett nytt steg åt ett nytt håll», Gardell, *Torka aldrig tårar. 1: Kärleken*, cit., pp. 288-289.

61 «Jag vill synliggöra alla de som dog, allmänbilda de unga. Och få alla de som överreagerade att skämmas en smula», Jenny Leonardz, *Jag vill synliggöra alla de som dog*, in «Svenska Dagbladet», 7 ottobre 2012, p. 2.

62 «När jag skrev böckerna hade jag en ambition att allt skulle vara sant. Varje anekdot, varje citat, varje händelse», Jonas Gardell, *Förord*, in Ingeborg Svensson, *Liket i garderoben. Bögar, begravingar och 80-talets hivepidemi*, Ordfront, Stockholm 2013, pp. 9-14: 11.

63 Andrea Scanbäck, *Gardell gråter och sörjer*, in «Hufvudstadsbladet», 1 ottobre 2012, pp. 16-17.

64 Dirk Gindt, *National Performances of Crying: Neoliberal Sentimentality and the Cultural Commodification of HIV and AIDS in Sweden*, in *Viral Dramaturgies. Hiv and AIDS in Performance in the Twenty-First Century*, ed. by Alyson Campbell – Dirk Gindt, Palgrave Macmillan, Cham 2014, pp. 235-253: 237.

65 «Jag har i alla år vetat att jag ska skriva den här boken. Jag var med och jag överlevde. Jag kan skriva. Och jag har plattformen. Vilken annan svensk författare skulle skriva boken?», Brandel, *Jag var med och jag överlevde*, cit., p. 12.

nendo anche la fuoriuscita della comunità omosessuale dallo spazio di reclusione dell'invisibilità, un *armadio* ove questa era reclusa in un senso di vergogna⁶⁶.

Un ultimo esempio di *ponte* tra i due mondi è infine il funerale: l'intreccio di *Döden* ne descrive molti. La cerimonia può fungere da *ponte* oppure recidere il collegamento tra i due mondi; al funerale di Bengt, che si toglie la vita quando scopre di essere stato contagiato, la sua identità torna nell'oscurità per un'ultima volta e definitivamente; a nessuno dei suoi sodali è permesso parlare. Al palco, per un saluto al defunto, sale invece una sua amica. La madre di Bengt la presenta come sua fidanzata⁶⁷. La metafora dell'armadio, con cui per prima Kosofsky Sedgwick aveva indicato il fenomeno del nascondimento dell'identità e la limitazione forzata all'espressione di sé, si applica al rito del funerale: la bara è un armadio in cui l'identità omosessuale è nascosta⁶⁸.

Il potere di una normalizzazione forzata è imposto anche a Benjamin per il funerale di Rasmus. Dopo aver vegliato sul suo fidanzato per tutto il periodo dell'agonia, infine viene congedato dai genitori; questi prima vogliono depotenziare il messaggio della morte di Rasmus, nascondendo nuovamente la sua identità omosessuale nell'armadio: «'Beh, cosa posso dire? Per come la vediamo noi, dobbiamo annunciare la morte di nostro figlio, non che fosse frocio'»⁶⁹. Il funerale recide ogni legame tra il mondo dell'eteronormatività e il microcosmo di Rasmus e Benjamin, che viene cancellato:

Koppom è una piccola comunità e devi capire che tutta la nostra famiglia sarà presente. Tutti lo scoprirebbero. Devi capire che non sarebbe un funerale dignitoso, ma uno spettacolo gay. [...] Tu non sei parte della famiglia. [...] La gente si chiederebbe, chi è quello? Cosa ci fa qui? Non è possibile. Lo devi capire⁷⁰.

66 Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990.

67 Gardell, *Torka aldrig tårar. 3: Döden*, cit., p. 51.

68 Svensson, *Liket i garderoben. Bögar, begravningar och 80-tals ivsepidei*, cit., p. 39.

69 «'Ja, vad kan jag säga? Som vi ser det ska vi meddela att vår son avlidit, inte att han var fikus', Gardell, *Torka aldrig tårar. 3: Döden*, cit., pp. 141-142.

70 «Koppom är ett litet samhälle, och du måste förstå, hela släkten kommer att vara där. Alla skulle ju få reda på det. Du måste ändå förstå att det inte skulle bli någon värdig begravning, utan ett bögspektakel. [...] Du tillhör inte familjen. [...] Folk skulle undra. Vem är det där? Vad gör han här? Det går inte. Det måste du förstå», *ivi*, p. 144.

Solo l'ultimo funerale lascia invece aperta la connessione tra i due mondi. Paul organizza il proprio come una messinscena della propria vita, scandita come un musical e come una presa di posizione politica e umana, la sua bara è aperta, al centro di una scena che racchiude, riassume e riavvolge il senso di tutta la sua esistenza e della costituzione di un solido ponte: «La mia unica vita! L'unica vita che ho avuto. L'unica vita che avrò mai. L'unica vita che ho sempre voluto! La mia unica vita!»⁷¹.

6. CONCLUSIONI: NEGAZIONE, NEGOZIAZIONE, LIBERAZIONE

L'esclusione che la famiglia di Rasmus opera nei confronti di Benjamin si configura come una negazione, l'esclusione dall'esistenza di tutta la società nei confronti della comunità omosessuale. Questa discriminazione è ciò che Gardell vuole dunque denunciare pubblicamente: *Torka aldrig tårar* diviene testimonianza umana e politica di una lotta per la liberazione. In conclusione del romanzo, Benjamin, sopravvissuto, partecipa a una *regnbågsmässa*, una 'messa arcobaleno'. L'ultima scena del romanzo rappresenta il *Pride Parade* a Stoccolma, «il più grande evento singolo nella capitale di tutto l'anno»⁷².

La grande manifestazione mostra il compimento di una raggiunta equità e riconoscimento nella Svezia contemporanea. Il *Pride* trasforma la città in uno spazio aperto sottratto all'eternormatività e riconquistato all'uguaglianza⁷³. Eppure, tale risultato è l'esito di un'istanza *negoziata*, ovvero accettata dalla società dopo un lungo processo di adattamento e depotenziamento. *Torka aldrig tårar* si pone come documento monumentale e memoria di una discriminazione ferale nei confronti della comunità omosessuale: la società, in un'operazione di riparazione postuma, si auto-assolve e celebra in una pubblica ostentazione di dolore le proprie responsabilità passate⁷⁴. Come osserva Dirk Gindt,

71 «Mitt enda liv! Det enda liv jag haft. Det enda liv jag kommer få. Det enda liv jag nånsin velat ha! Mitt enda liv!», *ivi*, p. 286. La scena è la visualizzazione di un'immagine contenuta nella brochure che Benjamin aveva dato a Paul in occasione del loro primo incontro, quando il Testimone di Geova aveva bussato alla porta di Paul nell'ambito della sua missione di proselitismo.

72 «det största enskilda händelsen i huvudstaden, på hela året», *ivi*, p. 291.

73 Brandel, *Jag var med och jag överlevde*, cit., p. 13.

74 Nella teorizzazione di Eve Kosofsky Sedgwick, il concetto di *reparative reading* ricomponne la frattura sociale e il panico individuale aperti dal sentimento di paranoia: «leggere da una prospettiva riparativa significa rinunciare a quella determinazione consapevole, ansiosa e paranoica secondo cui nessun orrore, per quanto apparentemente inconcepibile, potrà mai presentarsi al lettore come una novità»; «to read from

anche Gardell, come persona pubblica, nel paratesto letterario ha ostentato il suo stato di dolore e le sue lacrime⁷⁵; nelle recensioni al primo romanzo, infatti, la commozione ha prevalso nel giudizio critico, sempre positivo⁷⁶.

Se la commozione impone un'ammenda pubblica e una presa di coscienza *negoziata* con la normatività, essa, trent'anni dopo l'arrivo dell'AIDS in Svezia, accetta di appellare il giudizio di colpevolezza e segregazione spaziale della comunità omosessuale, la cui assoluzione dalla discriminazione e dalla persecuzione appare finalmente raggiunta, al prezzo, tuttavia, di un *sacrificio*.

La vicenda del personaggio di nome Reine, sulla cui biografia Gardell si concentra nei primi capitoli di *Sjukdomen*, assume in effetti i tratti della parabola cristologica. Perduto il contatto esclusivo che aveva con la mamma quando questi si risposò, egli è abbandonato a un isolamento umano e spaziale che rispecchia la condizione finale che assumerà nell'Ade di Roslagstull, ove infine arriverà scavato dalla malattia e ridotto al peso di trenta chili. Reine, abbandonato dalla famiglia e dalla società, è il corpo del *sacrificio*: la morte sua e di altri giovani uomini e donne omosessuali è riparata trent'anni dopo con un atto di contrizione pubblica: il rientro della comunità omosessuale nel corpo della società avviene come conseguenza della precedente persecuzione.

Il riconoscimento che porta tante persone a sfilare per le strade della città nel Pride è dunque un atto *negoziato*, concordato, ottenuto dopo un precedente olocausto. Gardell non vuole naturalmente avvicinare la Shoah e lo sterminio sistematico degli omosessuali alla Svezia del secondo Novecento: tuttavia, mostra quanto il sacrificio collettivo e l'indicazione pubblica di colpevolezza della comunità omosessuale siano stati necessari per ottenere una paradossale riabilitazione dopo che la morte e la malattia hanno segnato la comunità. Nell'ultima pagina, i gay possono sfilare nella città e Benjamin può sedere nella piazza

a reparative position is to surrender the knowing, anxious paranoid determination that no horror, however apparently unthinkable, shall ever come to the reader as new». Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling*, cit., p. 146 (enfasi in or.).

75 Si veda Brandel, *Jag var med och jag överlevde*, cit.; Zandra Lundberg, *Jag överlevde - vännerna dog*, in «Aftonbladet», 8 ottobre 2012, pp. 24-25; Scanbäck, *Gardell gråter och sörjer*, cit., pp. 16-17; Cecilia Trenter, *Jonas Gardells Torka aldrig tårar utan handskar som kulturellt minne*, cit.

76 Carl Edlom, *När jag pratar om det här blir många chockerade*, in «Nya Werm-lands-Tidningen», 5 ottobre 2012, pp. 35-36; Erika Josefsson, *Han betalar tillbaka sin skuld*, in «Sundsvalls tidning», 13 agosto 2012, p. 42; Fredrik Virtanen, *Tack gud för Jonas Gardell*, in «Aftonbladet», 8 ottobre 2012, p. 28; Gindt, *National Performances of Crying*, cit., p. 241.

di Kungsträdgården, circondato dal flusso di storie e potenzialità e identità metropolitane: amaramente, il prezzo pagato per l'accettazione è la neutralizzazione, come avviene a Klara Norra Kyrkogata, deprivata di ogni connotazione extraterritoriale⁷⁷.

Torka aldrig tårar trasforma dunque una storia individuale in un destino nazionale, porta a emersione una geografia individuale segnalata da una prospettiva esclusivamente endogena a una dimensione pubblica, spiega il senso della segregazione sociale e celebra amaramente una *liberazione*, ottenuta al prezzo di un *sacrificio*. Sulle conclusioni di questo sforzo letterario, la capitale e la società svedese tramite i loro *ponti* restano unite in un più solido senso di comunità.

77 L'aspetto attuale di Klara Norra Kyrkogata non reca alcuna traccia del passato uso; la sua sostanziale invisibilità – ora è strada di collegamento tra vie più grandi – è peraltro enfatizzata dall'assenza di luoghi di residenza, abitazioni: è una sequenza di uffici e piccoli negozi, un luogo normalizzato e disabitato.

A ‘Hidden’ Model? Theodor W. Adorno’s Baudelaire

Gabriele Gallina

(Universität Bonn – Sorbonne Université)

This article explores the relationship between Charles Baudelaire and Theodor W. Adorno, arguing that Baudelaire functions not merely as an object of interpretation but as a concealed model within Adorno’s philosophical project. Through close readings of a broad range of Adorno’s philosophical, aesthetic, and literary-critical writings, the article demonstrates that central categories in his thought such as *Erscheinung*, allegory, constellation, negativity, metaphysical experience, reification, and non-identity are deeply informed by Baudelaire’s poetic articulation of the modern. The poet’s dialectic of the transient and the eternal, together with his acute awareness of commodified modern life, emerges as a historical image that informs Adorno’s aesthetics and social critique alike. The poet of *Les Fleurs du mal* is therefore not merely a privileged interlocutor, but a condition of possibility for Adorno’s philosophy of non-identity: melancholy, disgust, allegory, and decay become theoretical constellations through which dialectic articulates truth in and through the negative.

Il saggio indaga il rapporto tra Charles Baudelaire e Theodor W. Adorno, proponendo di leggere il poeta non solo come oggetto di interpretazione, ma come modello nascosto (*ca-ché*) della filosofia adorniana. Attraverso un confronto trasversale con scritti filosofici, estetici e critico-letterari di Adorno, l’articolo mostra come categorie centrali del pensiero di Adorno – *Erscheinung*, allegoria, costellazione, negatività, esperienza metafisica – trovino in Baudelaire una prefigurazione decisiva. La modernità baudelaireana, fondata sulla tensione tra effimero ed eterno e sulla consapevolezza della reificazione mercantile, diviene per Adorno un’immagine storica capace di orientare tanto la teoria dell’arte quanto la critica della società. Il poeta de *I fiori del male* non è dunque soltanto un interlocutore privilegiato, ma una condizione di possibilità per il pensiero adorniano del non-identico: nella malinconia, nel disgusto, nell’allegoria e nella figura della caducità si delinea una costellazione teorica che alimenta la dialettica e la sua ricerca di verità nel negativo.

KEYWORDS: *Allegory, Art and Reality, Disgust, Metaphysical Experience, Modernity*

Gabriele Gallina, *Un modello ‘caché’? Il Baudelaire di Theodor W. Adorno*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 107-140

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.05



Open Access



Un modello ‘caché’? Il Baudelaire di Theodor W. Adorno

Gabriele Gallina

(Universität Bonn – Sorbonne Université)

INTRODUZIONE

La relazione tra Baudelaire e Adorno non è finora stata debitamente presa in esame né da parte della critica baudelairiana né da parte di quella adorniana, le quali si sono limitate a segnalare delle affinità tra il poeta e il filosofo mentre erano indaffarate con altro, senza perciò approfondire veramente la questione. In un suo vecchio studio sui paradossi dell’arte moderna Antoine Compagnon (uno specialista di Baudelaire) ha infatti riconosciuto la vicinanza del «punto di vista di Adorno» alla «modernità baudelairiana»¹; mentre Robert Kaufman (esperto di Adorno), all’interno di alcuni suoi saggi sulla lirica nella modernità², ha sì rimarcato l’assoluta centralità di Baudelaire come poeta moderno *par excellence* agli occhi del filosofo francofortese (così come a quelli di Benjamin), ma non ha poi esplorato l’ampia gamma di questioni che effettivamente collegano queste due figure. Kaufman ha basato la sua analisi su un unico, breve, testo di Adorno³, prendendo in considerazione la relazione teoretica tra lirica e pensiero filosofico nel mondo industrializzato. Per quanto suggestive, le sue riflessioni – come d’altronde già quelle dello stesso Compagnon – toccano solo incidentalmente il nesso Baudelaire-Adorno, che non viene davvero svolto. In Italia, un intellettuale *sui generis* come Roberto Calasso ha

1 Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990), trad. it. di Giovanna Ferrara, *I cinque paradossi della modernità*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 75.

2 Robert Kaufman, *Adorno’s Social Lyric, and Literary Criticism Today. Poetics, Aesthetics, Modernity*, in *The Cambridge Companion to Adorno*, ed. by Tom Huhn, CUP, Cambridge 2004, pp. 354-375; Id., *Lyric Commodity Critique, Benjamin Adorno Marx, Baudelaire Baudelaire Baudelaire*, in «PMLA», 123 (2008), 1, pp. 207-215.

3 Cfr. Theodor W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft* (1957), trad. it. *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura*, vol. I: 1943-1961, trad. it. di Alberto Frioli – Enrico De Angelis – Giacomo Manzoni – Enrico Filippini, introd. di Sergio Givone, Einaudi, Torino 1979, pp. 46-64.

suggerito⁴ che Adorno si è fatto carico, tramite i *Minima moralia*⁵, della *promesse de bonheur*, la promessa di felicità di Baudelaire (già di stendhaliana memoria).

A questo stato dell'arte 'minimo' occorre quindi aggiungere i recenti lavori di Joseph Acquisto, il solo ad aver approcciato frontalmente la questione con il suo *Reading Baudelaire with Adorno*⁶, nel quale l'autore si propone però – appunto – di 'leggere' Baudelaire con Adorno e non tanto, invece, di analizzare la presenza di Baudelaire nel corpus adorniano o di riflettere sull'eventuale ruolo di modello svolto dal poeta de *I fiori del male*⁷ all'interno della filosofia di Adorno. Ciononostante, il libro di Acquisto, oltre a rappresentare a tutti gli effetti uno studio pionieristico sulla specificità di questo rapporto, fornisce, come si mostrerà a breve, una serie di indicazioni molto utili per inquadrare adeguatamente la questione.

I.

Parlare di modelli in riferimento al pensiero di Adorno è di per sé altamente problematico: la riflessione su cosa debba intendersi per modello in Adorno spazia dai suoi scritti giovanili fino alla tarda *Dialettica negativa*⁸ e, data la sua mole, non è certo possibile renderne conto in questa sede in maniera esaustiva. Oltre a ciò, si pone il problema della validità di uno studio che rivendica in Baudelaire un modello per Adorno: il pensatore tedesco è uno dei maggiori filosofi del XX secolo e il suo pensiero è abitualmente ricondotto a numerose fonti filosofiche (da Hegel a Marx, da Nietzsche a Freud, da Weber a Lukács e Benjamin), per tacere del problematico rapporto con la fenomenologia e del vasto versante musicologico. Inoltre, sebbene

4 Cfr. Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano 2008.

5 Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, trad. it. di Renato Solmi, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 2015. Anche Doris Kolesch ha proposto un simile parallelo, confrontando lo stile compositivo dei *Minima moralia* con i poemetti in prosa dello *Spleen di Parigi*, in quanto esempio di scrittura della frammentazione del soggetto nella modernità. Cfr. Doris Kolesch, *Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno*, Passagen, Wien 1996.

6 Joseph Acquisto, *Reading Baudelaire with Adorno. Dissonance, Subjectivity, Transcendence*, Bloomsbury, New York 2023 (trad. di chi scrive).

7 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1857), trad. it. di Giuseppe Montesano, *I fiori del male*, Bompiani, Milano 2022.

8 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (1966), trad. it. di Pietro Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di Stefano Petruccianni, Einaudi, Torino 2004.

la presenza di Baudelaire sia massiccia nel corpus adorniano, non esiste un testo di Adorno⁹ dedicato univocamente a questo poeta. Se la domanda «perché Baudelaire?» sorge quindi spontanea, occorre qui innanzitutto tentare di delineare la specificità dell'apporto di quest'ultimo.

È infatti nota la distinzione tra arte tradizionale, arte d'avanguardia e arte moderna che Adorno articola nella sua *Teoria estetica*¹⁰ in riferimento al nodo arte-realtà e segnatamente in merito alle questioni della forma e dell'autonomia dell'arte. Come spiega Giuseppe Di Giacomo, secondo Adorno, all'interno dell'arte tradizionale arte e vita – opera e cosa – sono separate e «l'opera d'arte è caratterizzata dai requisiti della bellezza e dell'eternità»¹¹; in quella d'avanguardia, dove «non si fa distinzione tra arte e vita, ovvero tra arte e realtà, la negazione

9 Nella lettera a Lotte Tobisch del 19 gennaio 1968 Adorno afferma tuttavia di avere tenuto un «*improvisierten Vortrag*» ('conferenza improvvisata') pochi giorni prima a Parigi all'interno di un congresso su Baudelaire, i cui atti sono stati in parte raccolti e pubblicati dalla rivista «*Preuves*», 207 (1968). In quest'ultima, come nelle liste degli *Improvisierten Vorträge* degli anni 1967 e 1968 conservati al Theodor W. Adorno Archiv non sembra, purtroppo, essere rimasta traccia di questo intervento. Sulla partecipazione di Adorno a questo convegno nel gennaio del 1968, uno dei tanti organizzati tra il 1967 e il 1968 per celebrare il centenario dalla morte di Baudelaire (1867), cfr. Gabriele Gallina, *Effetto Baudelaire: Theodor Adorno a cent'anni dalla morte del poeta delle Fleurs du mal*, in «*Suite française*», 7 (2024), pp. 25-42, disponibile online, <<https://suitefrancaise.labcd.unipi.it/effetto-Baudelaire-Theodor-Adorno-a-centanni-dalla-morte-del-poeta-delle-fleurs-du-mal/>> (ultimo accesso: 15 maggio 2026). Cfr. anche Theodor W. Adorno – Lotte Tobisch, *Der private Briefwechsel*, hrsg. v. Bernhard Kraller – Heinz Steinert, Droschl, Graz 2003, pp. 218-220; lettera di Adorno a Kolisch del 30 gennaio 1968, in Theodor W. Adorno – Rudolf Kolisch, *Briefwechsel 1926-1969*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2023, pp. 681-683; cfr. inoltre, per i toni di scherno utilizzati da Adorno nei confronti del convegno baudelairiano, lettera di Adorno a Lenk del 9 gennaio 1968, in Theodor W. Adorno – Elisabeth Lenk, *Briefwechsel 1962-1969*, edition text+kritik, München 2001, p. 136. Nella lettera – inedita – del 22 gennaio 1968 a Marie Luise Borchardt, Adorno qualifica addirittura come «grotesk» l'idea di un congresso del genere, probabilmente a causa del fatto che nessuno dei partecipanti aveva preso in considerazione gli studi di Benjamin sull'argomento e che l'evento era eccessivamente polarizzato sulla critica d'arte di Baudelaire, compiendo un'impropria e distorsiva settorializzazione del poeta; cfr. Theodor W. Adorno Archiv, Briefe, Frankfurt a.M., 0171.

10 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), trad. it. *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri – Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

11 Giuseppe Di Giacomo, *Forma e riflessione nel romanzo moderno*, in «*Revue internationale de philosophie*», 2 (2009), 248, pp. 137-151: 141. Cfr. anche Id., *Arte e realtà nella produzione artistica del Novecento*, in «*Paradigmi*», 2 (2010), pp. 87-104; Id., *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, in «*Idee*», 58 (2005), pp. 93-112; Id., *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno*, in Theodor W. Adorno (1903-2003): *l'estetica – l'etica*, a cura di Elio Matassi – Elena Tavani, «*Cultura tedesca*», 26 (2004), pp. 103-121.

dell'autonomia artistica»¹² conduce invece a «confondere opera e cosa, con la conseguente perdita di quei requisiti di bellezza ed eternità ai quali anche l'arte moderna rinuncia, pur mantenendo l'autonomia dell'opera»¹³. Mentre, nel caso dell'arte moderna, «l'opera è, sì, una cosa ma a differenza di quest'ultima [dell'arte di avanguardia] ha una forma, che ne garantisce l'autonomia distinguendola dalle altre cose»¹⁴. Il critico sostiene quindi che «se per Adorno l'arte tradizionale appartiene irrimediabilmente al passato e l'arte d'avanguardia deve essere rifiutata, quella definita 'moderna', i cui maggiori rappresentanti sono per esempio Kafka, Beckett, Schönberg, costituisce nella sua paradossalità l'unica forma d'arte che oggi sia valida e legittima»¹⁵; aggiungendo inoltre poco sotto che «l'arte moderna, nell'accezione di Adorno, deve rinunciare a quei valori che hanno sempre caratterizzato l'arte tradizionalmente intesa, quali l'eternità e la bellezza, vedendo nell'opera qualcosa di caduco e di privo appunto di bellezza»¹⁶. La figura di Baudelaire interviene a complicare questo scenario: la sua idea di arte, per come viene esposta nel saggio *Le Peintre de la vie moderne*¹⁷, fonda infatti la modernità nel segno di un'ossimorica duplicità costitutiva. L'arte moderna si scopre rinviata a ciò che è effimero ma, al tempo stesso, pretende di estrarre (*dégager*) quanto è proprio all'arte tradizionale, ovvero gli elementi di bellezza ed eternità, proprio a partire dal fugace. O meglio: il bello, ancorché si offra alla percezione tramite una «unità dell'impressione»¹⁸, è, nella concezione di Baudelaire, caratterizzato da una tensione strutturale fra un elemento eterno (*éternel*), invariabile e uno relativo (*relatif*), «occasionale, che sarà, se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione»¹⁹. Da qui consegue anche l'apertura di credito da parte dell'arte (che da Baudelaire si dipana fino all'arte d'avanguardia) nei confronti della quotidianità, col rischio però di ridurre l'opera a mera cosa tra le cose.

12 Di Giacomo, *Forma e riflessione*, cit., p. 141.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 *Ivi*, p. 142.

17 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, ann. par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1976, pp. 683-724, trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *Il pittore della vita moderna*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1996, pp. 1272-1319.

18 «unité de l'impression», *ivi*, p. 685; trad. it. cit., p. 1274.

19 «circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion», *ibidem*.

A rigor di logica, tuttavia, come si vedrà meglio in seguito, la posizione di Baudelaire rappresenta un problema se osservata dalla prospettiva di Adorno in quanto è intenta a salvare – sia pure nel fattore più caduco – l'elemento eterno che, come si è detto, appartiene invece per il filosofo «irrimediabilmente al passato»²⁰. Eppure, almeno rispetto a due su tre dei, per così dire, campioni adorniani della modernità evocati da Di Giacomo nel brano riportato, ossia Kafka e Beckett, Baudelaire è spesso additato dal filosofo come inaggirabile termine di comparazione – per tacere dei numerosissimi paragoni proposti da Adorno tra Baudelaire e molti altri artisti e pensatori della modernità con cui egli si confronta, da Mallarmé a Valéry e Proust, da Heine a George e Hofmannsthal, da Beethoven a Wagner, fino almeno a Mahler. Nell'opera di Beckett, al quale, com'è noto, il filosofo avrebbe voluto dedicare la postuma *Teoria estetica*, era secondo Adorno rinvenibile financo «tutto Baudelaire, come se l'avesse interamente sussunto»²¹.

Sono inoltre ben ascrivibili alla concezione baudelairiana dell'attimo alcuni di quelli che secondo Giovanni Matteucci rappresentano i «concetti cardine» di *Teoria estetica*, ovvero il carattere di «manifestazione» («*Erscheinung*»)²² dell'arte e, poniamo, quello di *apparition*: la *Erscheinung* indica infatti «la paradossale unità, in una creazione, tra ciò che è fuggevole e ciò che è conservato. Ciò che è fuggevole rivela la propria fugacità solo se vive della manifestazione, evitando di fungere da sintomo di qualcosa di sussistente al di là della manifestazione. [...] [È] una tale fugacità che elude le logiche di dominio vigenti, le quali ipostatizzano le oggettualità al fine di renderle funzionali e interscambiabili nel consumo»²³. Sebbene questa descrizione appaia molto affine alla dinamica percettiva tracciata da Baudelaire in relazione all'opposizione – almeno apparente – tra la duplicità costitutiva del bello e l'unità della sua impressione, si badi che nella concezione di Adorno tende invece a venire meno il momento 'invariabile'. L'*apparition* è infatti ciò che preserva l'opera d'arte dal «decadimento nella mera realtà reificata»²⁴; essa prevede che l'apparenza dell'opera venga

20 Di Giacomo, *Forma e riflessione*, p. 141.

21 Theodor W. Adorno, *Optimistisch zu denken ist kriminell. Eine Fernsehdiskussion über Samuel Beckett* (1968), trad. it. di Taddeo Roccasalda, *Essere ottimisti è da criminali*, in Id., *Il nulla positivo. Gli scritti su Beckett*, a cura di Gabriele Frasca, L'Orma, Roma 2019, pp. 15-90: 45.

22 Fabrizio Desideri – Giovanni Matteucci, *Introduzione*, in Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., pp. ix-xxxiv: xxiv.

23 *Ibidem*.

24 *Ivi*, p. xxv.

«determinata per se stessa»²⁵: è l'istante di Baudelaire che si offre in quanto tale e stabilisce le geometrie del rapporto ambiguo che l'arte intrattiene col reale. L'opera d'arte, in virtù del suo fuggevole carattere manifestativo, è perciò «meno del reale, poiché ha solo il carattere del possibile»²⁶, ma al tempo stesso è «anche più del reale, attestando tale possibilità»²⁷; l'opera, spiega ancora Matteucci, possiede una «bivalenza positiva che verrebbe meno se il possibile fosse brutalmente traducibile in un qualche reale»²⁸. Tuttavia, anche secondo Adorno sussiste un ineliminabile momento di «fatale reificazione che deriva dalla necessaria incarnazione nell'opera»²⁹: l'opera d'arte moderna vive di un paradosso che consiste, secondo Di Giacomo, nel fatto che il suo contenuto di verità minaccia di distruggere il «fondamento stesso della forma artistica, vale a dire l'apparenza in quanto finzione»³⁰, mentre è invece proprio la sua apparenza a «mostrarsi necessaria, perché è su di essa che si fonda la differenza delle opere rispetto alla realtà empirica e insieme la loro negatività costitutiva in rapporto al reale»³¹. Matteucci sottolinea inoltre la tendenza dell'arte a «far valere l'apparenza nella sua contingenza, arrestandola sulla soglia della reificazione compiuta, della liquidazione della sua irrealtà»³², nonché il «dissidio inappianabile tra la salvaguardia dell'irrealtà e la negazione di essa, ossia tra un'apparenza che non si ancora in nessuna sostanzialità effettiva e il manifestarsi di tale apparenza sempre solo in una concreta configurazione»³³.

In definitiva, un'opera che fosse «compiutamente conciliante e perfettamente conciliata non sarebbe un'opera d'arte, ma oggetto reificato, merce»³⁴, perciò l'impostazione baudelairiana resta pertinente e fondante della concezione di Adorno, malgrado le riserve espresse dal filosofo sul suo lato invariante. Anche Adorno deve infatti giocoforza ammettere che l'arte è legata a un momento di reificazione e che anzi essa è tenuta a correre un rischio del genere proprio in quanto è unicamente a partire da questo tipo di basi che si sprigiona la sua *Erscheinung*. D'altronde, in uno dei suoi testi su *Alban Berg* (il

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 Di Giacomo, *Forma e riflessione*, cit., p. 142.

31 *Ibidem*.

32 Desideri – Matteucci, *Introduzione*, cit., p. xxv.

33 *Ibidem*.

34 *Ivi*, p. xxvi.

quale aveva trasposto in musica il ciclo di poesie sul vino de *I fiori del male*), il fatto che Baudelaire mette l'accento anche sull'elemento eterno del bello, e non soltanto sulla sua componente caduca, viene in parte 'accolto' da Adorno e inteso come una rappresentazione classicheggiante della reificazione³⁵.

Al centro della ricezione di Baudelaire da parte di Adorno si trova, si diceva, il rapporto che rispettivamente poesia e filosofia intrattengono con la realtà, al quale occorre aggiungere la stessa relazione di filosofia, arte e poesia. In una delle sue conferenze giovanili³⁶, Adorno aveva criticato quelle posizioni che intendevano associare la filosofia alla poesia sulla base del fatto che la prima non si avvallesse di «concetti prettamente scientifici»³⁷. In questo modo, paventava il filosofo, la «non obbligatorietà di fronte alla verità»³⁸ di una siffatta filosofia poetica sarebbe «superata solamente dalla sua estraneità all'arte e dalla sua inferiorità estetica»³⁹; detto altrimenti, non soltanto la filosofia, una volta diventata poesia, avrebbe perso agli occhi di Adorno il suo compito specifico, ovvero quello di occuparsi della verità, ma avrebbe anche sofferto il confronto con la poesia sul piano squisitamente estetico. Tuttavia, le cose sono più complesse di così e sebbene il filosofo si fosse premurato di distinguere nettamente tra poesia e filosofia sulla base del rapporto con la razionalità e le conseguenti pretese conoscitive della verità, egli è, in questo fedele a Hegel, l'ultimo a disconoscere il contenuto di verità di arte e poesia. Nella *Teoria estetica* abbonderanno infatti i riferimenti a Hegel circa l'arte come «manifestazione della verità»⁴⁰, così come le lodi nei confronti del filosofo di Stoccarda, il quale, «in uno dei più grandiosi luoghi dell'Estetica, ha stabilito che il compito dell'arte è di appropriarsi di ciò che è estraneo»⁴¹. La filosofia è dunque sistematicamente rinviata

35 Cfr. Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (1968), trad. it. di Paolo Petazzi, *Alban Berg. Il maestro della minima transizione*, Orthotes, Napoli 2019, p. 168.

36 Theodor W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie* (1931), trad. it. *L'attualità della filosofia*, in Id., *L'attualità della filosofia. Tesi alle origini del pensiero critico*, a cura di Mario Farina, Mimesis, Milano 2020, pp. 65-112. Il curatore della traduzione italiana osserva che Adorno accenna lì a questioni precedentemente discusse nel suo lavoro su Kierkegaard, al quale si viene rinviati: Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1962), trad. it. di Alba Bürger Cori, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1983, pp. 21-27.

37 V. la nota del curatore in Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., pp. 82-83.

38 *Ibidem*.

39 *Ivi*, p. 83.

40 Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 425.

41 *Ivi*, p. 429.

all'arte in quanto luogo d'elezione del nuovo nonché di espressione del contenuto di verità. A differenza di Hegel, però, per il quale, come ha osservato Matteucci, «era la ragione nella sua affermativa auto-identità ciò da cui doveva emergere la tessitura dialettica della realtà»⁴², per Adorno «tale tessitura affiora in virtù dell'antitesi ineliminabile tra il pensiero e ciò a cui esso si volge, nella misura in cui quest'ultimo non si risolve senza residui nel pensiero stesso a causa della propria irriducibile eterogeneità, della propria negatività»⁴³. Alla positività del negativo di Hegel Adorno contrappone la negatività dell'estetico, «sede del particolare»⁴⁴, dove si palesa l'insufficienza di ogni pretesa universalizzante e affiora una contraddizione non risolutiva, immanente alle cose. È su questa paradossalità contraddittoria che gioca l'arte moderna di Baudelaire e la sua volontà di volgersi all'effimero e di inglobare artisticamente il quotidiano. Da questa apertura discende, peraltro, come si è accennato, l'arte di avanguardia, la quale risulta a tratti non più distinguibile dalle cose e incorre perciò nella deriva di una reificazione totale, perdendo la tensione formale che preserva invece l'arte moderna. Come ricorda Matteucci, la «crisi in cui si dibatte la caoticità dell'arte contemporanea dopo le sperimentazioni delle avanguardie e delle post-avanguardie novecentesche»⁴⁵ è stata letta da Adorno «seguendo il filo conduttore gnoseologico del nominalismo»⁴⁶, il contrapporsi cioè di «atomiche individualità espressive»⁴⁷ alla dissoluzione delle «categorie assolute»⁴⁸ (*universalia*). Eppure, come viene ben notato, «il collasso degli *universalia* non ha [...] soffocato la ricerca di una mediazione tra particolare e universale»⁴⁹, dimostrata se non altro dall'«ostinato proliferare *come arte* di tali atomi espressivi»⁵⁰: non è un caso perciò se Adorno predilige la modernità facendone il luogo di elezione per cogliere le «dinamiche che hanno pervaso lo sviluppo storico e filosofico dell'arte»⁵¹ e se il filosofo rinvia la ricerca

42 Desideri – Matteucci, *Introduzione*, p. xxi.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*.

45 *Ivi*, p. xxx.

46 *Ibidem*.

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 *Ivi*, p. xxxi.

dell'arte fin nelle «pieghe della particolarità»⁵², la quale si offre «di volta in volta inedita perché critica, irrinunciabilmente aperta al nuovo»⁵³.

Baudelaire, lungi da esser tagliato fuori da questo dibattito che si estende ben oltre il suo tempo⁵⁴, non soltanto lo precorre dettandone le linee di tendenza, come attesta ad esempio in modo magistrale l'esigenza di *nouveau* registrata dalla poesia *Le Voyage*⁵⁵, molto cara a Adorno⁵⁶; ma, a detta del filosofo, ne prospetta già anche la possibile soluzione. Tra i materiali preparatori per le sue lezioni di estetica dei tardi anni Sessanta, il filosofo commenta infatti gli scritti sull'arte di Baudelaire⁵⁷ ribadendo che questi vede (*sieht*) «il problema del nominalismo in connessione con la modernità»⁵⁸ e giunge perfino a supporre (*unterstellen*) che Baudelaire «avesse già l'idea che la soluzione

52 *Ivi*, p. xxx.

53 *Ivi*, p. xxxi.

54 Cfr. tuttavia gli esiti delle ricerche di Elena Tavani su Adorno e la tecnica: a partire dall'analisi del serrato confronto di Adorno con le «opere ultra-moderne» vengono bene messi in rilievo, non soltanto la paradossale ammissione da parte della filosofia adorniana di un'«opera tecnologica autonoma», ma soprattutto il fatto che l'arte tecnologica, potenziandosi «come azione e, indirettamente, come politica [...] si lascia alle spalle (con un certo rammarico di Adorno) quella mimetica del gesto tipica dell'arte moderna che, da Schönberg a Beckett, vigilava sulla non totale sparizione del soggetto e del suo apporto alla mimetica tecnico-artistica». Va da sé che questa liquidazione dell'arte moderna a opera dell'arte tecnologica trascinerebbe con sé lo stesso Baudelaire. Ciononostante, un paragone come quello tra il concetto di «sfrangiamento» (*Verfransung*) fra le arti del tardo Adorno e quello baudelairiano di «corrispondenze», peraltro evocato dal filosofo in uno dei dibattiti seguiti alla sua conferenza su *L'art et les arts* (come anche nei suoi precedenti saggi su Valéry e su musica e pittura), potrebbe rivelarsi fruttuoso e dar prova, anche a quel livello, di una pertinenza forse 'inattesa' di Baudelaire; cfr. Elena Tavani, *L'immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, Edizioni ETS, Pisa 2012, pp. 159-160, 173; cfr. Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (1967), trad. it. di Elena Franchetti, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, a cura di Roberto Masiero, Mimesis, Milano 2011.

55 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1861), in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, ann. par Claude Pichois, Gallimard, Paris 1975, pp. 3-196: 129-134; trad. it. cit., pp. 426-441.

56 Oltre a citarla spesso nelle sue opere – da *Minima moralia* a *Teoria estetica* – e nei suoi corsi universitari, Adorno tende a usare dei versi tratti da questa poesia (come poi da diverse altre di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé) nel suo scambio epistolare, cfr. ad esempio Adorno – Kolisch, *Briefwechsel*, cit., pp. 109-110. Sul problema del nuovo in riferimento alla modernità baudelairiana Adorno torna più volte anche nelle sue lezioni sull'estetica di recente pubblicazione, cfr. Theodor W. Adorno, *Ästhetik* (1961/62), hrsg. v. Anne Eusterschulte – Michael Schwarz, Suhrkamp, Berlin 2025.

57 Adorno sta facendo riferimento in particolare al paragrafo sulla modernità contenuto nel *Peintre de la vie moderne*.

58 «das Nominalismusproblem im Zusammenhang mit der Moderne», Theodor W. Adorno Archiv, Vorlesungen, Frankfurt a.M., p. 11273 (trad. di chi scrive).

al problema del nominalismo potesse essere raggiunta cogliendo la realtà non artistica e accidentale attraverso la forma»⁵⁹. Sebbene si tratti di appunti preparatori a una lezione e non confluiti in un'opera edita, è di notevole rilievo che il problema del nominalismo si dia immediatamente insieme alla questione della modernità di Baudelaire, che quest'ultimo ne fosse ben consapevole e che proprio la disposizione a cogliere per mezzo della forma il reale non artistico potesse già contenere la soluzione allo stesso problema che si era venuto a creare.

II.

Veniamo adesso più specificamente sulla questione del modello. In un suo scritto nato da una conferenza radiofonica, dal provocatorio titolo *Ohne Leitbild*⁶⁰, che può essere reso con un non improprio «senza modello»⁶¹, Adorno risponde negativamente all'invito di trattare la questione delle normatività e dei modelli estetici, spiegando di essere «inadatto ad assumere e usare in senso positivo concetti siffatti»⁶², poiché non gli pare possibile la «formulazione di un'estetica senza invarianti normativo-universale, di qualsiasi specie essa sia»⁶³. È possibile, semmai, discutere di «modelli e norme [...] unicamente come *problema*»⁶⁴. Il filosofo sta sì esponendo il problema del modello in riferimento all'arte, ma quanto va affermando è ampiamente riferibile, in generale, a ciò che altrove indica come «compito della filosofia»⁶⁵ e, in particolare, al suo stesso pensiero; cosa che riguarda tanto più da vicino il suo uso di Baudelaire.

Se secondo il filosofo «per l'arte [...] non ci sono norme all'infuori di quelle che si formano nella logica del suo stesso movimento»⁶⁶, allora «l'unica risposta possibile al bisogno di norme»⁶⁷ è che l'arte, per

59 «Man darf unterstellen, daß bei ihm bereits die Vorstellung prävaliert, daß die Lösung des Nominalismusproblems dadurch gelingen kann, daß die kunstfremde und zufällige Realität durch die Form gefaßt wird», *ibidem* (trad. di chi scrive).

60 Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild* (1967), trad. it. di Elena Franchetti, *In luogo di prefazione*, in *Parva Aesthetica*, trad. it. cit., pp. 71-80.

61 Letteralmente «senza immagine-guida».

62 Adorno, *In luogo di prefazione*, trad. it. cit., p. 71.

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*.

65 Theodor W. Adorno, *Anmerkungen zum philosophischen Denken* (1969), trad. it. di Mariuccia Agrati, *Annotazioni sul pensiero filosofico*, in Id., *Parole chiave. Modelli critici*, Milano 1974, pp. 7-20: 9.

66 Adorno, *In luogo di prefazione*, trad. it. cit., p. 76.

67 *Ivi*, p. 77.

mezzo del confronto con il «materiale che l'artista deve trattare»⁶⁸, si affidi al suo «hic et nunc»⁶⁹, ovvero al suo specifico momento storico. L'artista deve infatti dimostrarsi capace di discriminare all'interno del materiale ciò che è «irrevocabilmente obsoleto»⁷⁰ da ciò che invece è maturato storicamente e va quindi espresso. Similmente, anche il pensiero filosofico viene rinviato da Adorno ad affidarsi alla 'priorità dell'oggetto'. Se il pensiero deve «intendere a fondo ogni innervazione ed esperienza nella considerazione della cosa, per scomparire in essa»⁷¹ ne consegue l'assoluta centralità, per Adorno, del momento materiale dell'esperienza. L'esperienza è portatrice di una negatività che smentisce ogni pretesa di assolutezza da parte della teoria, in un modo però che rinnova «incessantemente»⁷² quest'ultima. Tanto l'arte deve per così dire sprofondarsi nel materiale artistico, nel quale è «sedimentata la storia»⁷³, quanto il filosofo è tenuto a «immergersi nei contenuti cosali, per intuire in essi [...] il contenuto di verità»⁷⁴. Il pensiero filosofico non è tuttavia un mero rispecchiamento dell'esperienza del mondo, ma una sua oggettivazione critica, che passa attraverso la negazione e non giunge a una sintesi definitiva, configurando piuttosto una dialettica aperta, che non ipostatizza la negatività.

È precisamente a questo livello che entra effettivamente in gioco la specificità di Baudelaire in quanto modello per Adorno: nella sua poesia è sedimentata l'esperienza storica del moderno mondo mercificato. Il filosofo ne parla in questi termini nella *Teoria estetica*:

Baudelaire non combatte contro la reificazione né la ritrae; egli protesta contro di essa nell'esperienza dei suoi archetipi, e il *medium* di questa esperienza è la forma poetica. Ciò lo eleva trionfante al di sopra di tutto il sentimentalismo tardoromantico. La sua opera ha il proprio momento nel sinopare la schiacciante obiettività del carattere di merce, che fagocita tutti i residui umani, con l'obiettività dell'opera in sé che viene prima del soggetto vivente: l'opera d'arte assoluta incontra la merce assoluta⁷⁵.

Antonin Wiser ha sostenuto a questo proposito che

68 *Ibidem*.

69 *Ibidem*.

70 *Ivi*, p. 78.

71 Adorno, *Annotazioni sul pensiero filosofico*, trad. it. cit., p. 13.

72 *Ivi*, p. 15.

73 Adorno, *In luogo di prefazione*, trad. it. cit., pp. 77-78.

74 Adorno, *Annotazioni sul pensiero filosofico*, trad. it. cit., p. 20.

75 Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 31 (cors. in or.).

questa sincope è una negazione della negazione: l'opera che precede il soggetto vivente sopravvive alla società mortifera che trasforma ogni vivente in merce. La sua stessa cesura – l'autonomia che la istituisce come un in sé – diviene una lama che penetra l'apparenza di unità temporale e di continuità storica dell'essente. La sincope esprime allora il ritardo o la precipitazione, l'enjambement o il *rejet*, che prolunga il tempo forte sul tempo debole: la discordanza dei tempi⁷⁶.

Tali osservazioni aiutano a chiarire la natura interstiziale della temporalità per mezzo della quale l'opera di Baudelaire diviene invero capace di sottrarsi alla reificazione del tempo e simultaneamente di svelare, tramite la dissonanza, il carattere di apparenza, ossia l'indole narcotizzante – quando non del tutto mortifera – del vigente. Il fatto che Adorno attraverso Baudelaire rinvii a un momento che precede il soggetto vivente va peraltro messo in relazione con un passo analogo e complementare della sua opera, tratto da uno dei saggi delle *Noten zur Literatur*, nel quale il filosofo addita i *Paradis artificiels*⁷⁷ come esempio di una *mimesis* «che precede ogni cosalità [was aller Dinglichkeit vorausgeht]»⁷⁸ e che permette loro di trovare «un focolare attraverso la libertà artistica [künstlerische Freiheit], sottratta alla signoria delle cose [die dem Bahn der Dinge entrückt ist]»⁷⁹: la sua lettura coglie così la tensione mimetica che anima la poesia baudelaيرية e che precede – e presiede –, semmai, l'istituzione di qualcosa come un soggetto e un oggetto, restituendo attualità a quel gesto artistico attraverso una sua adeguata ricezione e facendo cenno in modo obliquo allo spazio estetico. Inoltre, se si rammenta il testo citato poc'anzi sull'arte, mentre Adorno constata che le norme estetiche del passato non sono più in

76 «cette syncope est une négation de la négation: l'œuvre qui précède le sujet vivant survit à la société mortifère qui transforme tout vivant en marchandise. Sa propre coupure – l'autonomie qui l'instaure comme en soi – devient une lame s'enfonçant dans l'apparence d'unité temporelle et de continuité historique de l'étant. Là syncope dit le retard où la précipitation, l'enjambement ou le rejet, qui prolonge le temps fort sur le temps faible: la discordance des temps», Antonin Wiser, *Vers une langue sans terre. Adorno et l'utopie de la littérature*, EMSH, Paris 2014, pp. 172-173: (trad. di chi scrive).

77 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels* (1860), in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 377-520.

78 Theodor W. Adorno, *Valéry's Abweichungen* (1960), in Id., *Noten zur Literatur*, cit., pp. 158-202: 199; trad. it. *L'ago declinante di Valéry*, in Id., *Note per la letteratura*, vol. I, trad. it. cit., pp. 151-191: 188.

79 *Ibidem*. Sul nesso con Valéry (oltre che con lo stesso Baudelaire), nonché per una discussione più approfondita del tema della *mimesis* in Adorno e ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. Gabriele Gallina, *Éthique et esthétique chez Paul Valéry, à l'aune de Théodor W. Adorno*, in «Studi di estetica», 33 (2025), pp. 173-194.

grado di farsi valere una volta «venuti a mancare i loro presupposti»⁸⁰, Baudelaire, al contrario, risulta tanto più pertinente come modello esperienziale: i suoi ‘presupposti’ – ovvero il confronto col mondo della merce – sono ancora affatto validi per Adorno.

Il poeta e la sua opera possono quindi essere considerati alla stregua delle «immagini storiche»⁸¹, la cui legittimità, spiegava il giovane Adorno in una conferenza, è data «solo per il fatto che la realtà si aggrega intorno a loro in modo convincente ed evidente [...]. Le immagini storiche sono strumenti della ragione umana, maneggevoli e comprensibili anche là dove, come centri magnetici, sembrano trovarsi sul punto di ottenere oggettivamente da sé stesso l'essere oggettivo. Sono modelli»⁸².

Ecco quindi, peraltro, a quale proposito si rivelano pertinenti le indicazioni di Joseph Acquisto su Baudelaire e Adorno annunciate in precedenza: se Acquisto osserva correttamente che «ciò che si può definire la modernità di Baudelaire»⁸³ arriva in seguito a essere «articolata obliquamente da Adorno»⁸⁴, ancora più importante è, a nostro modo di vedere, la notazione secondo la quale non soltanto la filosofia adorniana si presta a «illuminare»⁸⁵ la poesia di Baudelaire, ma anche a venire da quest'ultima «a sua volta illuminata»⁸⁶. Infatti, l'invito del critico a chiedersi «in quali termini la poesia di Baudelaire sia stata una condizione determinante di possibilità per arrivare a pensare lungo le linee delineate da Adorno»⁸⁷ risuona con quanto riportato circa la natura e la funzione dell'immagine storica in un modo che non deve lasciare indifferenti.

A questo proposito, è proficuo mettere in collegamento la riabilitazione dell'allegoria da parte di Baudelaire⁸⁸ sia con la concezione

80 Adorno, *In luogo di prefazione*, trad. it. cit., p. 74.

81 Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., p. 105.

82 *Ivi*, pp. 104-105.

83 Acquisto, *Reading Baudelaire with Adorno*, cit., p. 18.

84 *Ibidem*.

85 *Ivi*, p. 24.

86 *Ibidem*.

87 *Ibidem*.

88 Cfr. Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève 1999. Non condividiamo invece le tesi sostenute da Compagnon nel suo *Baudelaire devant l'innombrable*, vittima, a nostro avviso, di un eccesso di ‘furore filologico’ nonché di un palese e perlopiù immotivato risentimento contro gli studi baudelairiani di Benjamin: il critico dà prova di un'acredine zelante che è di gran lunga più istruttiva sul suo conto che sul dichiarato oggetto di studio e che con tutta probabilità gli fa perdere di vista il significato globale dell'allegoria in Baudelaire. Antoine Compagnon, *Allégorie ou non sequitur*, in Id., *Baudelaire devant l'innombrable*, PUPS, Paris 2018, pp.

dell'arte di Adorno che con la costellazione in quanto metodo allegorico-filosofico da lui utilizzato. Secondo il filosofo la pratica artistica è infatti caratterizzata da una negatività che consiste – letteralmente – in un «fare delle cose che non sappiamo cosa siano»⁸⁹ e che conferisce all'opera «carattere di segno»⁹⁰. Ciò si verifica, esattamente come nel caso dell'allegoria, tramite «una rottura tra sé e tutto ciò che essa vuole indicare»⁹¹. Nonostante Adorno osservi il «venire meno dell'intenzione nel costituirsi dell'opera»⁹², questo non vuole certamente significare che venga meno la soggettività. Piuttosto, come ribadisce Matteucci, nel pensiero di Adorno il soggetto resta «essenziale per la realtà dell'arte»⁹³ in quanto la manifestazione della cosa nella sua oggettività è possibile solo grazie alla «mediazione soggettiva»⁹⁴, fermo restando il fatto che «l'artista è privo della titolarità del processo produttivo»⁹⁵. Quest'ultimo scaturisce invece dai vincoli interni all'opera stessa, la quale per così dire detta la propria necessità. L'opera d'arte è quindi paragonabile a un «divenire che sollecita componenti soggettuali collocate al di là della volontà consapevole dell'artista, e nondimeno efficaci proprio perché soggettuali»⁹⁶ e corrisponde tanto più intimamente al proposito baudelaireiano individuato da Adorno di «oggettivare nell'opera innervazioni irrazionali, inconscie, con la forza dell'Io, quindi razionalmente»⁹⁷.

Per quanto riguarda l'uso della costellazione, occorre invece rammentare che, seppure l'idea di allegoria elaborata dal giovane Adorno sia debitrice del lavoro sul *Trauerspiel*⁹⁸ di Walter Benjamin,

149-190. Cfr. Hans Robert Jauss, *Il ricorso di Baudelaire all'allegoria*, in «Belfagor», 35 (1980), 5, pp. 501-516.

89 Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in Id., *Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, pp. 628-641; trad. it. *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in «Il Verrì», 3 (1969), pp. 6-18: 11.

90 *Ibidem*.

91 *Ivi*, p. 12.

92 *Ivi*, p. 11. Ad aver attirato l'attenzione in particolare su questo passo di Adorno è la lettura di un vecchio articolo, al quale si rinvia senz'altro, di Alessandro Baricco, *Scrittura, memoria, interpretazione. Note sulla Teoria estetica di Th. W. Adorno*, in «Rivista di estetica», 9 (1981).

93 Desideri – Matteucci, *Introduzione*, cit., p. xxv.

94 *Ibidem*.

95 *Ibidem*.

96 *Ibidem*.

97 Adorno, *Alban Berg*, trad. it. cit., p. 161.

98 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2022; trad. it. di Francesco Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1997.

quanto riportato su Baudelaire e la sua opera come immagini storiche è tuttavia strettamente connesso alla constatazione di fondo dalla quale la proposta filosofica di Adorno prende le mosse. Il fatto, cioè, che occorre «rinunciare all'illusione [...] che sia possibile afferrare la totalità del reale con la forza del pensiero. [...] La realtà, come realtà intera, si presenta al conoscere unicamente in modo oppositivo, perciò la speranza di ottenere una realtà giusta e corretta offre solo frammenti e rovine»⁹⁹. In un mondo frammentato non è più possibile pensare che per frammenti. Anzi, è proprio l'osservazione Benjaminiana raccolta da Adorno, secondo la quale la natura si mostrava «come un'eterna caducità»¹⁰⁰ agli occhi dei poeti allegoristi barocchi (di cui Baudelaire, al netto delle differenze¹⁰¹, è senz'altro erede), a rivestire una grande importanza per la presente argomentazione: solo «lo sguardo saturnino»¹⁰² del poeta è capace di riconoscere nella natura un'allegoria della storia. Soprattutto, la figura malinconica di Baudelaire¹⁰³, che è poi specifica della modernità, nonché la sua consapevolezza circa la storicità del mondo percepito, sottolinea in particolare il processo di progressiva mercificazione di quest'ultimo. L'allegoria, inoltre, al pari dell'immagine storica, non va intesa come qualcosa di «astratto e casuale»¹⁰⁴; al contrario, spiega il filosofo (in un'altra sua conferenza giovanile), «ciò che si svolge nel suo spazio [spazio allegorico], ciò che si esprime attraverso di essa, non è altro che un rapporto storico. Il tema dell'allegoria è essenzialmente la

99 Adorno, *L'attualità della filosofia*, trad. it. cit., pp. 65-66.

100 Theodor W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte* (1932), trad. it. *L'idea della storia naturale*, *ivi*, pp. 113-158: 141.

101 Cfr. le numerose osservazioni di Benjamin sull'allegoria di Baudelaire contenute in *Parco centrale* (*Zentralpark*, 1974). Può essere qui tuttavia utile rammentare il fatto che «la visione allegorica, che aveva creato uno stile nel Seicento, non era più tale nell'Ottocento», ma, soprattutto, l'osservazione probabilmente più sibillina e forse proprio perciò decisiva, secondo la quale mentre «l'allegoria barocca vede il cadavere solo dall'esterno [...] Baudelaire lo vede anche dall'interno». Baudelaire non vede il cadavere soltanto «dall'interno», in modo per così dire opposto a quello barocco, bensì anche da quella prospettiva: la sua visione allegorica è complessiva, dialettica. Walter Benjamin, *Zentralpark*, in Id., *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, pp. 151-186, trad. it. *Parco centrale*, in Id., *Angelus novus*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2014, pp. 131-144: 143, 141. Su Baudelaire e il barocco cfr. André Guyaux, *Baudelaire baroque*, in *Adjectif Baudelaire*, ed. par André Guyaux – Luca Pietromarchi, «Cahiers de littérature française», 16 (2017), pp. 49-60.

102 Adorno, *L'idea della storia naturale*, trad. it. cit., p. 141.

103 Adorno parlerà della «mortale malinconia di Baudelaire», cfr. Adorno, *Alban Berg*, trad. it. cit., p. 168.

104 Adorno, *L'idea della storia naturale*, trad. it. cit., p. 142.

storia»¹⁰⁵. Sono quindi le stesse costellazioni «a raccogliersi intorno alla fatticità storica concreta che, in connessione con quei momenti, si dischiude nella sua *unicità*»¹⁰⁶, al punto che «tutto l'essere o, per lo meno, tutto l'essere divenuto, tutto l'essere che è stato, si muta in allegoria e, in questo modo, l'allegoria cessa di essere una semplice categoria di storia dell'arte»¹⁰⁷.

In sostanza, l'immagine storica è già sempre allegorica e la stessa «triste scienza»¹⁰⁸ dei *Minima moralia*, così spesso associata per contrasto alla *Gaia scienza*¹⁰⁹ nietzschiana, potrebbe ben essere identificata, piuttosto, con l'attitudine allegorica, propria del poeta malinconico, così come le «briciole»¹¹⁰ che Adorno offre all'amico Horkheimer nell'incipit del suo libro coinciderebbero con frammenti e rovine di un mondo che ha perso la sua unità. Peraltro, nella recensione a *Strada a senso unico*¹¹¹ dell'amico Benjamin, ripubblicato da Suhrkamp nel 1955 a cura dello stesso Adorno, il filosofo caratterizzerà le esperienze lì raccolte da Benjamin come «malinconicamente *allegoriche*»¹¹², ribadendo che è la «tristezza di tali cognizioni a comandare quotidianamente di cacciarle; ma questa tristezza è il sigillo della loro verità»¹¹³. Se è indubbio che *Einbahnstraße* rientri tra i modelli per *Minima moralia*, la meditazione sull'infelicità che lì viene condotta da Adorno non farà allora che tirare le conseguenze della malinconia storica baudelaireana legata alla critica della modernità – sia pure in modo mediato dall'esempio di Benjamin – che funge perciò da tacito modello delle riflessioni del filosofo.

105 *Ibidem*.

106 *Ivi*, p. 144 (cors. in or.).

107 *Ivi*, p. 145.

108 *Ibidem*.

109 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), trad. it. di Ferruccio Masini, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano 1977. Miguel Abensour ha ad esempio sostenuto che «Adorno, da parte sua, sceglie di filosofare a colpi di spillo. Per questo il suo 'triste sapere', questa raccolta di frammenti, si mantiene a distanza dal grande stile di Nietzsche», Miguel Abensour, *Le choix du petit*, in Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, Payot & Rivages, Paris 2003, pp. 335-354: 348 (trad. di chi scrive).

110 Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 3.

111 Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (1928), trad. it. *Strada a senso unico*, a cura di Giulio Schiavoni, Einaudi, Torino 2006.

112 Theodor W. Adorno, *Benjamins Einbahnstraße* (1955), in Id., *Über Walter Benjamin* (1990), trad. it. di Franco Volpi, *Einbahnstraße di Benjamin*, in «Nuova Corrente», 71 (1976), pp. 303-309: 306 (trad. leggermente modificata, indicata dal cors.).

113 *Ivi*, p. 307.

III.

In Baudelaire Adorno rinviene – unite – le due anime contrastanti del moderno. Si prenda ad esempio l'aforisma dal titolo *Guastafeste*¹¹⁴, dove il filosofo si oppone al noto detto «*omne animal post coitum triste est*» obiettando che, invece, è soprattutto in quell'evenienza che la tristezza umana si distingue da quella animale e spiega dunque che non all'«*ebrezza*»¹¹⁵ data dal piacere quanto piuttosto «all'amore socialmente approvato succede *il disgusto* [der Ekel]»¹¹⁶. Proprio a quel punto viene evocata la poesia *Le Balcon*¹¹⁷ di Baudelaire e in particolare il fatto che questi «non per nulla [...] ha concepito come un tutto unico l'ossessione della schiavitù erotica e l'incipiente spiritualizzazione, e definito ugualmente immortali bacio, profumo e colloquio»¹¹⁸. Adorno 'svolge' Baudelaire e lo cita come esempio emblematico di una concezione dell'eros che rifiuta la rigida opposizione tra corporeità e spiritualità, raffigurandone invece la complicità dialettica all'interno di un unico movimento. Nella poesia baudelairiana coesistono infatti la 'schiavitù erotica', ossia la dimensione ossessiva, carnale e talvolta violenta del desiderio, e l'incipiente spiritualizzazione che ne accompagna lo slancio, la quale spinge l'esperienza erotica oltre il piano puramente sessuale verso forme di intensità sensibile e relazionale più elevate. Tale unità si manifesta nel fatto che anche elementi apparentemente marginali o accessori dell'incontro amoroso – il bacio, il profumo, il colloquio – sono definiti 'immortali', e dunque iscritti nello stesso campo erotico. Attraverso questo riferimento, Adorno è in grado di sottolineare come l'eros autentico non possa essere ridotto né alla pura naturalità istintuale né a una sublimazione disincarnata, ma consista piuttosto nella tensione viva e irriducibile tra questi due poli, la cui interazione dialettica ne costituisce la verità. La poesia di Baudelaire sprigiona una densità esperienziale che sconsiglierebbe ogni possibile riduzione del senso a un determinato polo della relazione.

114 Adorno, *Minima moralia*, cit., pp. 206-209.

115 *Ivi*, p. 208.

116 *Ibidem* (trad. leggermente modificata, indicata dal cors.).

117 Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 116-119.

118 Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 208. Benjamin osserva in Baudelaire una scissione di sesso ed erotismo, deducendola a partire dal potere di attrazione di uno sguardo tipico nell'opera del poeta, uno sguardo senza aura – quello della prostituta –, i cui occhi hanno cioè perso «la capacità di guardare [das Vermögen zu blicken]», cfr. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1940), trad. it. di Renato Solmi, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus*, trad. it. cit., pp. 89-130: 126.

Quanto si è potuto argomentare va inoltre confrontato con le pagine di *Dialettica dell'illuminismo*¹¹⁹ in cui Adorno discute la questione del riso¹²⁰. Lì, poche righe dopo aver contrapposto lo *humor* di Baudelaire (e di Hölderlin) al *fun*, ossia al falso riso continuamente prescritto dall'industria culturale, reo – peraltro – di aver «colpito la felicità come una lebbra»¹²¹, Adorno rammenta che «il piacere, invece, è severo»¹²² e che l'«ideologia dei conventi, secondo la quale non già l'ascesi, ma proprio l'atto sessuale implicherebbe la rinuncia alla beatitudine accessibile all'uomo, è confermata negativamente dalla serietà infinita dell'amante, che sospende, con animo presago, la propria vita nell'attimo che fugge»¹²³. Non solo è probabile che quest'ultima citazione abbia presieduto l'aforisma di *Minima moralia* preso in esame, ma in questo caso la temporalità erotica veniva già implicitamente associata all'ossimorica concezione baudelaireana di un attimo eterno.

La concezione baudelaireana è inoltre messa in tensione con la filosofia di Heidegger. In una delle sue *Vorlesungen*¹²⁴ su Hegel, il filosofo di Francoforte prende infatti di mira l'atteggiamento di Heidegger verso la *Begierde* (la brama, il desiderio), in particolare quando quest'ultimo la presenta sotto la forma della *Neugier*, cioè della curiosità. Per Heidegger la *Neugier* costituisce una delle modalità inautentiche dell'esistenza, in quanto superficiale vagare da un contenuto all'altro al quale non corrisponde un radicamento effettivo. Adorno, pur riconoscendo la correttezza della descrizione fenomenologica, critica il passo successivo compiuto dal filosofo di Friburgo, che spaccia per «esistenziali» le forme trattate: «nel momento in cui Heidegger antropologizza i momenti da lui messi in rilievo, li eternizza come tonalità affettive

119 Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (1947), trad. it. di Renato Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010, pp. 83-84, 148-155.

120 *Ivi*, p. 150.

121 *Ibidem*.

122 *Ibidem*.

123 *Ibidem*.

124 *Die Frankfurter Seminare Theodor W. Adornos*, 4 Bde., hrsg. v. Dirk Braunstein, De Gruyter, Berlin-Boston 2021. Per un adeguato inquadramento critico sulla leggittimità di questo tipo di fonti nell'ambito della bibliografia di Adorno, cfr. Elettra Villani, *Adorno e l'estetico. Genesi e sviluppo di un problema teoretico*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, Bologna 2024, pp. 128-136, <<https://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/11460/1/Dissertazione.pdf>> (15 maggio 2026). Cfr. anche Ead., *I corsi universitari di Adorno sull'estetica*, in *Adorno e la Teoria estetica (1969-2019). Nuove prospettive critiche*, a cura di Giovanni Matteucci, «Aesthetica Preprint», 112 (2019), pp. 139-149, <<https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/aesthetica-preprint/article/view/5818/4384>> (ultimo accesso: 15 maggio 2026).

dell'esserci [Befindlichkeiten des Daseins], escludendo che possa mai essere altrimenti»¹²⁵. Al contrario, per Adorno non si tratta affatto di forme originarie, bensì storico-sociali, «esito di un processo di repressione [Resultate eines Versagungsprozesses]»¹²⁶ e impropriamente antropologizzate da Heidegger.

Per mostrare cosa intenda con «desiderio liberato», Adorno fa dapprima riferimento alla figura kierkegaardiana di Don Giovanni, un'immagine letteraria della *Begierde* libera da ogni limite, non intaccata dalla repressione né dalla colpa e che veicola una «pienezza utopica [utopische Fülle]»¹²⁷. Don Giovanni incarna ciò che il desiderio potrebbe essere in assenza di costrizioni, prima di essere interiorizzato come colpa e/o difetto. Il filosofo menziona quindi Baudelaire, la cui «la concezione della felicità [Konzeption vom Glück], nella sua 'peccaminosità' [Sündhaftigkeit], sa di poter essere ottenuta unicamente soltanto in quanto rubata»¹²⁸; l'eros, la sensualità, la ricerca del piacere si danno sempre contro la norma, come violazione di un ordine che li condanna. La consapevolezza tragica di Baudelaire è duplice: pur non rinunciando a essa, sa che la felicità può darsi soltanto come «rubata [gestohlen]», come trasgressione di un ordine che la proibisce. Così, la «peccaminosità» di cui parla Baudelaire non è mera immoralità, ma la forma storicamente determinata dell'utopia erotica sotto il dominio borghese: finché la società resta alienata, anche il desiderio più profondo porterà il segno della colpa. Attraverso il confronto con Heidegger e l'appello a Baudelaire¹²⁹, Adorno mostra che l'eros non è un dato naturale da reprimere né una pulsione da sublimare, ma un campo storico e dialettico¹³⁰, deformato dalla ne-

125 Axel Althaus, 19. Dezember 1963, in *Die Frankfurter Seminare Theodor W. Adornos*, cit., Bd. 3, pp. 591-594: 593 (trad. di chi scrive).

126 *Ibidem*.

127 *Ibidem*.

128 *Ibidem*.

129 Il paragone di Baudelaire con Heidegger sul tema della *Neugier* verrà inoltre riproposto da Adorno nelle lezioni di estetica del gennaio 1968, consultabili presso il Theodor Adorno Archiv e in parte nell'edizione pirata Theodor W. Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik 1967-68*, H. Mayer Nachfolger, Zürich 1973.

130 Per una ricognizione sul tema dell'eros in relazione alla filosofia di Adorno, cfr. Stefano Marino, «L'utopia nel cieco piacere fisico»: dialettiche dell'erotismo nel pensiero di T.W. Adorno, in *Teoria critica. Nuove prospettive. A un secolo dalla fondazione dell'istituto per la ricerca sociale di Francoforte*, a cura di Giuseppe Molinari – Matteo Settura, Mimesis, Milano-Udine 2025, pp. 165-191; cfr. anche Martin Jay, *Adorno and the Role of Sublimation in Artistic Creativity and Cultural Redemption*, in Id., *Immanent Critiques: The Frankfurt School Under Pressure*, Verso, London 2023, pp. 38-59, trad. it. di Cecilia Vergani, *Adorno e il ruolo della sublimazione nella creatività artistica e nel riscatto culturale*, in Id., *Critiche immanenti. La scuola di Francoforte sotto pressione*, a cura di Roberto Mordacci,

gazione e tuttavia portatore di una promessa: quella di una felicità diversa, ancora irrealizzata, utopico-negativa, che si intravede tanto nella figura liberata di Don Giovanni quanto nella consapevolezza «peccaminosa» del poeta moderno.

Tornando ai *Minima moralia*, un ulteriore indicatore della presenza di Baudelaire nell'aforisma esaminato sopra è l'utilizzo, da parte di Adorno, del termine francese *dégoût* (invece del tedesco *Ekel*, usato in precedenza), che viene stranamente meno nella traduzione italiana¹³¹. Bisogna tenere a mente che il disgusto baudelairiano è ben presente alla riflessione di Adorno e può rivelarsi inaspettatamente risolutivo almeno in alcuni luoghi della sua opera. Nel caso in questione il *dégoût* è il palese sintomo dell'illibertà: «responsabile del disgusto [*dégoût*] non è tanto l'esaurimento dei sensi, quanto l'istituzionale, il lecito e l'inquadrato, la falsa immanenza del piacere in un ordine che lo allestisce e che lo rende mortalmente triste nell'attimo stesso in cui lo prescrive»¹³².

A proposito della tendenza del pensiero adorniano a privilegiare questo tipo di aspetti, uno dei critici del filosofo si è pronunciato sul carattere «intrinsecamente decadente»¹³³ dell'estetica di Adorno, riconducendo la «matrice culturale»¹³⁴ della teoria critica alla folta schiera degli scrittori del «romanticismo nero»¹³⁵ (tra i quali figura con tutta evidenza lo stesso Baudelaire), piuttosto che ai suoi antecedenti filosofici. In particolare, egli giunge a osservare in Adorno un «compiacimento per l'esperienza effimera, caduca, irripetibile»¹³⁶ (evocando a questo proposito il *goût du néant*¹³⁷ di Baudelaire), per notare infine nel filosofo «la propensione per un'arte [...] riferita essenzialmente a un contenuto che è ritenuto tanto più 'vero' quanto più 'ripugnante' e 'negativo'»¹³⁸. Il critico ha ragione, ma non come lui intende: fare del negativo e di elementi «decadenti» l'oggetto della

Mimesis, Milano-Udine 2025, pp. 63-88.

131 Mentre invece viene giustamente mantenuto dai curatori di *Teoria estetica* proprio in riferimento a Baudelaire, il *dégoût* del quale è un sintomo acuto della spiritualizzazione dell'arte; cfr. ad esempio Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., pp. 124, 300.

132 Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 209.

133 Giacomo Rinaldi, *Dialettica, arte e società. Saggio su Theodor W. Adorno*, QuattroVenti, Urbino 1994, p. 129.

134 *Ivi*, p. 117.

135 *Ibidem*; l'espressione è di Habermas, cfr. *ivi*, p. 129.

136 *Ivi*, p. 117.

137 Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 246-247.

138 Rinaldi, *Dialettica, arte e società*, cit., pp. 117-118.

propria riflessione non comporta certo che suddetta riflessione sia essa stessa negativa o decadente.

I medesimi passi di Adorno tratti dal saggio su Spengler e ricordati dal critico a mo' di spauracchio a «chi non fosse persuaso»¹³⁹ di tale intrinseco carattere non testimoniano affatto a favore di una presunta, compiaciuta, decadenza del pensiero adorniano. L'affermazione di Adorno secondo la quale «la decadenza [...] costituisce il rifugio del meglio»¹⁴⁰, lungi dall'essere peregrina, è infatti, piuttosto, sostenuta dal rilievo critico mosso a Spengler (che non viene riportato). Lo sguardo di Spengler è cieco rispetto alle «forze che si rendono libere nella decadenza»¹⁴¹, la quale è appunto vista come «rifugio del meglio»: si ha qui a che fare con un'osservazione del tutto dialettica, da leggere nel senso della negazione determinata e attenta, semmai, a captare le energie sprigionate a partire da quello che la decadenza ha in potere di negare.

Non c'è alcun soddisfacimento per la decadenza in quanto tale, ma solo un'attenzione per essa in quanto forza di opposizione al «mondo della vita violenta e repressa»¹⁴². Non si tratta perciò certo di un demerito né tantomeno di un illanguidirsi soddisfatto in una sorta di pulsione mortifera da parte di Adorno, quanto piuttosto di uno sforzo in più del quale il suo pensiero si fa carico.

In effetti, se nell'*Introduzione a Dialettica negativa*, Adorno afferma che una «dialettica non più 'legata' all'identità»¹⁴³ desta l'obiezione di «suscitare le vertigini»¹⁴⁴, è solo per far notare che, invece, sono proprio suddette vertigini a rappresentare un «*index veri*»¹⁴⁵. A questo proposito Elena Tavani ha chiarito che le vertigini di cui parla Adorno non hanno tanto a che fare con il «movimento del pensiero»¹⁴⁶, il quale resta di «matrice hegeliana»¹⁴⁷, ma che esse sono appunto, piuttosto, l'esito di una «dialettica, che non cerca soluzioni della contraddizione e lascia che il risultato sia negativo, aporetico»¹⁴⁸ e, segnatamente,

139 *Ivi*, p. 129.

140 Theodor W. Adorno, *Spengler nach dem Untergang* (1950), trad. it. di Carlo Mainoldi et al., *Spengler dopo il tramonto*, in Id., *Prismi: saggi sulla critica della cultura*, introd. di Stefano Petrucciani, Einaudi, Torino 2018, pp. 37-60: 59-60.

141 *Ivi*, p. 59.

142 *Ibidem*.

143 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 31.

144 *Ibidem*.

145 *Ivi*, p. 32 (cors. in or.).

146 Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., p. 101.

147 *Ibidem*.

148 *Ibidem*.

della «rottura di schemi votati all'oppressione dell'«aconcettuale, individuale e particolare»¹⁴⁹, ovvero di un totale «disaccordo con una tradizione di pensiero che pare viceversa 'incollata', da Platone in poi, all'identità»¹⁵⁰.

Non è dunque un caso se in quel passo Adorno rinvia espressamente alla poesia di Baudelaire, nella quale – spiega – «il senso di vertigini è centrale»¹⁵¹; osservazione capitale, che rilancia in sede teoretica la questione delle risorse di tipo poetico-letterario della modernità (delle quali per il filosofo Baudelaire è l'emblema) come fonti primarie della propria filosofia del non identico e dove risuona, peraltro, il «vertiginoso capovolgimento»¹⁵² già registrato nei *Minima moralia* in riferimento al *Voyage* baudelairiano. Infatti, se il mondo dominato, ciò che il filosofo chiama il «non vero»¹⁵³, intima alla filosofia di non «prendere parte a niente del genere»¹⁵⁴ (a nulla di «vertiginoso»), Adorno, al contrario, le prescrive di dedicarsi a ciò che ancora rifugge a suddetto dominio ed egli non ha smesso di additare ogni tipologia di «spazi»¹⁵⁵ capace di suscitare vertigini, certamente non circoscrivibili soltanto all'ambito dell'arte.

All'interno della decadenza ciò che suscita vertigini è capace di scuotere le strette maglie del dominio dell'identità, di ammiccare a un'alterità che sfugge alla presa concettuale. Tra questo genere di

149 *Ivi*, pp. 101-102.

150 *Ivi*, p. 102.

151 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 31.

152 Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 287. Si pensi, per citare giusto un paio di esempi tra i numerosi possibili in Baudelaire, alla «vertiginosa dolcezza [vertigineuse douceur]» evocata dal poeta in una delle *pièces condamnées*, *À celle qui est trop gaie* (Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 470-473: 472-473), oppure a *Le Flacon*, dove l'allegoria della *Vertige* è peraltro collegata alla sfera del disgusto oltre che al tema dell'abisso: «la Vertigine / afferra l'anima vinta e la spinge a due mani / verso un abisso oscurato da miasmi umani [le Vertige / Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains / Vers un gouffre obscurci de miasmes humains]» (*ivi*, pp. 154-157: 154-155). Vedi anche Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, cit., pp. 525-543: 539-540, trad. it. di Giuseppe Guglielmi – Ezio Raimondi, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in Id., *Opere*, trad. it. cit., pp. 1100-1121: 1116-1118. Una ricognizione sul tema della vertigine nella poesia e nella critica di Baudelaire, ove non già presente nel ricchissimo novero degli studi baudelairiani, potrebbe rivelarsi molto proficua.

153 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 32.

154 *Ibidem*.

155 Cfr. a questo proposito i paragrafi conclusivi dell'articolo di Giampaolo Cherchi sulla spazialità del pensiero adorniano: *Interpretazione dialettica e fantasia esatta. Sul sistema in Adorno*, in «Itinerà», 10 (2015), pp. 132-144, in part. 141-144.

esperienze rientra dunque senz'altro l'esperienza del disgusto. Il critico evocato in precedenza possiede – occorre ricordarlo – il merito di aver segnalato l'«innegabile analogia [...] tra un Baudelaire, che celebra in eleganti, classici versi alessandrini la putrefazione di una 'carogna' e una delle 'Meditazioni metafisiche' con cui Adorno conclude la *Dialettica negativa*»¹⁵⁶; tuttavia, egli non si è spinto oltre in questa sua intuizione, sulla quale vale invece la pena soffermarsi.

uno dei suoi corsi sull'estetica Adorno parla della densità intrinseca della parola poetica di Baudelaire, sulla quale è necessario tornare più e più volte, affinché essa sprigioni la sua «forza [Kraft]»¹⁵⁷. Sebbene il filosofo si stia ancora una volta riferendo in particolare a *Le voyage*, ciò che afferma è senz'altro valido anche per altri componimenti baudelairiani. Occorre inoltre aggiungere che siffatta densità, lungi dall'essere diluita nell'uso dei versi di Baudelaire fatto da Adorno, permane e perfino si espande, grazie alle significazioni ulteriori che il filosofo è in grado di conferirgli.

Prima di addentrarsi nel paragone con *Une charogne*¹⁵⁸, è tuttavia utile soffermarsi brevemente sul verso conclusivo di *Le goût du néant*, «Valanga, vuoi trasportarmi nella tua caduta?»¹⁵⁹, apposto da Adorno in esergo alla terza parte di *Minima moralia*¹⁶⁰. Secondo uno dei maggiori biografi di Adorno questo verso viene utilizzato dal filosofo nel tentativo di «elaborare le proprie relazioni amorose infelici»¹⁶¹ e, in particolare, per riflettere «sul torto in cui incorre l'amante respinto che, però, non può trasformarsi in accusa»¹⁶². Invece, un recente saggio¹⁶³ associa il verso in questione, paradigmatico rispetto al «tema della resa soggettiva a una tendenza oggettiva schiacciante»¹⁶⁴, con il «titolo di un riassunto della vittoria elettorale del fascismo tra le note e gli

156 Rinaldi, *Dialettica, arte e società*, cit., p. 118.

157 Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik 1967-68*, cit., p. 51.

158 Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 96-101.

159 «avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 76; trad. it. cit., pp. 246-247.

160 Cfr. Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 188.

161 Stefan Müller-Doohm, *Adorno: Eine Biographie* (2003), trad. it. di Barbara Agnese, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma 2003, p. 410.

162 *Ibidem*.

163 Caleb Shao-Ning Fridell, *Life Still Doesn't Live. Adorno's Guide to the Realm of the Dead*, in *Adorno's Minima moralia in the 21st Century. Fascism, Work, and Ecology*, ed. by C. Irr, Bloomsbury, New York 2021, pp. 90-109 (trad. di chi scrive).

164 *Ivi*, p. 93.

schizzi conclusivi di *Dialettica dell'Illuminismo*¹⁶⁵, dove «il movimento della valanga descrive l'ascesa al poter di Hitler»¹⁶⁶.

Nel componimento baudelairiano il poeta malinconico dall'alto del «globo nella sua rotondità»¹⁶⁷ riconosce che «il tempo è reificato», quindi non gli resta che afferrare «i frammenti sparsi della genuina esperienza storica», alla ricerca degli scorci di ideale illuminati proprio dalla sua malinconia»¹⁶⁸. La tendenza oggettiva che minaccia di inghiottire il poeta viene dunque fatta corrispondere al *trend* oggettivo della grande «ragione economica»¹⁶⁹. Quest'ultima, al pari di una valanga, travolge la «capacità soggettiva»¹⁷⁰ e lascia dunque supporre che il senso delle sue disastrose conseguenze – l'ascesa di Hitler non è che una propaggine delle tendenze dell'economia – viene perciò condensato all'interno del verso baudelairiano, nel quale «il tempo ingoia il poeta minuto per minuto come la neve immensa fa con un cadavere che si irrigidisce»¹⁷¹.

Il *Gusto del nulla* di Baudelaire verrà chiamato in causa da Adorno anche in *Teoria estetica* per indicare la reazione dell'arte al «mondo diventato astratto»¹⁷², cioè al mondo livellato sul valore di scambio. Peraltro, un altro verso della stessa poesia, secondo il quale «il mondo [...] ha perso il proprio profumo»¹⁷³, sarà utilizzato per constatare l'ineluttabilità del moderno, che solo una posizione ingenua – avverte il filosofo – s'illuderebbe di veder riscattata attraverso l'arte.

IV.

Per quanto riguarda la poesia *Une charogne*, essa è spesso stata indicata come un manifesto della poetica baudelairiana (oltre alla celeberrima e commentatissima *Correspondances*¹⁷⁴) e presenta molteplici livelli di

165 *Ivi*, p. 95.

166 *Ibidem*.

167 «globe en sa rondeur», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 76; trad. it. cit., 247.

168 Fridell, *Life Still Doesn't Live*, cit., p. 93.

169 *Ivi*, p. 95.

170 *Ibidem*.

171 *Ibidem*.

172 Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 31.

173 «Le Printemps adorable a perdu son odeur», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 76; trad. it. cit., p. 247.

174 Baudelaire, *Correspondances*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 11; trad. it. *Corrispondenze*, in Id., *I fiori del male*, trad. it. cit., pp. 28-29.

lettura¹⁷⁵. Tale componimento può dunque fungere da caso esemplare rispetto al modo in cui il filosofo si appropria della poesia di Baudelaire, in quanto presenta numerose affinità con la «meditazione metafisica» di Adorno menzionata.

Per Adorno il problema della metafisica¹⁷⁶ è strettamente intrecciato con quello morale e consiste, in definitiva, nella questione «se ancora si possa senz'altro vivere»¹⁷⁷ (nella quale si riverbera l'assunto posto in uno dei primi aforismi dei *Minima moralia*, ovvero l'affermazione secondo la quale non è possibile trovare vera vita nella falsa¹⁷⁸).

L'elemento metafisico, il più astratto per antonomasia, si è, a detta del filosofo, rifugiato nella materialità più concreta poiché in essa è possibile fare esperienza del non-identico, ossia di ciò che non solo non è stato irregimentato, ma che per sua natura non è irreggimentabile. Nelle battute conclusive di *Dialettica negativa*, il filosofo rifletterà infatti sul perché la «metafisica si trasferisca nella micrologia»¹⁷⁹ e, dopo aver osservato che «nessun assoluto è esprimibile se non nei materiali e nelle categorie dell'immanenza»¹⁸⁰ e che «in base al proprio concetto la metafisica non è possibile come una catena deduttiva di giudizi sull'ente»¹⁸¹, ne conclude che piuttosto «essa sarebbe possibile solo come costellazione leggibile dell'ente»¹⁸², ovvero in quanto *écriture*¹⁸³.

175 Cfr., ad es., il celebre saggio di Erich Auerbach, *Baudelaires Fleurs du Mal und das Erhabene* (1951), trad. it. di Luigi de Nardis, «*Les Fleurs du mal* e il sublime», in Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Feltrinelli, Milano 1964, pp. xv-xxxvi; nonché l'interpretazione di Acquistio, *Reading Baudelaire with Adorno*, cit., pp. 69-70.

176 Su questo cfr. Jean Tain, «*L'expérience métaphysique*» ou le non-identique contre la réification, in «*Trajectoires*», Hors série 4 (2020), <<http://journals.openedition.org/trajectoires/3908>> (ultimo accesso: 15 maggio 2026).

177 Theodor W. Adorno, *Metaphysik. Begriff und Probleme* (1965), trad. it. di Luigi Garzone, *Metafisica. Concetto e problemi*, a cura di Stefano Petrucciani, Einaudi, Torino 2006, p. 135.

178 Cfr. Adorno, *Minima moralia*, trad. it. cit., p. 35.

179 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 365.

180 *Ibidem*.

181 *Ibidem*.

182 *Ibidem*. Anche in questo caso cfr. i passi citati da *Dialettica negativa* con un articolo di Alessandro Baricco, *Della forma filosofica. A partire da alcune pagine di Walter Benjamin*, in «*Giornale di metafisica*», 3 (1983), pp. 537-550.

183 Sulla nozione di *écriture* di Adorno cfr. i due articoli di Baricco citati e, in tempi più recenti, Tavani, *L'immagine e la mimesis*, cit., pp. 140, 170 ss.; cfr. anche Marc Goldschmitt, *L'art comme écriture. Entre valeur d'exposition et «désartification»: Benjamin, Adorno, in Adorno et la scène philosophique. Dialectique et métaphysique*, sous la dir. de Marc Goldschmitt, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2024, pp. 219-237, per la 'letterarietà' nella concezione dell'estetico di Adorno cfr. Mario Farina, *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*, Quodlibet, Macerata 2018.

La metafisica è dunque «scivolata nell'esistenza materiale»¹⁸⁴ perché quest'ultima è portatrice di un elemento «extra-logico»¹⁸⁵ che viene come fatto «sparire per incanto dalla filosofia e dalla razionalità»¹⁸⁶. Più specificamente, quando Adorno parla di metafisica ha in mente «il momento dell'orrore per il dolore fisico del corpo straziabile che si reca a un qualsiasi uomo»¹⁸⁷. Egli non manca perciò di precisare che «in realtà il fondamento della morale [...] risiede [...] nella sensazione fisica, nell'identificazione con il dolore insopportabile, [...] ciò che si può chiamare morale, quindi l'esigenza di una vita giusta, sopravvive in momenti schiettamente materialistici»¹⁸⁸. Segnatamente, si tratta di quella parte dell'esperienza materiale che ha subito una rimozione a opera di suddetta «coscienza consenziente»¹⁸⁹ o, in altri termini, a opera della coscienza in linea con i dettami della falsa totalità. Per questo nella filosofia adorniana vengono tematizzate esperienze come quella della carogna in putrefazione, il cui «odore dolce e disgustoso»¹⁹⁰ rimanda al «lezzo»¹⁹¹ dinanzi al quale inorridisce e fugge la «cultura»¹⁹², per la semplice ragione che in verità è quest'ultima «che puzza; perché il suo palazzo, come dice un grandioso passo di Brecht, è costruito con sterco di cane»¹⁹³. La carogna rappresenta il rimosso della civiltà, lo scarto del mondo dominato; perciò il suo odore è così intollerabile¹⁹⁴. È sintomatico che la cultura non sopporti il ricordo di queste zone dell'esperienza. Adorno può pertanto affermare che financo «la più misera esistenza fisica [...] è in relazione con l'interesse supremo dell'umanità in un modo [...] fino a oggi non ancora pensato a fondo, ma solo sfiorato»¹⁹⁵. Claire Pagès spiega infatti che, nella proposta di Adorno, «questo sapere inconscio affiora nei bambini, ma viene celato [recouvert], negli uomini del XX secolo, da un certo destino della cultura, da un'ideologia della cultura: non è più

184 Adorno, *Metafisica*, trad. it. cit., p. 141.

185 *Ivi*, p. 140.

186 *Ibidem*.

187 *Ibidem*.

188 *Ibidem*.

189 *Ivi*, p. 141.

190 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 329 (trad. modificata).

191 *Ivi*, p. 330.

192 *Ibidem*.

193 *Ibidem*.

194 Cfr. Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, Firenze University Press, Firenze 2019.

195 Adorno, *Metafisica*, trad. it. cit., p. 141.

possibile sopportare ciò che viene espresso dal fetore dei cadaveri»¹⁹⁶. La studiosa, richiamandosi a Miguel Abensour, ha sottolineato la fiducia di Adorno nella «possibilità che l'esperienza individuale della sofferenza opponga resistenza alla formazione di personalità tipizzate e apra una via inedita»¹⁹⁷. Il fatto che l'esperienza metafisica si svolga «all'intersezione di due sfere»¹⁹⁸, ovvero, il corpo (*le corps*) e il cadavere (*le cadavre*), così come il fatto che esistono «in Adorno differenti tipi di esperienze metafisiche»¹⁹⁹ non certo riducibili al solo ambito dell'arte, fanno sì che suddette esperienze, in virtù della «oggettività delle condizioni che le fondano»²⁰⁰, riguardino «tutti e non soltanto le vittime»²⁰¹. Queste osservazioni esortano inoltre a riflettere criticamente nei confronti di una qualsivoglia immagine stereotipata della filosofia di Adorno, pronta a esiliarlo in una presunta torre d'avorio a discutere con pochi adepti di alta teoresi e arte per pochi. Il filosofo, piuttosto, come accennato, ha costantemente tentato di scovare esperienze che dessero accesso al negativo rimosso, ossia a ciò che è stato rigettato al margine dalla «ampia e sporca corrente principale dello spirito»²⁰². In Adorno come già in Baudelaire si attesta la comune esigenza di mostrare «ciò che sussiste della vita»²⁰³.

Oltre all'evidente coincidenza nella scelta del tema con l'oggetto della poesia di Baudelaire²⁰⁴, pure è significativo che tanto il componimento baudelairiano quanto l'introduzione all'esperienza metafisica di Adorno prendano le mosse dall'espedito del ricordo.

Nella sua poesia Baudelaire rammenta infatti l'episodio nel quale aveva condotto l'amata a prendere visione di una «carogna infame»²⁰⁵ per poi celebrare i miasmi di quest'ultima, osservare la vita risorgere dal decomporsi di quella e paragonarvi infine la stessa amata, dalla

196 Pagès, *Adorno ou les formes de l'expérience*, in *Adorno et la scène philosophique. Dialectique et métaphysique*, cit., pp.: 89-118: 112 (trad. di chi scrive).

197 *Ivi*, pp. 99-100.

198 *Ivi*, p. 104.

199 *Ivi*, p. 108.

200 *Ivi*, p. 106.

201 *Ibidem*.

202 Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. cit., p. 84.

203 «ce qui subsiste de la vie», Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, in Id., *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 649-710: 666; trad. it. di Giuseppe Montesano, *Il mio cuore messo a nudo e altri progetti*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1377-1515: 1404.

204 Cfr. anche con un passaggio tratto da Benjamin (che Adorno cita e commenta), a sua volta sorprendentemente affine alla poesia di Baudelaire in questione; Benjamin, *Strada a senso unico*, trad. it. cit., p. 58; Adorno, *Einbahnstraße di Benjamin*, trad. it. cit., p. 308.

205 «charogne infame», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 31; trad. it. cit., p. 97.

cui futura carcassa poter finalmente estrarre una fantomatica «essenza divina»²⁰⁶. Nel ricordo di Adorno, invece, viene richiamata la percezione infantile – determinante perché portatrice di un sapere inconscio ancora non del tutto rimosso dalla civilizzazione – e il suo subire la fascinazione rispetto all'immagine della carogna. Al primo verso del componimento baudelaireano, «ricordatevi l'oggetto che vedemmo, anima mia»²⁰⁷, fa da pendant il ricordo d'infanzia evocato da Adorno: in entrambi i casi la rammemorazione è la via d'accesso all'esperienza metafisica. Nella poesia il ricordo è anche lo strumento utile perché l'artista possa poi ricostruire quanto esperito:

Le forme si cancellavano e non erano più che un sogno,
un abbozzo lento a venire,
sulla tela dimenticata, e che l'artista completa
solo con il ricordo²⁰⁸.

Il componimento è infatti spesso stato additato come un'*ars poetica*, dove i «neri battaglioni / di larve, che colavano come uno spesso liquido»²⁰⁹, non sarebbero che un'allegoria della scrittura per indicare le parole e l'inchiostro. Il paragone con la pittura, così come la mnemotecnica qui accennata da Baudelaire, rimandano inoltre senza dubbio al più tardo saggio su Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*. Non solo al pur dirimente capitolo sull'*arte mnemonica*²¹⁰, nel quale è ribadito che Guys «disegna a memoria»²¹¹, che i veri artisti si rifanno unicamente all'«immagine iscritta nel loro cervello»²¹² e che ogni modello è per essi «più un impaccio che d'ausilio»²¹³, osservazioni che mostrano peraltro una straordinaria affinità col saggio adorniano sul modello evocato in precedenza. Nel testo di Baudelaire, soprattutto, si trova

206 «essence divine», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 32; trad. it. cit., p. 101.

207 «rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 31; trad. it. cit., p. 97.

208 «Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve, / Une ébauche lente à venir, / Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève / Seulement par le souvenir», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 32; trad. it. cit., p. 99.

209 «noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, cit., p. 31; trad. it. cit., p. 99.

210 Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., pp. 697-700; trad. it. cit., pp. 1289-1292.

211 «dessine de mémoire», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 698; trad. it. cit., p. 1289.

212 «l'image écrite dans leur cerveau», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 698; trad. it. cit., p. 1290.

213 «plutôt un embarras qu'un secours», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 698; trad. it. cit., p. 1290 (cors. in or.).

una fondamentale riflessione – ben nota al filosofo – sulla percezione infantile, secondo la quale «il bambino vede tutto in una forma di *novità*; è sempre ebbro»²¹⁴; quindi sul genio, che viene definito come

l'infanzia ritrovata per un atto di volontà, un'infanzia fornita a questo punto, per esprimersi, di organi virili e dello spirito analitico che gli consente di ordinare l'insieme dei materiali accumulato in un processo involontario. E a questa curiosità profonda e gioiosa va attribuito l'occhio fisso e animalmente estatico dei bambini di fronte al *nuovo*, quale che esso sia, volto o paesaggio, luce, doratura, colori, stoffe cangianti, magia della bellezza impreziosita dalla toeletta²¹⁵.

La stessa mossa del pensiero adorniano, cioè il suo rivolgersi all'infanzia, è già, di per sé, un'appropriazione della lezione baudelaيرية sull'uomo di genio che dispone dell'infanzia a proprio piacimento. Oltre a ciò, se nel saggio su George e Hofmannsthal Adorno afferma che «l'esperienza culturale della figura dell'infante [...] risale a Baudelaire»²¹⁶ e non ai primi due, nel suo scritto su Berg il filosofo commenta il passo di Baudelaire evocato, ponendo in particolare l'accento sulla «congiunzione eminentemente estetica di ricordo istintivo e ordine consapevole»²¹⁷, il che rinvia nuovamente al peculiare compito dell'artista esposto in precedenza.

Inoltre, nella lezione sull'esperienza metafisica che anticipa quanto verrà poi tradotto più compiutamente nella *Dialettica negativa*, il filosofo parla del «modo torbido»²¹⁸ con cui si manifesta il «sapere inconscio»²¹⁹ dei bambini, cosa che rinvia all'osservazione baudelaيرية sul carattere costantemente 'ebbro' di questi. Se, infine, come suggeriva Gianni Carchia²²⁰ in relazione ad Adorno, non è tanto la natura in

214 «l'enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 690; trad. it. cit., p. 1280 (cors. in or.).

215 «l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette», Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 690; trad. it. cit., pp. 1280-1281 (cors. in or.).

216 Theodor W. Adorno, *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906* (1941), trad. it. di Carlo Mainoldi, *George e Hofmannsthal. A proposito del carteggio (1891-1906)*, in *Prismi*, trad. it. cit., pp. 176-215: 198-199.

217 Adorno, *Alban Berg*, trad. it. cit., p. 161.

218 Adorno, *Metafisica*, trad. it. cit., p. 141.

219 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 329.

220 Cfr. Gianni Carchia, *La trascendenza della forma. Sulla «Teoria estetica» di Theodor*

quanto tale a essere scandalosa per il dominio, ma il fatto che essa venga ricordata, ciò depone a favore del ruolo fondamentale giocato dal ricordo e si verifica in quanto proprio quella memoria rammenta alla cultura quello di cui essa non smette di macchiarsi, ovvero il suo sopprimere ogni possibile non identità e con ciò ogni libertà.

Tanto in Baudelaire quanto in Adorno, tanto nella scrittura poetica quanto poi in quella filosofica, si trova allora la comune intenzione di soffermarsi su ciò che è stato messo al bando, così come su ciò che viene marcato come disgustoso. Se leggendo la poesia di Baudelaire si può quindi nutrire il sospetto di un qualche tipo di compiacimento causato dall'indugiare su questo genere di cose, non bisogna interpretarlo in altro modo che come una posa legata al costante atteggiamento di sfida che fu proprio del poeta. Non meno provocatorio sarà perciò Adorno, che non può certamente essere incolpato per aver indicato questi fondamentali punti di fuga del pensiero.

V.

Che la metafisica venga trasmutata in storia²²¹, ossia in esperienza materiale concreta, è peraltro quanto Adorno afferma nella sezione dedicata alla *Storia naturale*²²² di *Dialettica negativa*, dove egli prolunga le riflessioni delle conferenze giovanili. Se il filosofo ha per compito di interpretare la storia, quest'ultima consta di «quei frammenti che la decadenza stacca e che recano i significati oggettivi»²²³. La parola «decadenza», la cui categoria (insieme a molte altre) – spiega Adorno nel saggio su Lukács – rimonta in definitiva a Baudelaire²²⁴, va qui intesa col significato di «metodo allegorico», nel senso esposto sopra. A riprova dell'indubitabile pregnanza della memoria per il suo pensiero, così come dell'impronta baudelairiana dello stesso, il filosofo afferma quindi che «nessuna rimemorazione della trascendenza è più possibile, se non mediante la caducità; l'eternità non appare come tale, ma spezzata, passando attraverso il più caduco»²²⁵. Già l'esito del ragionamento sviluppato da Adorno nella conferenza dedicata

W. Adorno, in Id., *La legittimazione dell'arte. Studi sull'intelligibile estetico*, Guida, Napoli 1982, pp. 123-130: 127.

221 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 323.

222 *Ivi*, pp. 317-324.

223 *Ivi*, p. 324.

224 Cfr. Theodor W. Adorno, *Erpreßte Versöhnung* (1958), trad. it. *Conciliazione sforzata*, in Id., *Note per la letteratura*, vol. I, trad. it. cit., pp. 238-266: 246 s.

225 Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. cit., p. 324.

al concetto di «storia naturale» rinviava infatti a quanto espresso da Baudelaire intorno all'effimero, nel saggio sul *Pittore della vita moderna*.

In particolare, la prescrizione baudelairiana di «estrarre l'eterno dall'effimero»²²⁶ riecheggia nel coglimento da parte di Adorno della caducità in quanto tratto comune a storia e natura, così come nel suo volere mostrare, in virtù della «relazione allegorica»²²⁷, «concretamente la storia come natura e, dialetticamente [...] esporre la natura nel segno della storia»²²⁸. In Baudelaire sembra già contenuta, almeno nel suo nocciolo essenziale, la concezione adorniana della storia naturale, ossia dell'eterno ripetersi dell'effimero²²⁹. Tema che, peraltro, percorre l'opera del filosofo e viene variamente declinato fino a sfociare, come si è detto, nella summa teoretica della *Dialettica negativa*. Ne *Il saggio come forma*, mentre Adorno difende il pensare per frammenti proprio del genere saggistico, osserva che quest'ultimo «non vuole ricercare e distillare l'eterno dal caduco, quanto piuttosto *eternizzare l'effimero* [das Vergängliche verewigen]»²³⁰. In questo modo, seppur indirettamente, Adorno critica la concezione baudelairiana definendo peraltro strutturalmente anti-utopica la divisione dicotomica del mondo in eterno e in effimero.

Il filosofo riprende questo motivo nel saggio dedicato a Eichendorff e lo varia ulteriormente quando ribadisce che «toccherebbe alla coscienza avanzata correggere il rapporto col passato e non occultando la frattura ma strappando il presente a quel che nel passato è fugace, senza presupporre [unterstellen] una tradizione»²³¹. Joseph Acquistio ha il merito di aver attirato l'attenzione su questi passi²³² e di aver indicato che «ciò che Adorno identifica come compito della 'coscienza avanzata' è ovviamente sinonimo di ciò che Baudelaire

226 «tirer l'éternel du transitoire», Baudelaire, *Peintre de la vie moderne*, cit., p. 694; trad. it. cit., p. 1284.

227 Adorno, *L'idea della storia naturale*, trad. it. cit., p. 146.

228 *Ibidem*.

229 Su questo cfr. Dolf Oehler, *Pariser Bilder I (1830-1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979, pp. 168-185 e Gabriele Gallina, *Adorno & Baudelaire, Nouveau, ignoto, natura*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 1 (2026), pp. 5-24.

230 Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form* (1958), in Id., *Noten zur Literatur*, cit., pp. 9-33: 18; trad. it. *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. it. cit., pp. 5-30: 15 (trad. modificata; cors. di chi scrive).

231 Theodor W. Adorno, *Zum Gedächtnis Eichendorffs* (1958), in Id., *Noten zur Literatur*, cit., pp. 69-94: 70; trad. it. *In memoria di Eichendorff*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. it. cit., pp. 65-89: 66 (trad. modificata).

232 Cfr. Acquistio, *Reading Baudelaire with Adorno*, cit., pp. 17-18, 26.

sosteneva essere il compito dell'artista moderno»²³³; tuttavia, egli non pare cogliere la critica di fondo da parte del filosofo nei confronti del dualismo teorico prospettato (almeno apparentemente) da Baudelaire²³⁴. Critica che il filosofo non smette di elaborare – come dimostrano ad esempio i materiali preparatori alla *Teoria estetica* – e soltanto in parte mitigata nello scritto su *Alban Berg*. In quei materiali viene infatti ribadito che non è possibile fondere ciò che permane (*Bleibendes*) con il transitorio²³⁵. Nondimeno, l'esortazione di Adorno a ricercare l'esperienza metafisica nel fuggevole, cioè nella «realtà più debole ed effimera»²³⁶, invaliderebbe di per sé le sue pretese critiche nei confronti della concezione del moderno di Baudelaire, riconducendolo nuovamente all'impostazione di quest'ultimo e alla sua pretesa di estrarre l'elemento eterno da quello transitorio.

In aggiunta a ciò, Acquistio, osservando che la concezione baudelaيرية dell'*homo duplex*²³⁷ non è invero che una necessaria dialettica²³⁸,

233 *Ivi*, p. 26.

234 Viene qui toccata la questione dell'interpretazione filosofica di Baudelaire, la quale pecca se non tiene conto della posizione enunciativa del poeta, spesso di mero *pastiche* di luoghi comuni del suo tempo che vengono rimescolati in modo ludico, manipolandone le contraddizioni. In quest'ottica sono esemplari e innovativi i lavori di Michela Landi, che restituiscono uno sguardo del tutto inedito su Baudelaire. Cfr. Michela Landi, *Sul «portrait-fatale»: il Victor Hugo di Baudelaire*, in *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, hrsg. v. Angela Fabris – Willi Jung, Bonn University Press, Bonn 2012, pp. 333-352; il monumentale volume della stessa autrice, *Baudelaire et Wagner*, Firenze University Press, Firenze 2019; Ead., *Un incontro mancato? Baudelaire et Wagner*, in «Lea», 8 (2019), pp. 167-179. Più di recente Ead., «À quoi bon la critique?» *À propos de la réception des Salons*, in *Lire les Salons de Baudelaire*, sous la dir. de Andrea Schellino – Julien Zanetta, PUR, Rennes 2023, pp. 45-62; Ead., *Duello e dandismo nell'Ottocento francese: il caso Baudelaire*, in *Duello e onore tra Otto e Novecento. Una prospettiva interdisciplinare*, a cura di Irene Gambacorti, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2025, pp. 115-127 ed Ead., «La plume de fer». *Traumatismes baudelairiens*, in *Charles Baudelaire. «Pour égayer l'ennui de nos prisons»*, sous la dir. de Federica Locatelli – Monica Lucioni, Classiques Garnier, Paris 2025, pp. 149-167. Gli ultimi due contributi elencati offrono un viatico sintetico, ideale per approcciare questo metodo di lettura.

235 Theodor W. Adorno Archiv, Typoskripte, Frankfurt a.M., p. 19189 (trad. di chi scrive).

236 Adorno, *Metafisica*, trad. it. cit., p. 172.

237 Si tratta sostanzialmente delle «due postulazioni simultanee [deux postulations simultanées]» che, secondo Baudelaire, dividono l'uomo in ogni momento tra un «un desiderio di salire di grado [désir de monter en grade]» rivolto verso dio e l'opposta «gioia del discendere [joie de descendre]» tendente verso Satana. Concezione dalla quale discende la «dualità dell'arte [dualité de l'art]», in quanto «conseguenza fatale della dualità dell'uomo [conséquence fatale de la dualité de l'homme]», Baudelaire, *Journaux Intimes*, cit., pp. 682-683; trad. it. cit., p. 1422; Id., *Le Peintre de la vie moderne*, cit. pp. 685-686; trad. it. cit., p. 1275.

238 «La simultaneità è un modo di porre un'interazione tra unicità e pluralità, o

associa perfino la stessa processualità temporale dell'«interazione tra l'opera d'arte e l'atto di interpretarla»²³⁹ con il «gioco tra l'eterno e il transitorio che per Baudelaire è costitutivo del moderno»²⁴⁰. Così, quindi, il critico introduce in seno all'interpretazione dell'opera il rapporto tra i due poli del tempo che intessono la modernità. Acquisto afferma, infine, che «il ruolo dell'interpretazione non è quello di superare la dualità, ma di renderne conto in un modo che ci rimanda all'opera d'arte una volta che ci accorgiamo della necessaria insufficienza della concettualizzazione»²⁴¹.

Se tutto ciò è perfettamente in linea con la filosofia interpretante di Adorno, pure andrà riconosciuto, all'interno del suo pensiero, la presenza di un modello sì negativo ma – anzi, proprio perciò – d'elezione, che ha nome Baudelaire.

piuttosto di indicare che l'unicità della soggettività umana è costituita dalla pluralità», cfr. Acquisto, *Reading Baudelaire with Adorno*, cit., p. 13.

239 *Ibidem*.

240 *Ibidem*.

241 *Ibidem*.

Karen Blixen and the Gothic Tradition: Critical Perspectives

Emilio Calvani

(Istituto Italiano di Studi Germanici)

This article presents the initial findings of a broader, ongoing study dedicated to analysing the echoes and variations of the Gothic in the work of Danish author Karen Blixen. The aim is to reconstruct the main existing critical approaches and to open new perspectives of interpretation. The way in which Blixen reworks the Gothic reveals a personal approach that departs from the canonical interpretations of the genre. The paper is divided into two parts: the first section outlines the main historical and thematic characteristics of the Gothic, with particular attention to its development in Scandinavia; the second examines the critical studies that have explored the relationship between Blixen's work and this literary tradition. A detailed research proposal will then be formulated to suggest new interpretive perspectives.

Il contributo presenta i primi risultati di uno studio più ampio, ancora in corso, dedicato all'analisi delle risonanze e delle declinazioni del gotico nell'opera dell'autrice danese Karen Blixen. L'obiettivo è quello di ricostruire criticamente le principali linee critiche esistenti e aprire la strada a nuove prospettive di lettura. La rielaborazione del gotico da parte di Blixen rivela un approccio personale e distante dalle interpretazioni canoniche del genere. Il lavoro si divide in due parti: una prima sezione dedicata alle caratteristiche storiche e tematiche del gotico, con attenzione alla sua diffusione in Scandinavia, e una seconda che analizza gli studi critici sul rapporto tra l'opera di Karen Blixen e questa tradizione letteraria. Si definirà poi la proposta di una articolata domanda di ricerca per suggerire nuovi orizzonti interpretativi.

KEYWORDS: *Karen Blixen, Gothic Literature, Nordic Gothic, Masks, Imagination*

Emilio Calvani, *Karen Blixen e la tradizione del gotico: prospettive critiche*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 141-162

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.06



Open Access



Karen Blixen e la tradizione del gotico: prospettive critiche

Emilio Calvani

(Istituto Italiano di Studi Germanici)

INTRODUZIONE. IL GOTICO: ORIGINE E TEMATICHE PRINCIPALI

Il presente contributo si configura come una fase preliminare di un più ampio studio dedicato all'analisi delle risonanze e delle declinazioni del gotico nell'opera dell'autrice danese Karen Blixen. In questa sede si intende offrire una ricognizione critica dello stato dell'arte relativo agli studi sul gotico nella letteratura blixeniana, con l'obiettivo di mettere in luce la modalità con cui Blixen si inserisce, e al tempo stesso si distingue, all'interno di tale tradizione. Nella prima parte verranno delineate le principali caratteristiche tematiche e stilistiche del gotico, prestando attenzione alla sua evoluzione nel contesto scandinavo. La seconda parte sarà invece dedicata all'analisi dell'autrice all'interno del quadro teorico e critico. Nella conclusione, si definirà una domanda di ricerca insieme a coordinate metodologiche per indirizzarne l'impostazione.

Il cosiddetto *revival gotico* che prese corpo tra fine Settecento e inizio Ottocento segnò una svolta nel panorama letterario europeo. Traendo suggestioni dall'estetica dell'architettura germanica medievale, la narrativa gotica pose in atto un dialogo trasversale tra due mondi diversi. Nelle sue espressioni architettoniche, il gotico veniva considerato agli antipodi rispetto al gusto neoclassico di matrice greco-romana, connesso a un senso di barbarie e di ribellione alle norme del gusto. La narrativa di ispirazione gotica, canonicamente attestata in Gran Bretagna tra il 1764 (anno di uscita del *Castello di Otranto* di Horace Walpole) e il 1820, mantenne questo elemento di sovversione, rivelandosi un originale dispositivo letterario capace di inquadrare la transizione storica da un'epoca antica, fatta di credenze e simboli, a una moderna, basata su idee illuministe e determinismo scientifico. Walpole stesso definì il suo esperimento gotico come il tentativo di fondere due modelli di romanzo, antico e moderno, dove

nel primo «tutto era immaginazione e improbabilità»; nel secondo «si vuole sempre copiare la natura con successo, e talvolta ci si è riusciti»¹. Dall'espressione di una necessità esistenziale, legata al recupero delle facoltà di immaginazione, il consolidamento del genere vide il romanzo gotico virare verso il macabro, il misterioso e il perturbante, sfruttando in questo senso l'elemento fantastico per mettere in crisi le certezze legate al reale². In questa prospettiva si colloca anche il celebre saggio di Todorov. Per lo studioso, il fantastico è una categoria che definisce la struttura della letteratura gotica. Tuttavia questa non si sostanzia come una qualità del testo ma come un effetto di lettura, basato sull'esitazione del lettore di fronte a un evento inspiegabile. Nella narrativa gotica, la rottura del sistema ontologico di fronte a tale evento persiste finché tale esitazione non si risolve in una spiegazione razionale, confluendo così nel genere *étrange* (strano), oppure nell'accettazione di un sistema di codici che esula dalle regole del nostro mondo, genere *merveilleux* (meraviglioso)³.

Questa tensione tra realtà differenti non si manifesta solo a livello narrativo, ma è inscritta anche nell'immaginario stesso del gotico, che nelle sue iconografie mescolava il naturale al soprannaturale e l'animale all'umano, mentre a livello strutturale presentava un'organizzazione maestosa, ma anche labirintica e priva di linearità. Ciò influenzò non poco le opere degli scrittori⁴. Secondo Marilyn Butler, le radici britanniche del gotico erano connesse a una profonda inquietudine sociale e a una grave incertezza economica, che tormentavano l'Inghilterra della seconda metà del Settecento⁵. Nel giro di poche decadi, inoltre, l'intero sistema di norme e codici morali sarebbe stato riconfigurato dalla Rivoluzione Francese. La portata dell'evento aprì un nuovo

1 «all was imagination and improbability»; «nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success», Horace Walpole, *The Castle of Otranto: A Gothic Story*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 9 (ed. or. 1764), trad. it. di Sandro Melani, *Il castello di Otranto*, Marsilio, Venezia 2008, p. 75.

2 Devendra P. Varma, *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England, Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, Arthur Barker Ltd, London 1923, pp. 11-14; Angela A. Iuliucci, *The Grotesque and the Gothic: From Nineteenth-Century Picturebooks up to Tim Burton*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Milano 2014, pp. 52-68.

3 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Édition du Seuil, Paris 1970, pp. 46-48.

4 Varma, *The Gothic Flame*, cit., pp. 10-13.

5 Eventi come la guerra civile e le rivolte nelle colonie americane avevano certamente lasciato spaccature profonde nel popolo britannico; v. Marilyn Butler, *Romantics, Rebels, and Reactionaries: English Literature and Its Background, 1760-1830*, Oxford University Press, New York 1982.

spazio di indagine, in cui l'interiorità dell'essere umano assunse un valore determinante⁶. Tensione, orrore e ambiguità morale provocano paradossi di difficile risoluzione che, nel loro insieme, sintetizzano la sostanziale impossibilità di riconciliazione con il mondo o della sfera interiore con quella esteriore, a causa di un impedimento che mantiene il soggetto «tagliato del tutto fuori da qualcosa a cui normalmente dovrebbe avere accesso»⁷. Scopo di questa forma narrativa era infatti mostrare «la natura frammentata e spesso duplice del sé [...] e un'attenzione particolare per ciò che è cupo, misterioso e in rovina»⁸.

Diversi tratti specifici si sono mantenuti fino alle odierne forme della letteratura di genere. Il gotico si annovera infatti tra le forme narrative più facilmente riconoscibili: «Una volta capito che un romanzo appartiene al genere gotico (e lo si capisce già dal titolo), è possibile prevederne il contenuto con una certezza inquietante»⁹. Tale convenzionalità si riflette meno nella riesumazione di figure gotiche ricorrenti, quasi dei cliché, come vampiri, fantasmi, castelli e conventi¹⁰. Certamente, è più facile individuare una continuità per quanto riguarda i motivi portanti della trama e i temi esplorati, che hanno il compito di produrre «paura e desiderio nel lettore»¹¹. Come affermano Malvestio e Serafini, il gotico non si può pertanto ridurre unicamente a una serie di immagini stereotipate, ma enfatizza l'opposizione tra

6 Katherine E. Stein, *A Revolution in Gothic Manners: The Rise of Sentiment from Walpole to Radcliffe* [Honors Project], Lawrence University Honors Projects, 134, Appleton 2019, pp. 4-13.

7 «massively blocked off from something to which it ought to normally have access», Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, Taylor & Francis, London 1986, p. 12; v. anche Robert D. Hume, *Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel*, in «Modern Language Association», 2 (1969), pp. 282-290. Le traduzioni, laddove non diversamente indicato, sono di chi scrive.

8 «the fragmented and often doubled nature of the self [...] and a concentration on the gloomy, the mysterious, and the ruined», Lisa Hopkins, *Screening the Gothic*, University of Texas Press, Austin 2005, p. xi.

9 «Once you know that a novel is of the Gothic kind (and you can tell from the title), you can predict its contents with an unnerving certainty», Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, cit., p. 9.

10 La critica sulla letteratura gotica produce difficilmente definizioni univoche. Il motivo è dato dalla natura mutevole e trasgressiva, «betwixt-and-between» («in uno stato di transizione»), delle sue espressioni linguistiche e simboliche, pur mantenendo al contempo alcune caratteristiche fondamentali; v. Jerrold E. Hogle, *Introduction: The Gothic in Western Culture*, in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. by Jerrold Hogle, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 1-20: 17.

11 «fear and desire within the reader», Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monster*, Duke University Press, New York 1995, p. 2.

mondi in contrasto: antico e attuale, immaginazione e realtà¹². Tale dialettica contrastiva risulta fondamentale anche per Hogle. Servendosi della metafora del ‘tiro alla fune’, lo studioso enfatizza il tormento che emerge nella modernità, in cui i fantasmi del passato ostacolano la regolare prosecuzione del presente¹³. Secondo David Punter, ciò si riflette nei diversi quadri teorici che hanno cercato di definire il gotico attraverso categorie come trauma, crisi degli ideali, dimensione psicologica e formazione di una coscienza sociale. Tra le prospettive più influenti spicca quella storico-marxista, che legge il gotico come riflesso delle paure, dell’alienazione e del conflitto tra le diverse classi sociali. Ovviamente, la cornice psicoanalitica costituisce una lettura di fondamentale importanza, fondata principalmente sul concetto freudiano di *unheimlich*, ossia l’intrusione improvvisa, all’interno della vita quotidiana e degli spazi familiari, di un elemento estraneo e perturbante, capace di incrinare e dissolvere quei confini che normalmente garantiscono stabilità, orientamento e senso di sicurezza nell’esistenza¹⁴. I due quadri teorici esplorano il «lato inquietante degli individui, delle culture e delle società, per mettere in discussione gli atteggiamenti e le leggi dettati dalla società e radicati nelle istituzioni in materia di genere, classe, razza e potere»¹⁵ o navigano le zone oscure della psiche umana: «l’inimmaginabile, sia che si tratti delle profondità lontane della storia o degli ancor più lontani fondali dell’inconscio»¹⁶. Infine, si può anche aggiungere numerosi studi di

12 Marco Malvestio – Stefano Serafini, *Introduction. A Systemic Disorder, an Extravagant Research, and an Abjuration of Common Sense: Defining the Italian Gothic*, in *Italian Gothic. An Edinburgh Companion*, ed. by Marco Salvestio – Stefano Serafini, Edinburgh University Press, Edinburgh 2023, pp. 1-19: 4-5.

13 Jerrold Hogle, *Introduction: Modernity and the Proliferation of the Gothic*, in *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, ed. by Jerrold Hogle, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 3-19: 4. A livello testuale, emerge un linguaggio nato dal crollo dell’ordine, spesso caratterizzato da forme criptiche, come manoscritti illeggibili o messaggi cifrati, che compromettono il senso del testo. David Punter, *Introduction: The Ghost of a History*, in *A New Companion to the Gothic*, ed. by David Punter, Wiley-Blackwell, Hoboken 2012, pp. 1-11. Nella prefazione alla prima edizione del *Castello di Otranto*, Walpole dichiara che il testo è la traduzione di un manoscritto trovato nella biblioteca di un’antica famiglia cattolica nel nord dell’Inghilterra, stampato originariamente nel 1529 a Napoli. Walpole, *The Castle*, cit., p. 5.

14 David Punter, *A New Companion to the Gothic*, Wiley Blackwell, Hoboken, pp. 2-3.

15 «disturbing side of individuals, cultures and societies to interrogate socially dictated and institutionally entrenched attitudes and laws relating to gender, class, race and power», Malvestio – Serafini, *Introduction*, cit., p. 4.

16 «the unimaginable, whether it be the distant depths of history or the even more distant soundings of the unconscious», David Punter, *The Literature of Terror*, Longman, London 1980, p. 111, trad. it. di Ottavio Fatica – Giovanna Granato, *Storia*

prospettiva femminista, legata alla corporeità e alla decostruzione della morale patriarcale¹⁷.

Il gotico, in breve, rappresenta l'arena simbolica in cui la modernità, specialmente nel suo volto borghese, si confronta con la propria ombra, con le anomalie della società moderna e con il ritorno di un passato lontano e affascinante, mettendo in scena le tensioni tra un presente razionale e un mondo antico le cui tracce continuano a manifestarsi in modo perturbante. Il confronto con le paure latenti annidate nell'animo umano, spesso legate alla rottura delle norme sociali¹⁸, scaturiva in ultima istanza dal bisogno di recuperare un senso di ordine che permettesse di distinguere, come afferma Andrew Wright: «il bene dal male», e spingesse l'uomo «verso la realizzazione del buono, del bello, e del vero»¹⁹.

Solo così si potrà decretare la «vittoria definitiva sulle avversità che segna la sconfitta di un mondo alternativo sovversivo»²⁰.

1. *NORDIC GOTHIC*

I paesi scandinavi non rimasero a lungo immuni al fascino del gotico: la nuova corrente narrativa si diffuse rapidamente in Svezia e Danimarca, dove le traduzioni dei principali testi inglesi, tedeschi e francesi iniziarono a circolare da inizio Ottocento. L'espansione fu

della letteratura del terrore. *Il «gotico» dal Settecento a oggi*, Editori Riuniti, Roma 1997, p. 100.

17 Anne Williams, *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, The University of Chicago Press, London-Chicago 1995; Eugenia C. DeLamotte, *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990.

18 Vered Weiss, *Generic Hybridity, or Mediating Modes of Writing: Agnon's Magical Realistic and Gothic National Narration*, in *Symbolism 12/13*, ed. by Rüdiger Ahrens et al., De Gruyter, Berlin 2013, pp. 69-90.

19 «right from wrong», Andrew Wright, *Introduction*, in *The Castle of Otranto*, by Horace Walpole; *The Mysteries of Udolpho*, by Anne Radcliffe; *Northanger Abbey*, by Jane Austen, Rinehart Press, San Francisco 1963, pp. viii-ix: ix. Proprio per la sua predisposizione a riconfigurare un preciso ordine sociale, come sostenuto da Chris Baldick e Robert Mighall, il gotico si configurerebbe più come un prodotto della ragione illuminista stessa, piuttosto che una forma di opposizione contro di essa. Chris Baldick – Robert Mighall, *Gothic Criticism*, in *A New Companion to the Gothic*, ed. by David Punter, Wiley-Blackwell, Hoboken 2012, pp. 267-288.

20 «final victory over adversity that signals the defeat of a subversive alternative world», Rossana Cossaro-Price, *Subverting the Gothic: A Study of Isak Dinesen*, Tesi magistrale, McGill University, 1991, p. 1; v. anche Rosemary Jackson, *Fantasy, the Literature of Subversion*, Methuen, London-New York 1981, p. 96; v. anche Punter, *The Literature of Terror*, cit., p. 418; Jerrold E. Hogle, *Introduction: The Gothic in Western Culture*, in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. by Jerrold E. Hogle, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 1-21: 6-8.

favorita da fattori geografici e linguistici. I rapporti storici tra Danimarca e Germania e la grande diffusione di traduzioni facilitarono la disseminazione delle opere gotiche: «Il gotico in lingua svedese era facilmente accessibile in alcune zone della Norvegia, della Finlandia e della Danimarca, mentre il gotico danese poteva essere letto in Svezia e in Norvegia»²¹. L'influenza della tradizione britannica, invece, si percepisce in alcune opere, come *Varulven* (1834, *Il licantropo*) dello scrittore danese Bernard Severin Ingemann, o *Wampyren* (1848, *Il vampiro*) dello svedese Victor Rydberg, entrambi ispirati a *The Vampyre* (1819) di John Polidori²². Alcune fiabe di Hans Christian Andersen, spesso troppo alla leggera associate alla letteratura per l'infanzia, producevano scenari di turbamento e abiezione²³. Due fiabe, in particolare, mettono in mostra il tema del controllo sul corpo per mano di un indumento in *De røde sko* (1845, *Le scarpe rosse*), o della propria ombra in *Skyggen* (1847, *L'ombra*). Grandi autori August Strindberg e Henrik Ibsen si sono ispirati ad atmosfere gotiche. *Gengangere* (1881, *Spettri*) riprende nel titolo un'immagine del folklore norvegese, che viene presentata per descrivere l'eterno ritorno del passato, delle colpe e della malattia. Il romanzo *Tschandala* (1889, *Ciandala*) di Strindberg affronta il tema del confine tra uomo e animale, mettendo in luce le paure e le contraddizioni della società²⁴. Inoltre, va ricordata il richiamo dell'occulto che caratterizzò gli ultimi anni di Strindberg, e che si manifestò in un vivo interesse per l'alchimia, gli esperimenti fotografici e il misticismo di Emanuel Swedenborg²⁵.

L'importazione di opere gotiche segnò il principio di un filone specificatamente nordico che Leffler e Höglund hanno recentemente

21 Oltre ai classici britannici, erano diffuse le opere di E.T.A. Hoffmann: «Gothic in Swedish was easily accessible in parts of Norway, Finland and Denmark, while Danish Gothic could be read in Sweden and Norway», Eugène Sue – Ducray-Duminil. *Nordic Gothic*, ed. by Maria Holmgren Troy – Johan Höglund – Yvonne Leffler – Sofia Wijkmark, Manchester University Press, Manchester 2020, p. 3.

22 Yvonne Leffler, *Aspects of the Fantastic and the Gothic in Nineteenth-Century Scandinavian Literature*, in «Anales Nueva Época», 11 (2008), pp. 49-66.

23 La destinazione delle fiabe di Andersen è da sempre oggetto di dibattito. Come osserva Bruno Berni, il 'lettore modello' dell'autore danese può essere ora il bambino, ora l'adulto, o entrambi in momenti diversi della vita. Tuttavia, le scelte editoriali e traduttive in Italia hanno spesso privilegiato un pubblico infantile. Bruno Berni, *Hans Christian Andersen e l'autore invisibile. Riflessioni sull'adattamento*, in *A (re)invenção da leitura: literatura, artes visuais e cia*, ed. por Fernando Teixeira Luiz, Todas as Musas, São Paulo 2025, pp. 45-63.

24 Sara Culeddu, *La paura del contagio: l'animale, il non-umano e il disumano in «Ciandala» di August Strindberg*, in «Studi Germanici», 15/16 (2019), pp. 115-141.

25 Sulla fase mistica di Strindberg si veda Maria Cristina Lombardi, *Strindberg e magia*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2019.

definito come «Nordic Gothic». Tuttora tale tradizione esercita la propria influenza in diversi ambiti della letteratura scandinava, come la giallistica, o il cosiddetto *ecogothic*²⁶. Tratto comune del gotico nordico è il *setting*, dove castelli e conventi in rovina lasciano il posto a una natura insidiosa. L'elemento soprannaturale viene qui «legati al paesaggio e alle concezioni relative alle creature soprannaturali della natura», mentre i personaggi vengono mostrati «come vittime del paesaggio circostante, della natura selvaggia e incontrollabile e del suo passato spaventoso»²⁷. La produzione artistica di Lars von Trier ha lambito il genere, ad esempio, con il film *Antichrist* (2009), in cui l'ambiente della foresta è connesso con satanismo e stregoneria. Il gotico nordico mette al centro anche le contraddizioni della società post-capitalista, creatrice di un'ansia perturbante negli spazi urbani²⁸. Ad esempio, ha ottenuto fama internazionale il romanzo di John Ajvide Lindqvist *Låt den rätte komma in* (2004, *Lasciami entrare*), in cui l'autore condensa i temi del vampirismo e del bullismo scolastico nella periferia urbana svedese, per molto tempo orgoglio dell'ingegneria sociale svedese, ridotta ormai a una sorta di antiutopia.

2. KAREN BLIXEN E IL GOTICO: PUNTI DI CONTATTO

Personaggio eccentrico e di caratura internazionale, Blixen (nata Karen Christentze Dinesen) è nota principalmente per aver presentato al pubblico mondiale la sua esperienza nella gestione di una piantagione di caffè vicino Nairobi, con la sua opera più conosciuta, *Den afrikanske Farm / Out of Africa* (*La mia Africa*)²⁹. Tutta la sua attività di scrittrice ha

26 Yvonne Leffler, *The Gothic Topography in Scandinavian Horror Fiction*, in *The Domination of Fear*, ed. by Mikko Canini, Rodopi, Amsterdam 2010, pp. 43-51.

27 «associated with the landscape and notions of supernatural creatures of nature»; «as victims of the surrounding landscape, the uncontrollable wilderness and its nightmarish past», Yvonne Leffler, *Global Gothic 3: Gothic in Modern Scandinavia*, in *The Cambridge History of the Gothic*, vol. 3: *Gothic in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, ed. by Catherine Spooner – Dale Townshend, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 424-444: 425.

28 Sofia Wijkmark, *Naturen och det kusliga. Nedslag i samtida svensk skönlitteratur*, in «TFL», 42, 1 (2012), pp. 5-16.

29 Un'opportunità imprenditoriale spinse Karen Blixen a trasferirsi in Kenya insieme al marito, il barone Bror von Blixen-Finecke, dal 1914 al 1931. *Den afrikanske Farm* è il titolo dell'edizione danese, per quanto quella inglese, *Out of Africa*, fu la prima ad essere pubblicata, nel 1937. Karen Blixen era solita scrivere e pubblicare in inglese, lingua appresa alla perfezione durante gli anni in Kenya, sotto lo pseudonimo Isak Dinesen. Le traduzioni in danese avvenivano per mano dell'autrice stessa, sebbene sia più consono parlare di 'due originali', per via delle numerose modifiche

comunque lasciato un segno indelebile sulla letteratura del Novecento. Il percorso di Blixen si colloca in un periodo storico in cui le energie della produzione letteraria danese – e più in generale l'intera area scandinava – venivano destinate alla volontà del realismo sociale di dibattere temi come il contrasto religione/scienza, l'urbanizzazione e il movimento femminista³⁰. Karen Blixen percorse una via diversa, almeno da un punto di vista stilistico: la sua scrittura mirò infatti a valorizzare il potere dell'immaginazione e a proporre una visione del mondo più simbolica e spirituale³¹. La maggior parte della sua produzione letteraria, infatti, è legata alla sua abilità di narratrice, di *storyteller*³². In contrasto con il più moderno romanzo, molti racconti dell'autrice appianano lo spazio narrativo in una compresenza di contrasti tra realtà e soprannaturale, verità e immaginazione.

L'enfasi sugli aspetti contrastivi trova ragion d'essere in una biografia costantemente divisa tra realtà differenti, come l'Africa e l'Europa, che hanno rappresentato per lei modelli di vita opposti. I due rami della sua famiglia, entrambi provenienti dallo Jutland, vedevano da una parte i Westenholz, il ramo materno, espressione della borghesia mercantile devota alla morale religiosa e alla logica capitalista, dall'altra i Dinesen con il loro retaggio aristocratico e latifondista, simbolo di un mondo antico, feudale, percepito dall'autrice con profonda nostalgia. Infine, l'idea stessa di un mondo aristocratico, da lei

che l'autrice apportava al testo nel passaggio da una lingua all'altra. Bruno Berni, *Vedere la cicogna*, Robin edizioni, Roma 2004, p. 47.

30 La deriva realista della letteratura scandinava si raccolse in un gruppo di autori che si riconoscevano nel movimento artistico conosciuto come Breccia moderna. Georg Brandes, *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*, Gyldendalske Boghandels Forlag, København 1877; Staffan Bergsten, *Litteraturhistoriens grundbegrepp*, Studentlitteratur, Lund 1990, p. 69. Altrettanto influenti furono i modelli europei del Naturalismo di fine Ottocento, che mantennero la linea realista prevalente in Scandinavia.

31 Ulla Kallenbach, *The Disenchantment of the Wonderful. A Doll's House and the Idealist Imagination*, in «Nordic Theatre Studies», 2 (2014), pp. 76-87.

32 «I am not a novelist, really not even a writer; I am a storyteller. One of my friends said about me that I think all sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about them, and perhaps this is not entirely untrue. To me, the explanation of life seems to be its melody, its pattern. And I feel in life such an infinite, truly inconceivable fantasy», Bent Mohn, *Talk with Isak Dinesen*, in «The New York Times», 3 November 1957, <<https://www.nytimes.com/1957/11/03/archives/talk-with-isak-dinesen.html>> (ultimo accesso: 11 marzo 2026) («Non sono una romanziera, anzi, non sono nemmeno una scrittrice; sono una narratrice. Uno dei miei amici ha detto di me che penso che tutti i dolori possano essere sopportati se li si inserisce in una storia o se se ne racconta una, e forse questo non è del tutto falso. Per me, la spiegazione della vita sembra essere la sua melodia, il suo schema. E percepisco nella vita una fantasia così infinita, davvero inconcepibile»).

mitizzato e anelato, si contrapponeva alla realtà borghese, emblema di noia, staticità e imprigionamento.

Leffler e Höglund annoverano l'autrice nel canone del «Nordic Gothic», definendola una delle più importanti esponenti del gotico nel periodo interbellico. Gli autori fanno unicamente riferimento alla storia *Et Familieselskab i Helsingør / The Supper at Elsinore (La cena a Elsinore)*, in cui il tema dell'incesto e la presenza di un fantasma costituiscono due motivi portanti della trama³³. Diverse storie di Karen Blixen presentano, tuttavia, tratti in comune con il gotico. I racconti si ambientano spesso in luoghi isolati e ospitano personaggi tipici del genere: spettri, come in *Eneboerne (Gli eremiti)*, *Pløjeren (L'aratore)*³⁴, streghe, demoni, creature folkloristiche, come *Aben / The Monkey (La scimmia)*³⁵, *Karyatiderne – En ufuldendt historie / The Caryatids: an Unfinished Tale (Le cariatidi, un racconto non finito)*³⁶, o *Sandhedens hævn – En marionetkomedie / The Revenge of Truth – A Marionette Comedy (La vendetta della verità)*. Si trovano di frequente riferimenti al tema del *Doppelgänger*, come in *Kardinalens første historie / The Cardinal's First Tale (Il primo racconto del cardinale)*, o del labirinto e dell'indicibile, come in *Nattevandring / Night Walk (Passeggiata notturna)*³⁷. I suoi personaggi vivono sospesi in un contrasto esistenziale, che li costringe da una parte ai doveri imposti dal rango e dall'altra li affascina con il richiamo irresistibile, e molto spesso trionfante, di desideri nascosti. Un altro aspetto fortemente tipizzante della letteratura blixeniana, e filosoficamente legato al mascheramento, è rappresentato dalla marionetta. Figura legata a un senso di abiezione gotica, sospesa tra umano e ab-umano, realtà e finzione, la marionetta cancella il confine tra soggetto e oggetto sfidando l'ordine naturale³⁸.

33 Yvonne Leffler – Johan Höglund, *The Past that Haunts the Present: the Rise of Nordic Gothic*, in *Nordic Gothic*, ed. by Yvonne Leffler – Johan Höglund, Manchester University Press, Manchester 2020, pp. 11-29: 16.

34 I due racconti sono pubblicati in *Karneval og andre fortællinger (Carnevale e altri racconti postumi)*. Non sembra esistere una traduzione in lingua inglese.

35 Il racconto è contenuto in *Syv fantastiske Fortællinger / Seven Gothic Tales (Sette storie gotiche)*.

36 Il racconto è contenuto in *Sidste fortællinger / Last Tales (Ultimi racconti)*.

37 I racconti sono contenuti in *Sidste fortællinger / Last Tales (Ultimi racconti)*.

38 Il concetto di abiezione è centrale nell'opera di Julia Kristeva e rappresenta il confine instabile tra individuo e altro. L'abiezione sopraggiunge nel momento del confronto con un qualcosa che è stato forzatamente represso per proteggere l'ordine sociale. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982; v. anche Francesca Saggini, *The Gothic in Nineteenth-Century Italy*, in *The Cambridge History of the Gothic*, vol. 2: *Gothic in the Nineteenth Century*, ed. by Dale Townshend – Angela Wright, Cambridge University Press, Cambridge 2020, pp. 303-

Fattori paratestuali richiamano un collegamento con il gotico. Il termine stesso viene incluso nel titolo della sua raccolta di debutto *Syv fantastiske Fortællinger*³⁹ e delle *Nye fantastiske Fortællinger / New Gothic Tales* (*Nuove storie gotiche*), sezione centrale inclusa in *Sidste fortællinger*. Nel suo unico romanzo *Gengældensens Veje / The Angelic Avengers* (*I vendicatori angelici*), si riprendono echi walponiani legati alle due eroine in pericolo per mano di due *villain* misteriosi e doppiogiochisti, il pastore anglicano Mr. Pennhallow e sua moglie⁴⁰. Il rapporto con quest'opera rivela tuttavia lati problematici, a causa della lontananza stilistica dal resto della sua produzione⁴¹.

Elementi gotici si riflettono anche negli aspetti 'performativi' della biografia dell'autrice. Sedgwick e Halberstam affermano che la vera essenza della letteratura gotica si concretizza nelle forme più superficiali, come la pelle o l'abbigliamento. Non sono un'essenza interiore o i fenomeni psicologici nascosti nella mente umana, dunque, a definire il soggetto, ma un atto di costruzione performativo e relazionale, unito alla spettacolarizzazione estetica di maschere, mantelli e veli⁴². Il frequente uso della pseudonimia, di genere maschile e femminile, per le sue pubblicazioni ha contribuito a creare un'immagine della

327; Kamalini Govender, *Pinocchio and the Uncanny. Quest for Subaltern Spaces in Italian Children's Literature*, in «Italian Studies in Southern Africa», 31 (2018), 1, pp. 60-87.

39 Si noti qui la discrepanza tra il titolo italiano, tradotto dall'inglese *Seven Gothic Tales*, e quello danese che fa uso della parola *fantastiske* (fantastiche). Come scrive Kastbjerg, la scelta si deve a logiche di mercato: «Given its more appropriate English title, Blixen's 1935 *Syv Fantastiske Fortællinger* [...] has been examined, albeit sparsely, in the light of this Anglo-American tradition, which the market-savvy Blixen avoided for the Danish publication in order to address what she rightly assumed was a more familiar tradition to the German-influenced Danes», Kristine Kastbjerg, «*Dressed up in the body of an old woman*»: *Gothic Conventions in Ingemann, Andersen, Blixen and Hoeg*, in «Scandinavian-Canadian Studies», 18 (2009), pp. 24-42: 26 («Considerato il suo titolo inglese, più appropriato, l'opera di Blixen del 1935 *Syv Fantastiske Fortællinger* [...] è stata analizzata, seppur in misura limitata, alla luce di questa tradizione anglo-americana, che la Blixen, attenta alle dinamiche di mercato, aveva evitato per l'edizione danese al fine di rivolgersi a quella che, come giustamente intuiva, era una tradizione più familiare ai danesi, influenzati dalla cultura tedesca»). La stessa differenza è riscontrabile nella sezione *Nuove storie gotiche*.

40 Berni, *Vedere la cicogna*, cit., pp. 67-69.

41 Considerato come un «illegitimate child» («figlio illegittimo») da Blixen, fu scritto durante l'occupazione tedesca della Danimarca, un periodo caratterizzato da noia e difficoltà economica. Robert Langbaum, *The Gayety of Vision: A Study of Isak Dinesen's Art*, Chatto & Windus, London 1963, p. 197.

42 Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, cit., p. 260; v. anche Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke University Press, Durham-London 1995.

scrittrice misteriosa: «un'identità dislocata a sua volta»⁴³. Isak Dinesen era il nome con cui si presentava alle case editrici e al pubblico statunitensi, e perfino Karen Blixen, nome con cui è conosciuta in Europa, presentava un certo grado di finzione⁴⁴.

3. LA REINTERPRETAZIONE DEL GOTICO IN KAREN BLIXEN

3.1 *Un gotico reinventato: tra revival romantico e visione d'autrice*

Nonostante i diversi richiami alla letteratura gotica, leggere Karen Blixen significa confrontarsi con un uso del genere diverso rispetto a quella dei grandi maestri. Come evidenziato nei prossimi paragrafi, molti studi critici hanno sottolineato un rovesciamento dei tratti canonici del gotico nelle opere di Blixen, aprendo a possibilità di interpretazione alternative.

In alcuni casi anche lei stessa si è espressa in merito. In una famosa intervista con Curtis Cate, editore dell'«Atlantic», nel 1959, Blixen afferma:

E quando ho usato la parola 'gotico', [...], non intendevo il vero gotico, ma l'imitazione del gotico, l'epoca romantica di Byron, l'epoca di quell'uomo – come si chiamava? – che costruì Strawberry Hill, l'epoca del revival gotico⁴⁵.

In un'altra intervista rilasciata al quotidiano danese «Politiken» nel 1934, l'autrice descrive la sua idea di gotico come un qualcosa «[c]he ha un tono solenne ma può sfociare in battute e scherni, in malizia e mistero»⁴⁶. Sebbene sia evidente che la sua 'imitazione' scaturisca da

43 «a dislocated identity herself», Susan Brantley, *Dislocation and Identity Formation in the Work of Isak Dinesen*, in *Nordic Literature: A Comparative History*, vol. 1: *Spatial Nodes*, ed. by Steven P. Sondrup – Mark B. Sandberg – Thomas A. DuBois – Dan Ringgaard, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2017, pp. 555-562: 555.

44 Il titolo di Baronessa venne ereditato in seguito al matrimonio nel 1914 con il cugino Bror Blixen-Finecke, e pubblicamente mantenuto dopo il divorzio da questi nel 1921. Altri pseudonimi usati dall'autrice durante la sua carriera sono Tania Blixen, Pierre Andrèzel e Osceola.

45 «And when I used the word 'Gothic', [...], I didn't mean the real Gothic, but the imitation of the Gothic, the Romantic age of Byron, the age of that man – what was his name? – who built Strawberry Hill, the age of the Gothic revival», Curtis Cate, *Isak Dinesen*, in «The Atlantic», December 1959, <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1959/12/isak-dinesen/641897/>> (ultimo accesso: 11 marzo 2026).

46 «der baade er ophøjet og kan slaa ud i Spøg og Spot, i Djævlerier og Mystik». L'intervista di Jacobsen del 1° maggio 1934 è riportata integralmente in Grete Rostbøll, *Om «Syv fantastiske Fortællinger». Tilblivelsen, udgivelsen og modtagelsen af Karen*

un'affinità con la tradizione anglosassone, esplicita nella sua ammirazione per Byron, più implicita nell'ammicciare a Walpole, l'autrice danese confermava la volontà di divertire il pubblico, presentandone non una copia esatta, ma una forma che combinasse eccitazione gotica ed immaginazione romantica: «rimescolargli il sangue, farlo tremare»⁴⁷.

Nel suo studio, Robert Langbaum pone l'accento sul connubio romantico-gotico e sul valore assoluto dell'arte che caratterizza le opere di Blixen. La rievocazione della sua fantasia emerge nello stile del revival gotico, un'epoca riconosciuta per la sua natura barbara e crudele, ma allo stesso tempo percepita come affascinante nella sua prorompente forza immaginativa, ormai decaduta di fronte all'era della ragione e del metodo scientifico. Il recupero di questo valore fondamentale viene rielaborato metaforicamente attraverso il mito della caduta. La perdita delle proprie certezze, del 'paradiso', conduce al recupero dell'immaginazione determinando

una caduta nella frammentazione analitica di un mondo che un tempo veniva percepito come un tutt'uno, un mondo in cui soggetto e oggetto, fatto e valore, e gli stessi valori, bellezza, verità e bontà, non avevano nomi distinti⁴⁸.

Paradigmatico è l'esempio della cantante Pellegrina Leoni, protagonista del racconto *Drømmerne / The Dreamers* (*I sognatori*, contenuto in *Sette storie gotiche*), che dopo aver perso la propria voce, tratto primario della sua esistenza, continua la sua missione di artista vagando per il mondo, reiventandosi costantemente sotto le spoglie di un ventaglio di donne diverse. In *Karyatiderne*, storia molto più vicina ai canoni del gotico, si narrano le vicende di Lucie, che grazie alla stregoneria prende coscienza dei limiti del ruolo di moglie e matrona.

3.2 *Maschere, destino e identità performativa*

La missione artistica di Karen Blixen rivela una sospensione tra divino e demoniaco. Da una parte, l'autrice porta avanti la sua ribellione luciferina contro il rassicurante ma illusorio paradiso domestico di Rungstedlund, luogo in cui si trovava la sua casa e abitava la sua

Blixens første bog. En dokumentation, in «Blixeniana» (1980), pp. 29-264: 160-167: 167.

47 «to stir their blood, perhaps, or to make them tremble in their beds», Judith Thurman, *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller*, St. Martin's Press, New York 1982, p. 264, trad. it. di Rossella Bernasconi, *La vita di Karen Blixen*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 289.

48 «a fall into the analytic fragmentation of a world which was once perceived singly, a world in which subject and object, fact and value, and the values themselves, beauty, truth and goodness, had no separate names», Langbaum, *The Gayety of Vision*, cit., p. 51.

famiglia, dall'altra ricerca un equilibrio con il destino e le forze regolatrici del cosmo. Come scrive in una lettera al fratello Thomas:

Ma Lucifero aveva una statura ben più grande della sottoscritta – la sua umile serva rimasta in paradiso, e che ora vi fa una ben magra figura, è completamente stata annientata [...]. La stessa cosa è successa con la mia pietosa 'produzione letteraria'. È *impossibile* che io scriva qualcosa che abbia un minimo valore senza rompere con il paradiso ed essere precipitata nel mio regno⁴⁹.

Secondo Judith Thurman, già in adolescenza l'autrice mostrò una vivace creatività, producendo commedie accompagnate da schizzi e disegni, che lasciavano intravedere la sua attrazione per un immaginario legato alla sessualità proibita e a un'estetica demoniaca:

Accanto al testo di Damon e Phyllis, Una commedia, vi è una serie di nudi: un corpo di donna senza testa dalle cosce e i seni voluttuosi, un demone nudo che schiaccia con il piede un peccatore⁵⁰.

In un altro racconto, scritto con l'amica Ellen Wanscher, Blixen assume i panni del suo prototipo di artista per eccellenza, Lord Byron, e del suo eroe condannato e misterioso, ma al contempo nobile, in pace con il proprio destino⁵¹. L'ammirazione per il poeta inglese si allarga anche al periodo storico in cui questi si colloca, simbolo dell'ultima fase di cultura aristocratica. Ambientare i racconti nel passato, in generale,

49 «Men Lucifer var altsaa i et større Format end hans undertegnede, ydmyge Tjener, som forblev i Paradiset, og som nu skærer en ynkelig Figur, ja, er blevet tilintetgjort deri [...]. Det samme er Tilfældet med mit ynkelige 'Forfatterskab'. Jeg kan ikke, jeg kan *umuligt* skrive noget, som der er det mindste ved, uden at bryde med Paradiset, og nedstyrttes til mit eget Rige», Karen Blixen, *Breve fra Afrika 1914-1931*, Gyldendals Paperbacks, København 1984, cap. 2, p. 27, trad. it. di Bruno Berni, *Lettere dall'Africa 1914-1931*, Adelphi, Milano 1987, pp. 246-247 (cors. in or.).

50 «Next to the draft of 'Damon and Phyllis, a Comedy' is a series of nudes: a headless woman with voluptuous breasts and thighs, a naked demon crushing a sinner under his foot», Thurman, *Isak Dinesen*, cit., p. 43; trad. it. cit., p. 61.

51 «in his past there is a secret, an awful sin, a disastrous error or an irreparable omission. He is an exile – everyone feels it, but no one knows what is hidden behind the veil of time, and he does not lift the veil. He goes around in the secret of his past as in a royal robe: lonely, silent and unapproachable. [...] He knows no pardon and asks no forgiveness, either from God or man», Arnold Hauser, *The Social History of Art*, vol. 3: *Rococo, Classicism and Romanticism*, Routledge, London 1999, p. 213 («nel suo passato c'è un segreto, un peccato terribile, un errore disastroso o un'omissione irreparabile. È un esiliato: tutti lo percepiscono, ma nessuno sa cosa si nasconde dietro il velo del tempo, e lui non solleva quel velo. Si aggira avvolto nel segreto del suo passato come in una veste regale: solitario, silenzioso e inavvicinabile. [...] Non conosce il perdono e non chiede perdono, né a Dio né agli uomini»).

significava che tutto era già scritto e nulla poteva essere sottratto. Le storie si trasformano così in retrospezioni artistiche che apprezzano l'ironia del destino. Questa rappresenta un punto fondamentale della sua arte. Occorre amare incondizionatamente il proprio destino, accettare di buon grado la sua ironia, e vivere la vita al pari di un ruolo a noi assegnato da interpretare consapevolmente⁵². In questa prospettiva, la metafora della marionetta non emerge come segno di abiezione. Accettando di vivere come una marionetta per interpretare correttamente il proprio ruolo, il mascheramento non diventa sinonimo di inganno, ma volontà di partecipazione al grande spettacolo della vita⁵³. Marianne Juhl e Bo Hakon Jørgensen approfondiscono la dimensione 'mascherata' del gotico blixeniano, che libera la realtà dai vincoli imposti dalle convenzioni sociali e dalle norme narrative. La maschera rappresenta un principio strutturale delle opere di Blixen. La presenza del soprannaturale, ad esempio, non è altro che «un travestimento di qualcosa già riconosciuto dal narratore»⁵⁴. Mascherare la realtà diventa una strategia per mostrare un mondo che modalità meno fantasiose non avrebbero potuto esprimere. Questo aspetto viene riconfermato dal confronto con altri scrittori come Hoffmann e Poe. Non si tratta di un «terrore che rimanda a un inconscio insondabile (Poe) o a un mondo ultraterreno senza nome (Hoffman)»⁵⁵, ma di un codice simbolico che permette cambiamenti cognitivi dei suoi

52 In *Sandhedens Hævn*, Blixen formula il nucleo della sua filosofia. Attraverso le parole della strega Amiane, il rapporto tra individuo e destino viene paragonato a quello tra una marionetta e il suo marionettista: «La verità è che recitiamo tutti in una commedia di marionette. [...] Vedete, figlioli miei, quello che più importa in una commedia di marionette è mantenere sempre chiara l'idea dell'autore», Karen Blixen, *Sandhedens Hævn* (1926), trad. it. di Francesco Gallavresi, *La vendetta della verità*, Iperborea, Milano 2012, p. 15. In età avanzata, Blixen arrivò a interpretare la sifilide, contratta intorno ai trent'anni, come il prezzo pagato al Diavolo per il suo talento narrativo e per il titolo di baronessa. Secondo Thorkild Bjørnvig, suo allievo e confidente, la scrittrice avrebbe simbolicamente stretto un patto col demonio nel momento in cui comprese di essere malata e di non poter vivere una vita sessuale convenzionale; v. Thorkild Bjørnvig, *Pagten: mit venskab med Karen Blixen*, Gyldendal, København 1985.

53 Morten Kyndrup, *Dinesen Versus Postmodernism: The Criticism of Modernity and the Problem of Non-simultaneity in Relation to Isak Dinesen's Works*, in *Isak Dinesen and Narrativity: Reassessments for the 1990s TADAC Papers 111*, ed. by Gurli A. Woods, Carleton University Press, Carleton 1994, pp. 133-150.

54 «en iklædning af noget for fortælleren allerede erkendt», Marianne Juhl – Bo Hakon Jørgensen, *Dianas Hævn. To spor i Karen Blixens forfatterskab*, Odense University Press, Odense 1981, p. 140.

55 «rædselens henpegen på en ugrundelig underbevidsthed (Poe) eller en unavngiven ond bagverden (Hoffmann)», *ivi*, p. 139.

personaggi nella loro vita quotidiana rivelando una realtà diversa da quella convenzionale. Il soprannaturale di Blixen, ad esempio, non ha bisogno di spiegazioni razionali. È «fantastico ma mai spaventoso»⁵⁶, inducendo così il lettore a sospendere il giudizio⁵⁷. Sono invece l'elemento umano, le sue intenzioni e le forze in lui risvegliate che suscitano lo stupore nel lettore.

Considerazioni riguardanti il ruolo del travestimento e della maschera in relazione all'autrice sono state più recentemente attuate da Kristine Kastbjerg. Kastbjerg considera il gotico, citando Botting, «scrittura dell'eccesso»⁵⁸ e, prendendo spunto da Kosofsky Sedgwick, individua negli aspetti superficiali come oggetti, travestimenti, ambientazioni e teatralità i meccanismi principali dello stile blixeniano. La dissoluzione dei confini tra identità e alterità attraverso strategie teatrali e performance diventa una chiave essenziale per rappresentare se stessi. Laddove manca un centro stabile ed essenziale, emergono le superfici, maschere, corpi, abiti, gesti, che costruiscono l'identità come un processo relazionale, fondato sull'immagine instabile che vediamo riflessa nell'altro: non esiste un nucleo, soltanto una nuova maschera⁵⁹. In riferimento all'opera di Blixen, tuttavia, Kastbjerg evidenzia come ciò assuma una configurazione più ambigua e articolata, rivelando una dinamica di continua interazione e scambio che definisce, nella frammentazione, il soggetto:

Mentre in alcuni testi questa inquietante fusione tra identità e alterità non fa che alimentare ulteriormente il trauma, in altri, come 'Familieselskab'

56 «fantastical, but never scary», Sybil James, *Gothic Transformations: Isak Dinesen and the Gothic*, in *The Female Gothic*, ed. by Juliann E. Fleenor, Eden Press, Montreal 1983, pp. 138-153: 142.

57 Nella prima fase della produzione letteraria gotica, la distinzione tra bene e male rimaneva inconfutabile, l'elemento soprannaturale, maggiormente presente in una fase più tarda, doveva mettere alla prova l'affidabilità e la tenuta dell'ordine attraverso il confronto con ciò che sfugge alla ragione. Stein, *A Revolution in Gothic Manners*, cit., pp. 8-9.

58 «writing of excess», Fred Botting, *Gothic*, Routledge, New York-London 1996, p. 1.

59 Questo punto si poneva in netto contrasto con il concetto di 'formazione' del *Dannelsesroman* danese: «the linear progress of a unique, innate self, which grows into a sense of organic unity between self and world, through exercise of restraint and education – education in the sense of developing and extracting innate qualities in a transition from inside to outside», Kastbjerg, *«Dressed up in the body of an old woman»*, cit., pp. 36-37 («il progresso lineare di un sé unico e innato, che matura in un senso di unità organica tra il sé e il mondo, attraverso l'esercizio dell'autocontrollo e l'educazione – intesa come sviluppo ed esaltazione delle qualità innate in un percorso che va dall'interno verso l'esterno»).

e ‘Karyatiderne’, essa viene ricercata come un tentativo di fusione con doppi, fratelli, fantasmi o altri sé proiettati o rispecchiati, al tempo stesso identici e diversi, per aggirare il rapporto problematico tra sé e l’altro e diventare, con la minima resistenza, ‘altro da sé’, eppure ‘più pienamente sé stesso’⁶⁰.

3.3 *Immaginazione, passato e riscrittura del gotico*

Se la narrativa gotica rappresenta lo spazio in cui l’identità borghese si costruisce in contrasto con un ‘altro’ mostruoso, tale opposizione non emerge in Blixen. Il suo gotico è in continua trasformazione, «perennemente fuori posto», come lo definisce Susan Hardy⁶¹. In questa prospettiva, *Sette storie gotiche* di Karen Blixen si configura come un’architettura in cui i punti di riferimento sfuggono e le interpretazioni si moltiplicano:

Approcci, appunto – poiché non è possibile alcun arrivo: proprio come le strutture architettoniche che hanno dato il nome al genere. Sette storie gotiche è un edificio senza centro⁶².

La verità non si ottiene puntando ostinatamente in un’unica direzione, isolando tutto ciò che appare scomodo o dannoso. Fantasia e coraggio permettono di rielaborare i segnali inviati dal destino⁶³,

60 «While in some texts this uncanny conjoining of identity and alterity only propels further trauma, in others, such as ‘Familieselskab’ and ‘Karyatiderne’ it is sought out as an attempted merger with doubles, siblings, ghosts or other projected or mirrored selves, both identical and different, to bypass the problematic relation between self and other and become, with the least amount of resistance, ‘other than oneself,’ yet ‘more completely oneself», *ivi*, p. 32; v. anche Masao Miyoshi, *The Divided Self*, New York University Press, New York 1969, p. 11.

61 «perpetually displaced», Susan Hardy Aiken, *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1990, p. 70. Diversi studi indicano come nel corso della sua evoluzione il gotico sia sempre meno legato a vincoli del genere. La sua espressione viene descritta come un sistema semiotico, come afferma Fyhr, o come un modo, secondo Richter, che si infila in diversi tipi di produzione artistica; v. Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna: gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Ellerströms, Lund 2017, p. 63; David Richter, *The Progress of Romance, Literary Historiography and the Gothic Novel*, Ohio State University Press, Columbus 1996, p. 125.

62 «*Approaches*, precisely – for no arrival is possible: like the architectural structures that gave the genre its name. Seven Gothic Tales is a building without a center», Aiken, *Isak Dinesen*, cit., p. 70 (cors. in or.).

63 Berni, *Vedere la cicogna*, cit., p. 49. L’episodio biblico del dialogo tra Giobbe e Dio, che ricorre spesso nelle opere di Blixen, propone un interessante parallelo con la visione dell’autrice, secondo Westenholz. Il primo sopporta indicibili sofferenze e chiede spiegazioni. Dio gli risponde in modo enigmatico e lo invita a contemplare la maestosità del creato. Blixen, al momento della perdita della sua fattoria scorge nella natura circostante segnali tanto enigmatici quanto ispiratori. Anders Westenholz, *Kraftens horn: myte og virkelighed i Karen Blixens liv*, trad. ing. di Lise Kure-Jensen, *The*

concretizzandosi in quelle storie che dispiegano il disegno dell'universo come un'opera d'arte⁶⁴.

In questo senso, l'innovazione del gotico da parte di Blixen prende vigore anche in una prospettiva femminile. Come scrive Aiken, il gotico è storicamente associato all'idea di 'barbarie', ciò che appare estraneo e minaccioso all'ordine civile dominante e tale alterità è stata spesso connessa alla donna, considerata una presenza destabilizzante all'interno della cultura occidentale⁶⁵. Blixen recupera questa dimensione sovversiva per trasformare l'estraneo in una forza creativa capace di mettere in crisi l'ordine simbolico tradizionale. Il linguaggio dell'irrazionale, della barbarie, non è l'elemento contrastivo attraverso cui comprendere la realtà, ma si integra nel messaggio dell'autrice. Secondo Bruno Berni, infatti, l'opera di debutto di Blixen rappresentava esattamente il tentativo di riconnettersi con un mondo 'altro', quello africano⁶⁶. Tornata a Rungstedlund, e affranta per la perdita della fattoria, Blixen diede inizio alla carriera di scrittrice a quasi 50 anni. La convergenza tra la cultura africana, connessa all'immaginazione e alla magia, e il mondo moderno dell'Europa del primo Novecento, permise all'autrice di esprimersi nell'unico modo in cui riusciva a farlo autenticamente: inventando storie. Lo stile «volutamente complesso, 'gotico', più vicino al racconto romantico che allo scarso realismo

Power of Aries: Myth and Reality in Karen Blixen's Life, Louisiana State University Press, Baton Rouge, pp. 51-53.

64 «Kun når man forholder sig ud fra idealer, og er sine idealer tro, [...] får man den belønning, at ens liv får en tegning, et mønster. Det er det, Blixen [...] kalder en mythus. Men det betyder selvfølgelig ikke, at mønsteret er forudgivet. Mønsteret fremkommer, fordi man er tro mod sig selv og sine idealer», Mogens Pahuus, *Karen Blixens livsfilosofi – en fortolkning af forfatterskabet*, Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet, Aalborg 2016, p. 19 («Solo quando ci si basa sugli ideali e si rimane fedeli ai propri ideali, [...] si ottiene la ricompensa di vedere la propria vita assumere un disegno, uno schema. È ciò che Blixen [...] chiama un mito. Ma questo non significa, ovviamente, che lo schema sia predeterminato. Lo schema emerge perché si è fedeli a se stessi e ai propri ideali»).

65 Aiken, *Isak Dinesen*, cit., pp. 80-81. Molti scrittori del periodo romantico inglese vedevano nel romanzo gotico il riflesso di un'immaturità e ingenuità femminile, definendolo un genere «of adolescence and women» («per adolescenti e e donne»). Michael Gamer, *Romanticism and the Gothic. Genre, Reception, and Canon Formation*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 11; v. anche Dale Townshend – Angela Wright, *Gothic and Romantic: An Historical Overview*, in *Romantic Gothic: An Edinburgh Companion*, ed. by Angela Wright, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, pp. 1-37: 11.

66 Non è un caso che le *Sette storie gotiche* costituissero un rimaneggiamento di appunti scritti in Kenya. Lasse Horne Kjaeldgaard, *Out of Africa. Into a World Literature*, in *Danish Literature as World Literature*, ed. by Mads Rosendahl Thomsen – Dan Ringgaard, Bloomsbury, London 2018, pp. 193-209.

della sua epoca» diventa un rifugio per l'autrice, ma anche un mezzo per mandare un messaggio⁶⁷.

Oltre a mondi opposti, anche il filo che collega passato e presente rappresenta uno dei punti fondamentali del gotico blixeniano. Come afferma Sybil James:

Il modo in cui Dinesen affronta il gotico è, come il suo approccio a ogni elemento dei suoi racconti, tipicamente dineseniano e percorre una linea tortuosa, attingendo al passato per trasformare alcuni aspetti che lei ritiene preziosi in modalità applicabili al presente⁶⁸.

La narrazione gotica, muovendosi tra spazi e tempi diversi, riconduce «la dimensione psicologica in spiegazioni fondate sulla realtà simbolica e mitica» e fornisce «il paesaggio immaginario, l'atmosfera e gli episodi»⁶⁹. Nuovamente, l'enfasi ritorna sul potere immaginativo dell'autrice. Il contrasto morale tra bene e male, giusto e sbagliato, lascia il posto alla fantasia, crea ponti tra passato e presente, riproponendo modelli di luoghi e tempi lontani nella modernità⁷⁰.

4. CONCLUSIONI

Il gotico si costruisce su una dinamica di limiti e trasgressioni, generando un senso di ambiguità tra la realtà e quegli elementi che ne disturbano le fondamenta stesse⁷¹. Dalle considerazioni sull'impiego del gotico in Karen Blixen emerge come la scrittrice danese ricerchi nelle sue storie un'unità profonda che scaturisce da un equilibrio tra le polarità, da un'accettazione del destino e da un atteggiamento di orgoglio nei confronti di esso. Blixen rompe una visione del mondo

67 Berni, *Vedere la cicogna*, cit., pp. 40-41.

68 «Dinesen's treatment of the Gothic is, like her treatment of everything in her tales, particularly Dinesenian, treading a twisty line, reaching back to transform certain aspects of the past that she considers valuable into modes operable in the present», James, *Gothic Transformations*, cit., pp. 138-153: 139.

69 «the psychological into explanations founded on symbolic and mythic reality»; «the imaginative landscape, atmosphere, and episodes», *ivi*, p. 142.

70 Il personaggio di Kamante ascolta Blixen narrare la storia Ulisse e Polifemo e la utilizza per analizzare il presente. Karen Blixen, *Den afrikanske farm*, Gyldendal & Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, København 2007, p. 51.

71 «This play of terms, of oppositions, indeed, characterises the ambivalence of Gothic fiction: good depends on evil, light on dark, reason on irrationality, in order to define limits», Botting, *Gothic*, cit., p. 6 («Questo gioco di termini, di opposizioni, caratterizza di certo l'ambivalenza della narrativa gotica: il bene dipende dal male, la luce dall'oscurità, la ragione dall'irrazionalità, al fine di definire i limiti»).

modellata sul monopolio epistemologico con cui l'occidente giudica l'Altro⁷². In questa prospettiva si inserisce anche la sua critica alla religione cristiana, da lei considerata un ostacolo al raggiungimento di un equilibrio con la propria natura⁷³.

Nel gotico classico è una dialettica di opposizione a prevalere. Luce e ombra, uomo e mostro, ragione e follia appaiono come strumenti narrativi utili a ristabilire un ordine gerarchico tra elementi contrastanti. Il gotico di Blixen, al contrario, può essere meglio inquadrato in una prospettiva di convergenza⁷⁴. Gli opposti si ricompongono in una forma di armonia dinamica, dove la realtà si identifica in una prospettiva diversa rispetto ai canoni dominanti, contraddicendo di fatto i presupposti su cui il fantastico, secondo Todorov, si regge.

In questa prospettiva, un'analisi più sistematica del rapporto tra immaginazione, fantastico ed etica nelle opere di Karen Blixen può

72 Kjældgaard, *Out of Africa*, cit., p. 204.

73 Mads Bunch, *Karen Blixen. The Devil's Advocate. Reading Blixen in the Light of Kierkegaard*, Tesi di dottorato, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, København 2013, pp. 43-46. In una lettera datata 15 gennaio 1952 indirizzata a Johannes Rosendahl, l'autrice mostra una posizione critica nei confronti del cristianesimo, di cui rifiuta specialmente l'aspetto trascendentale. Blixen ritiene ottuso porre così poca fede nella propria natura, e così tanta in «et lille østerlandsk, og selvfjerntstaaende, Folks Samling af mytologiske Forestillinger og Fortællinger», *Karen Blixen i Danmark: Breve 1931-1962*, 2 bd., ud. af Frans Lasson – Tom Engelbrecht, Gyldendal, København 1996, bd. 2, p. 76 («una piccola raccolta orientale, a noi lontana, di credenze e racconti mitologici»). Secondo Pahuus, i principi fondativi del cristianesimo entrano in contrasto con la visione del mondo di Blixen, fondata invece su una spiritualità più libera e inclusiva: «Godheden eller næstekærligheden er blevet opfattet som selve livets mening, altså som den eneste absolutte eller ubetingede livsorienterende idé. Denne opfattelse af godhed går Blixen imod. [...] Ved siden af den opstiller hun ideen om at være sin natur tro som sideordnet», Pahuus, *Karen Blixens livsfilosofi*, cit., p. 16 («La bontà o l'amore per il prossimo sono stati considerati come il senso stesso della vita, cioè come l'unica idea assoluta o incondizionata che orienta la vita. Blixen si oppone a questa concezione della bontà. [...] Accanto ad essa, pone l'idea di essere fedeli alla propria natura come valore parallelo»). In particolare, l'espiazione dei peccati per mano di Gesù Cristo veniva considerato come un atto umiliante verso l'uomo, la cui responsabilità di fronte alle proprie azioni veniva così a mancare. *Ivi*, pp. 153-159.

74 «Gothic narrators often resort to preachiness. Evil villains assault the innocent heroine's virtue, but society's conventional morality is ultimately affirmed. Dinesen, on the contrary, is anything but preachy, and her villains are likely to be the conventionally minded», Susan C. Brantley, *Understanding Isak Dinesen*, University of South Carolina Press, Columbia 2002, p. 16 («I narratori gotici ricorrono spesso a toni moralistici. I malvagi antagonisti minacciano la virtù dell'innocente eroina, ma alla fine viene affermata la morale convenzionale della società. Dinesen, al contrario, è tutt'altro che moralista, e i suoi antagonisti sono spesso proprio coloro che hanno una mentalità convenzionale»).

contribuire a definirne con maggiore precisione la collocazione nel genere. In che modo, dunque, è possibile riformulare la cornice teorico-metodologica per analizzare gli elementi gotici in Blixen, e quale relazione si può stabilire con quei testi dell'autrice che non presentano esplicitamente tratti fantastici? Porre un dialogo tra gotico e altre modalità narrative, ad esempio il realismo magico, permetterebbe sia di evidenziarne il carattere anticonvenzionale sostanziando la sua sfida ai modelli normativi della società, sia di validare quei sistemi, credenze e metodologie di pensiero 'altri' riconosciuti dall'autrice come autentici⁷⁵. Questo processo, evidente già nei primi testi giovanili, come *Eneboerne* e *Pløjerer*, dove il timore iniziale verso il soprannaturale si trasforma in una comprensione più armonica dei ritmi della natura, si riconosce anche in opere più mature. In *Aben*, la presenza di un demone-scimmia conduce ripensamento radicale delle gerarchie che sussistono tra mondo umano e animale⁷⁶, mentre in *Karyatiderne*, come già indicato, l'attrazione per la stregoneria non sfocia nella perdizione, bensì diventa una via di liberazione per la protagonista. Va inoltre precisato che non tutti i racconti di Blixen presentino eventi soprannaturali, ma il rifiuto delle convenzioni borghesi di genere, sessuali o sociali a favore di una prospettiva più aperta all'immaginazione costituisce un nucleo portante per tutte sue le opere. Tale tensione è evidente non solo nei racconti più marcatamente fantastici e vicini al gotico, ma anche in quelli di impianto più storico-realistico, come il celebre *Babettes gæstebud* / *Babette's Feast* (*Il pranzo di Babette*), dove la fuga dai codici convenzionali si manifesta in forme più concrete ma altrettanto significative, in questo caso un sontuoso pasto rasserenante⁷⁷.

La linea di ricerca aperta da questo contributo riparte da quanto finora prodotto dagli studi critici qui riportati. In questo modo si intende mettere in luce la volontà di ristabilire un rapporto di equilibrio con quegli aspetti dell'esperienza che la modernità tende a marginalizzare, e individuando nel coraggio l'unica risposta autentica

75 Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York 2004, pp. 74-83; Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments – Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville 2004; Lucie Armitt, *Fantasy Fiction – An Introduction*, Continuum, New York-London 2005, pp. 195-198.

76 Sul contrasto tra mondo umano e non-umano e tra antropocentrismo ed ecocentrismo nel realismo magico, si veda Wendy Faris, *Animal Spirits: Magical Realism in the Anthropocene*, in «Journal of Foreign Languages and Cultures», 8 (2024), 2, pp. 41-57.

77 Il racconto è contenuto in *Skæbne anekdoter* / *Anecdotes of Destiny* (*Capricci del destino*).

di fronte all'imprevedibilità dell'esistenza⁷⁸. Solo così si potrà scorgere la presenza di un disegno⁷⁹ nelle vite degli esseri umani e decretare:

La vittoria dello spirito sulla materia, l'immensità dello spirito umano, non negli uomini più grandi ma in tutti gli uomini, specialmente perché i mediocri, i meno dotati, possono elevarsi a tal punto al di sopra delle circostanze da rendere insignificanti anche le cose peggiori che la vita può offrire⁸⁰.

L'opera di Blixen si configura così come un invito a ripensare il fantastico non come rottura insanabile, ma come spazio di riconciliazione tra dimensioni apparentemente inconciliabili. Il suo gotico non solo presenta un carattere spiccatamente sovversivo, ma apre a una visione più ampia e inclusiva dell'esperienza umana.

78 Lo stesso David Punter definisce l'autrice danese come una maverick rispetto alla tradizione gotica: «concerned not with terror but with the gentle and debilitating nostalgia which has replaced it as the aristocrat – and the artist – has become increasingly rootless and homeless». Punter, *The Literature of Terror*, cit., pp. 378-380 («non si interessa al terrore bensì alla delicata e debilitante nostalgia che lo ha sostituito una volta che l'aristocratico – e l'artista – è diventato sempre più sradicato e spaesato», trad. it. cit.).

79 Il termine 'disegno' non è certo casuale quando si parla di Karen Blixen. Nel paragrafo *Livets veje* (*Le strade della vita*), in *Den afrikanske Farm*, l'autrice rievoca un ricordo d'infanzia, quando le veniva narrata la sfortunata notte di un uomo mentre, nello stesso tempo, su un foglio di carta veniva disegnata una figura ancora indistinta. Con il procedere della vicenda, quella serie di linee iniziava a comporsi fino a rivelare, alla fine, una cicogna. L'immagine, per chi ascoltava come per il protagonista della fiaba, condensava il senso profondo degli avvenimenti, mostrando come il significato della vicenda potesse emergere solo a storia conclusa. Vedi Blixen, *Den afrikanske Farm*, cit., pp. 208-210. Secondo Carolina Iacucci: «L'autrice sottolinea come questa parabola le sia giunta in soccorso nella forma di una piccola speranza di vedere anche lei, un giorno, [...] la realizzazione definitiva di un'architettura in grado di dispiegare un destino». Carolina Iacucci, *Autobiografia e autobiografismo in Karen Blixen. Una lettura contrastiva di Out of Africa e delle lettere 'africane'*, in «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», 6 (2017), pp. 383-409: 406.

80 «Aandens Sejr over Materien, Menneskeaaandens uhyre Storhed, ikke i sine Største, men i alle Mennesker, – især i det, at de jævne, mindst begavede kan have sig saa fulstændig over Omstændighederne at det allerforfærdeligste, som Livet kan byde, bliver betydningsløst», Blixen, *Breve fra Afrika*, cit., cap. 1, p. 110; trad. it. cit., p. 102.

Heimskringla in Transition: Language, Translation, and Power in Early Modern Scandinavia

Andrea Romanzi

(Università degli Studi di Milano)

Early translations of *Heimskringla* show how language, politics, and scholarly networks reshaped the Norse past in early modern Scandinavia. This study juxtaposes Laurents Hansson's Bergen excerpts (c. 1550s) with Peder Claussøn Friis's *Norske Kongers Chronica* (1599; printed 1633) to trace systematic departures from Old Icelandic formulations. Based on a sample of prologue material and *Ynglinga saga* episodes, two patterns stand out: Hansson retains archaic lexis, mythic toponyms, and skaldic citation practices, suggesting a plural antiquarian ethos; Friis streamlines syntax, rationalises myth, and foregrounds Danish-Norwegian genealogy in ways congruent with court-oriented centralising agendas. Read against the distinct circles that enabled each translation, Bergen's clerical manuscript exchangers versus Copenhagen's court-episcopal patrons, the article proposes an analytical lens for reading translation as a negotiable instrument of cultural memory and power during Scandinavia's transition from medieval plurality to early modern centralisation.

Le prime traduzioni della *Heimskringla* mostrano come lingua, politica e reti intellettuali abbiano contribuito a rimodellare il passato norreno nella Scandinavia della prima età moderna. Questo studio mette a confronto gli estratti bergensi di Laurents Hansson (anni 1550 ca.) con la *Norske Kongers Chronica* di Peder Claussøn Friis (1599; stampata nel 1633), allo scopo di individuare scarti sistematici rispetto alle formulazioni dell'antico islandese. Su un campione costituito dal prologo e da alcuni episodi della *Ynglinga saga* emergono due tendenze principali: Hansson conserva lessico arcaico, toponimi mitici e pratiche di citazione scaldica, suggerendo un ethos antiquario plurale; Friis, invece, semplifica la sintassi, razionalizza il mito e pone in primo piano la genealogia danese-norvegese, in linea con agende centralizzatrici di orientamento cortigiano. Letto alla luce dei diversi ambienti che resero possibili le due traduzioni, l'articolo propone una chiave analitica per interpretare la traduzione come uno strumento negoziabile di memoria culturale e di potere nel passaggio della Scandinavia dalla pluralità medievale alla centralizzazione della prima età moderna.

KEYWORDS: *Heimskringla*, *Early Modern Translation*, *Historiographical Authority*, *Old Icelandic Literature*, *Cultural Memory*

Andrea Romanzi, *Heimskringla in Transition: Language, Translation, and Power in Early Modern Scandinavia*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 163-184

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.07



Open Access



***Heimskringla* in Transition: Language, Translation, and Power in Early Modern Scandinavia**

Andrea Romanzi
(Università degli Studi di Milano)

INTRODUCTION

Early modern Danish versions of *Heimskringla* show how translation reconfigures historiographical authority in the Denmark-Norway union. Focusing on the prologue and selected early chapters of *Ynglinga saga*, the excerpts translated by Laurents Hanssøn (mid-sixteenth century) are compared with Peder Claussøn Friis's *Norske Kongers Chronica* (1599; printed 1633) to show how each rendering redistributes authority across learned informants, genealogy, skaldic verse, and mythic geography¹. Following Venuti (1995), Berman (1985), and Bassnett and Lefevere (1990), this article treats translation as a non-neutral practice that negotiates power, identity, and historical meaning².

To situate these choices, it is enough to note that from the later Middle Ages onward Norway increasingly operated within a Danish-led union, and Danish gradually became the dominant written medium of administration and learning³. The practical consequence for this

* The research for this article was funded by Ca' Foscari University of Venice as part of the programme «Forms of Dissemination and Appropriation of European Literature in Early Modern Scandinavia» in 2024/2025, conducted by Dr. Martina Ceolin and Prof. Massimiliano Bampi.

1 Laurents Hanssøn, *Laurents Hanssøns Sagaoversættelse*, udg. af Gustav Storm, J. Dybwad, Kristiania 1899; Peder Claussøn Friis, *Snorre Sturlesøns Norske Kongers Chronica*, udg. af Ole Worm, København 1633.

2 See *Translation, History, and Culture*, ed. by Susan Bassnett – André Lefevere, Pinter, London 1990; Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London 1995; Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Gallimard, Paris 1985.

3 Accounts often treat the Black Death (1349-1350) as a turning point in the erosion of the older Old Norwegian written norm, but scholars warn against mono-causal explanations: Brit Mæhlum emphasises broader political and social developments and notes that plague-centred narratives can fit too neatly into a national story of cultural decline. See Brit Mæhlum, *Mellom Skylla og Kharybdis. Forklaringsbegrepet i historisk*

article is that by the sixteenth century Danish functioned as the default target language for antiquarian and historiographical projects.

Because *Heimskringla* is extensive, the analysis is sample-based, focusing on the prologue and selected *Ynglinga saga* episodes. The passages were selected using three criteria: (1) high density of meta-historical claims (explicit statements about sources and truth-testing), (2) culturally marked lexis (mythic toponyms, ritual vocabulary, and key historiographical terms), and (3) parallel attestation in both Hanssøn's Bergen excerpts and Friis's *Chronica*, allowing like-for-like comparison. The article does not claim that these examples exhaust the translators' practices across the entire compilation; rather, it treats them as a sample that can be expanded in future work.

Since *Heimskringla* was editorially stabilised through early modern manuscript and print mediation rather than transmitted as a fixed, authorially titled work, early translations are especially revealing as acts that help consolidate what the compilation is understood to be⁴.

1. TRANSLATION, INTELLECTUAL NETWORKS, AND TEXTUAL CIRCULATION IN EARLY MODERN SCANDINAVIA

Translating Old Icelandic texts in the early modern period was not just an isolated academic exercise; it was part of a more extensive intellectual network stretching across Norway, Denmark, and Iceland⁵.

språkvitenskap, Novus forlag, Oslo 1999, and Id., *Katastrofen som språkhistorisk forklaring*, in *Studier i svensk språkhistoria 13. Historien om språkhistorien*, red. av Daniel Andersson et al., Institutionen för språkstudier – Kungl. Skytteanska samfundet, Umeå 2016, pp. 51-64; and Ole Jørgen Benedictow, *Svartedauen og senere pestepidemier i Norge. Pestepidemiens historie i Norge 1348-1654*, Unipub, Oslo 2002. At the same time, internal developments were already underway; as Magnus Rindal stresses: «Dei aller fleste fonologiske og morfologiske endringane har starta allereie i gammalnorsk tid, og er ikkje fullførte i alle norske dialektar i vår tid», Magnus Rindal, *Norsk språk 1350-1500: Gammalnorsk eller mellomnorsk?*, in *Historisk språkvitenskap*, red. av Ernst Håkon Jahr – Ove Lorentz, Novus, Oslo 1993, pp. 395-404: 400-401.

4 As Bjarni Aðalbarnarson has shown, the name *Heimskringla* is not authorial but editorial, deriving from the opening words of *Ynglinga saga* (*Kringla heimsins*) and only stabilised through early modern print culture. Medieval manuscripts preserve no uniform overarching title: *Kringla* lacks a surviving title page, *Jöfraskinna* bears the heading *Konunga sögur eru hér ritaðar*, while *Frissbók* introduces the compilation as a *konungabók* following the account of Ari hinn fróði. The conception of *Heimskringla* as a single, bounded work thus emerges retrospectively through editorial and translational mediation rather than medieval authorial intent. See Snorri Sturluson, *Heimskringla*, ritstj. Bjarni Aðalbarnarson, b. 1, Hið íslenska fornritafélag, Reykjavík 20024, s.v.

5 Ludvig Holm-Olsen, *Middelalderens litteratur i Norge*, in *Norges litteraturhistorie*, b. 1, red. av Edvard Beyer, Cappelen, Oslo 1974, pp. 19-342.

These networks brought together humanist scholars, clergy, legal administrators, and local officials, all working to recover, translate, and share medieval Norse literature. Interest in these texts wasn't purely scholarly; it was fuelled by the intellectual energy of Renaissance humanism, the shifting tides of Protestant Reformation, and the rise of national identities. As Jørgensen puts it:

In the 16th century, a new interest for historiography developed in Europe, and one turned again to the medieval sagas. This new attitude was introduced in the continent by the Renaissance humanists. History could not only quench learned people's thirst for knowledge, it could also be a chessman in the game of power⁶.

In Denmark and Norway, scholars and translators worked to preserve and adapt Old Norse texts, like *Heimskringla*, in ways that resonated with contemporary concerns about governance, historical legitimacy, and cultural identity. The political and religious upheavals of the 16th and 17th centuries played a significant role in shaping how these texts were received and adapted. As Jørgensen notes, historical chronicles became tools of power, used to reinforce royal authority much like the Church used literature for its own influence⁷.

These activities should also be read within wider European patterns of textual transfer⁸.

In the case of *Heimskringla*, translation operates as selective re-functioning rather than neutral transmission.

Bergen, for example, became a centre for translation efforts. Scholars like Laurents Hanssøn (born around 1500, dead after 1551), Mattis Størssøn (born early in the sixteenth century, died 1569), and Jon Simonssøn (1512-1575) played vital roles in reviving and circulating Old Norse texts, working on translations meant for both local and royal audiences. They collaborated with officials in Copenhagen,

6 Jon G. Jørgensen, *Norse Kings' Sagas Spread to the World*, in «Scandinavistica Vilnensis», 2 (2009), pp. 55-64: 57, <<https://doi.org/10.15388/ScandinavisticaVilnensis.2009.2.4>> (last accessed: 23 May 2026).

7 *Ibid.*

8 As Sif Rikharðsdóttir notes: «The history of European literature is one of transformation, refashioning and intertextual relations. Narrative modes and ideas spread across the continent, influencing and enriching existing native literary forms. As old poetic traditions either stagnated or died out, new literary modes were fashioned from pre-existing forms, which were combined with novel narrative structures and ideas from imported materials», Sif Rikharðsdóttir, *Medieval Translations and Cultural Discourse. The Movement of Texts in England, France and Scandinavia*, D.S. Brewer, Cambridge 2012, p. 1, <<https://doi.org/10.1515/9781846158193>> (last accessed: 23 May 2026).

forming a cross-border intellectual network that aimed to make medieval texts more accessible to contemporary readers.

Heimskringla, written by Snorri Sturluson around 1230, is a prime example of this process. This Old Icelandic chronicle of Norwegian kings circulated in new scholarly and administrative contexts in the sixteenth century under the influence of Renaissance humanism and the Protestant Reformation. As Norwegian and Danish scholars sought to assert political legitimacy, sometimes in competition, sometimes in alignment, they turned to *Heimskringla* as a tool for constructing narratives about the North that resonated with their own time. This mix of scholarly ambition, political motive, and cultural heritage shaped key translation efforts, including those by Laurents Hanssøn in the mid-sixteenth century and Peder Claussøn Friis (1545-1614), whose translation from 1599 was published posthumously in 1633. The 1633 printed volume (edited by Ole Worm) contains Friis's rendering of *Heimskringla* and, thereafter, continuations of later kings' sagas and additional material. As Bjarni Aðalbjarnarson notes, the manuscripts used by Worm are now lost, and the edition likely lacked the original prologue. Worm appears to have relied heavily on Hanssøn's translation when framing the work and asserting Snorri's authorship, illustrating how editorial intervention completed the process of textual and historiographical stabilisation initiated by translation.

2. HUMANIST NETWORKS IN NORWAY AND DENMARK

In the sixteenth century, the combined forces of Renaissance humanism and Reformation-era governance sparked a renewed interest in medieval Norse sources. Across Norway, especially in Bergen, clerics, bishops, and officials began rediscovering Old Norse manuscripts that had been preserved in local libraries or private collections. Often working in contact with scholars in Copenhagen, they set out to translate these texts into a language accessible to Danish officials and the royal court. But these efforts weren't just about preserving the past. They served larger political and historiographical goals, helping to shape a historical consciousness that extended beyond Norway or Iceland to encompass all of Scandinavia. The drive for translation came from multiple directions: local pride in Norway's royal past, aristocratic and royal interest in genealogical legitimacy, and humanist scholars eager to collect and verify ancient texts.

In Norway, Bergen became a key hub for this work. Scholars like Jon Simonssøn, Mattis Størssøn, and Laurents Hanssøn played

crucial roles, building on each other's efforts to extract passages from *Heimskringla*, *Fagrskinna*, and other sagas. These partial adaptations circulated in manuscript form, allowing other scholars in Norway and Denmark to refine or expand on the translations⁹.

The intellectual bridge between Norway and Denmark relied on Church patronage, personal correspondence, and shared Renaissance ideals. Norwegian scholars exchanged letters with officials in Copenhagen, sometimes sending annotated saga fragments for review or printing¹⁰. The translation and dissemination of Old Icelandic texts wouldn't have been possible without the collaboration of a vast network of intellectuals, each contributing their knowledge and expertise.

Taking this mediating function seriously also means attending to the translators' own institutional locations. In Bampi and Gropper's terms¹¹, the 'translator' is rarely a solitary linguistic agent: translation depends on patrons, manuscript access, and the social authority of those who circulate texts¹². Read in this light, Hanssøn's excerpts can be understood as emerging from a clerical-antiquarian milieu where manuscript exchange, learned glossing, and the coexistence of multiple exemplars shaped what could count as a faithful rendering. Bjarni Aðalbjarnarson's reconstruction of Hanssøn's work with two manuscripts (*Frissbók* and later *Kringla*) suggests not only a philological practice but also a form of social positioning: Hanssøn writes as someone negotiating between local Norwegian manuscript culture and a Danish scholarly readership. Friis's *Chronica*, by contrast, appears more closely tied to court-facing channels of transmission and to expectations of usability, coherence, and dynastic legibility. The posthumous 1633 print publication (edited by Ole Worm) sharpens this sociological dimension further: as Bjarni notes, Worm's edition likely lacked the original prologue and seems to have leaned on

9 Theodore M. Andersson, *Kings' Sagas*, in *Old Norse-Icelandic Literature. A Critical Guide*, ed. by Carol J. Clover – John Lindow, Cornell University Press, New York-London 1985, pp. 197-238.

10 See Jon G. Jørgensen, *Sagaoversettelser i Norge på 1500-tallet*, in «Collegium Medievale», 6 (1993), pp. 169-198: 182-186.

11 See Massimiliano Bampi – Stefanie Gropper, *Translation as Cultural Appropriation in Medieval Scandinavia*, in *Medieval Translation. Interdisciplinary Studies in the Translation and Transfer of Language, Culture, Literature*, ed. by Massimiliano Bampi – Stefanie Gropper, De Gruyter, Berlin-Boston 2024, pp. 149-174, <<https://doi.org/10.1515/978311218045-009>> (last accessed: 23 May 2026).

12 «Interaction between languages and cultures and thus also the translation of texts requires mediators, like for example patrons or other people with an interest in the literary system who are interested in the literature of another culture and translators who are able to adapt a foreign text to their language», *ibid.*, p. 151.

Hanssøn when framing the work and stabilising Snorri's authorship, a reminder that editorial mediation could complete, and redirect, the cultural work performed by translation itself¹³.

In this institutional setting, it would also be misleading to think of them as purely 'Norwegian' translations. As Porter points out: «[T]he titles of Claussøn's and Hanssøn's works clearly indicate [that] the language of translation was 'Dansk', the written language of learning for all Norwegians and Danes»¹⁴. Since Danish was the dominant written language in the union, these translations, despite being produced in Norway, were inevitably shaped by Denmark's linguistic and cultural norms. Texts like *Heimskringla* had to be accessible within the Danish-Norwegian administrative and intellectual world, reinforcing a shared historical consciousness across the union.

Translating *Heimskringla* in the early modern period wasn't just a matter of converting words from one language to another, it was an act of adaptation. Drawing on Burke, Bampi and Gropper observe that translators had to navigate between native historiographical traditions and foreign narrative conventions, creating hybrid literary forms that blended fidelity to Old Norse sources with the realities of communicating in Danish. While elements of Norwegian historical autonomy were maintained, the very process of translation subtly reframed the sagas, embedding them within a broader Scandinavian, and specifically Danish, literary and political discourse¹⁵.

3. FROM OLD NORSE TO DANISH: HANSSØN'S AND FRIIS'S ADAPTATIONS OF SNORRI STURLUSON'S *HEIMSKRINGLA*

This article approaches the early modern translations of *Heimskringla* not only as linguistic transfers but as cultural and historiographical interventions. To understand how these translations functioned in the context of early modern Scandinavia, it is essential to distinguish between the concepts of translation and adaptation, two terms often

13 Snorri Sturluson, *Heimskringla*, b. 1, *op. cit.*, p. viii.

14 Edel Porter, *Old Norse, New Norse: Heimskringla in Norway 1599-1900*, in *True North. Literary Translation in the Nordic Countries*, ed. by B.J. Epstein, Cambridge Scholars, Cambridge 2014, pp. 238-254: 239-240.

15 Bampi – Gropper, *Translation as Cultural Appropriation in Medieval Scandinavia*, *op. cit.*, p. 149. The citation of Burke refers to Peter Burke, *Hybrid Renaissance. Culture, Language, Architecture*, Central European University Press, Budapest-New York 2022, <<https://doi.org/10.1515/9789633860885>> (last accessed: 23 May 2026).

used interchangeably but carrying distinct implications in both translation theory and historiographical practice.

In classical terms, translation aims to render a source text into another language while preserving its meaning, style, and structure. In contrast, adaptation involves a more active reshaping of the original, altering its content, rhetoric, or narrative logic to suit new audiences, ideological frameworks, or genre conventions. As Susan Bassnett and André Lefevere argue, adaptation is not only a form of translation but a broader act of rewriting: «Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society»¹⁶. This distinction is particularly relevant for understanding the early modern context, in which the act of translating Old Norse-Icelandic sagas into Danish was rarely ideologically neutral. While Laurents Hanssøn's work tends toward what Antoine Berman would call a foreignizing ethos¹⁷, preserving the rhetorical, epistemological, and mythic complexity of the source, Peder Claussøn Friis represents a more domesticating and adaptational approach, streamlining the text's narrative, rationalizing its mythological elements, and aligning its historiography with early modern state ideologies.

Lawrence Venuti defines domestication as a strategy that reshapes the foreign text making it familiar for the reader, while foreignisation asks the reader to 'travel abroad' to reach the text¹⁸. In this sense, Hanssøn's translation resists full assimilation by retaining archaic vocabulary, Norse toponyms, and skaldic epistemology, whereas Claussøn Friis seems to adapt the sagas into a politically coherent and pedagogically useful national history.

More recently, Linda Hutcheon has emphasised that adaptation is a process of reinterpretation and recreation that reshapes a story for new conditions and functions¹⁹. In early modern Scandinavia, such reshaping entailed the repositioning of cultural memory within emerging frameworks of monarchical legitimacy, religious reform, and intellectual humanism.

This article therefore treats Hanssøn's and Friis's works not simply as translations of *Heimskringla* but as historiographical acts that engage differently with the source material. Hanssøn worked within

16 Susan Bassnett – André Lefevere, *Preface*, in *Translation, History, and Culture*, *op. cit.*, p. ix.

17 Berman, *La traduction et la lettre*, *op. cit.*

18 Venuti, *The Translator's Invisibility*, *op. cit.*

19 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2012, p. 8-9, <<https://doi.org/10.4324/9780203095010>> (last accessed: 23 May 2026).

a humanist, philological tradition that values the plurality and ambiguity of medieval narrative; Friis, by contrast, produced an ideological adaptation that retools the saga for use within the centralised political discourse of the Danish-Norwegian union. Their divergent approaches exemplify two models of cultural memory: one rooted in interpretive dialogue with the past, the other in the production of historical continuity and state-sanctioned truth.

The close readings below approach Hanssøn's translation as tending to make Snorri's epistemological structure and collective memory legible in early modern Danish, rather than stabilising the narrative through systematic simplification. Friis's *Chronica*, by contrast, more consistently consolidates these modes of validation into a didactic, institutionally anchored historiographical voice.

4. HISTORIOGRAPHICAL AUTHORITY AND EPISTEMOLOGY

It should be emphasised that Laurents Hanssøn's translation is not only valuable as an early vernacular rendering, but also as indirect evidence for manuscript configurations no longer fully preserved. Hanssøn explicitly worked from two Old Icelandic manuscripts, first *Fríðsbók* and later *Kringla*, and his Danish version of the prologue contains elements that cannot derive from *Fríðsbók* but align instead with *Jöfraskinna*²⁰. This strongly suggests that the prologue once stood in *Kringla*, even though it is now lost from that manuscript. Hanssøn's translation therefore preserves traces of a textual state otherwise inaccessible, underscoring its relevance not merely as a translation but as a carrier of historiographical memory.

Throughout the close readings below, the Old Icelandic text is cited from the *Heimskringla* tradition as represented by Codex Frisianus (AM 45 fol.), a major fourteenth-century manuscript that preserves large parts of the compilation, including the prologue and *Ynglinga saga* (though not *Óláfs saga helga*)²¹. The choice of Codex Frisianus is primarily practical: it offers a stable and well-documented point of

20 Snorri Sturluson, *Heimskringla*, b. 1, *op. cit.*, p. vi.

21 *Codex Frisianus* (Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, AM 45 fol.) is one of the principal manuscript witnesses of *Heimskringla*, named after an early owner (Otto Friis). It is frequently treated as a key manuscript in modern editorial work on the kings' sagas. Old Icelandic quotations in this article are cited from standard modern editions; Codex Frisianus is referenced as the manuscript representative of the *Heimskringla* tradition used for comparison.

reference for the passages analysed here, all of which are also represented in both Hanssøn's and Friis's translations.

The opening of *Heimskringla*, traditionally attributed to Snorri Sturluson and preserved in manuscripts such as Codex Frisianus, serves not only as a narrative gateway into the sagas of Norwegian kings but also as a densely woven epistemological framework. It fuses oral traditions, poetic records, and historical memory into a complex narrative method deeply rooted in medieval Icelandic culture. When this material was translated and adapted into early modern Danish by Laurents Hanssøn and Peder Claussøn Friis, each translator brought with him distinct rhetorical strategies and cultural priorities that transformed the historiographical tone and ideological implications of the text.

The Old Icelandic prologue in *Codex Frisianus* begins by laying out a complex web of sources and methods. In comparing two early modern renderings, Laurents Hanssøn's and Peder Claussøn Friis's, we observe not only how the text was translated linguistically, but also how each translator restructured its epistemology and authority to suit divergent cultural and historiographical aims. The prologue blends genealogical records, known as *langfeðgatal*²², with oral traditions described using terms like *frásagnir*, *söguljóð*, or various forms of *kvæði* (poetic compositions). Alongside these different narrative forms, the prologue highlights the role of the «wise men» (*fróðir menn*), whose oral and written accounts help preserve the memory of past kings and events. It also introduces key skaldic poets, such as Thjóðólfr of Hvin and Eyvindr Skáldaspillir, emphasizing how their verses lend historical credibility to the kings' sagas. This reliance on poetry as historical evidence reflects the central role of praise poems in Norse historiography, particularly in settings where factual errors would have been quickly identified and challenged.

The prologue also touches on major cultural shifts, most notably the transition from cremation (the so-called Burning Age or *brunaöld*) to burial mounds (*haugsöld*). For example, it credits Freyr at Uppsala with introducing a new burial custom in Sweden and Dan Mikillate with a similar change in Denmark.

²² *Langfeðgatal* denotes a genre of royal genealogical catalogues in medieval Icelandic historiography, used to assert patrilineal descent and dynastic legitimacy. One well-known example is preserved in Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum, AM 415 4to, but the term is also used more broadly for genealogical lists of this type. See 'Langfeðgatal', in *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder* (KLNM), b. 10, Rosenkilde og Bagger, København 1965, pp. 311-312.

When Laurents Hanssøn translated this material into early modern Danish, he preserved much of the original text's rhetorical complexity and epistemological nuances, emphasising tradition and collective knowledge. On the other hand, Peder Claussøn Friis's, in his early modern Danish work, *Norske Kongers Chronica*, streamlined these intricate genealogies and layers of oral tradition into a more direct narrative. Early in his prologue, Friis makes it clear that his goal is to document «gamle Fraasagn» (old sagas or stories) about Nordic rulers. Nonetheless, his writing style is much more straightforward and instructional. Instead of the complex, layered sentences of the Old Norse text, he opts for a more concise and accessible opening statement.

Old Icelandic²³:

Á bók þessi lét ek rita fornar frásagnir um höfðingja þá, er ríki hafa haft á Norðrlöndum ok á danska tungu hafa mælt, svá sem ek hefi heyrt fróða menn segja²⁴.

Laurents Hanssøn's version:

Pa thenne bogh lodh jeg fchrfue gamle frafauger om hofdinge de fom Regemente haufue haft vdi deffe nordlanden oc pa Daufke tunge hafue talet sa som ieg hafuer hort aff vise menz saugn Sameledis aff forslagne men som kloge ere at regne fordoms flegter oc mangfoldige afsprungk, det de megh fannelige faugt hafue²⁵.

23 The Old Icelandic text cited here follows Bjarni Aðalbjarnarson's edition of *Heimskringla*, which is based on the same manuscript tradition reflected in Laurents Hanssøn's and, indirectly, Peder Claussøn Friis's translations. As Bjarni explains, the prologue is preserved in *Fríssbók* (F) and echoed in Hanssøn's rendering, while absent from *Kringla* (K); his reconstruction therefore provides an appropriate basis for comparison with the early modern Danish versions. For reasons of convenience, the works discussed hereafter will be referred to by abbreviated titles: H for the Old Icelandic text of *Heimskringla* cited from Aðalbjarnarson's edition of 2002, *op. cit.*; LHS for *Laurents Hanssøns Sagaoversættelse*, *op. cit.*; and NKC for Peder Claussøn Friis's *Norske Kongers Chronica*, *op. cit.* English translations of H are taken from *Heimskringla I. The Beginnings to Óláfr Tryggvason*, trans. by Alison Finlay – Anthony Faulkes, University College London, London 2011. All translations of excerpts from LHS and NKC are my own and are intended to be literal unless otherwise indicated.

24 H, p. 3: «In this book I have had written old stories about those rulers who have held power in the Northern lands and have spoken the Scandinavian language, as I have heard them told by learned men», *Heimskringla I*, trans., *op. cit.*, p. 3.

25 LHS, p. 5: «Then I had this book written with old accounts of chieftains who have held power in these northern lands and spoken the Danish tongue, as I have heard from the testimony of learned men, likewise from notable men who are skilled at reckoning the ancient lineages and their many offshoots, which they have faithfully traced».

Hanssøn clearly retains the Norse emphasis on learned informants («vife menz saugn»), implying that historical knowledge depends on collective memory rather than royal authority alone.

In contrast, Peder Claussøn Friis recasts the same prologue, turning its original complexity into a more straightforward, instructive style:

Denne Bog hafuer jeg ladet skrifue gamle Frasagn om de Høffdinge, som hafuer regerit i disse Nordiske Lande, og brugt Danske Tungemaal; efter som jeg hafuer fornommit aff de viseste Mænds Fortællelse, oc deris Angifueelse, som sandferdeligen viste at opregne de gamle Herrers Slegteregister oc Affkom²⁶.

Friis simplifies the epistemological complexity found in Hanssøn and the Old Norse by strongly foregrounding royal authority and legitimacy. He does not erase his sources, «de viseste Mænds Fortællelse», but the superlative *viseste* and the term *Angifueelse* (a term with a formal, report-like or declarative register) reframe their testimony as quasi-official evidence; authority shifts from communal memory to a chancery-like register.

Laurents Hanssøn's version, while similar in its intent to present old narratives, retains more of the rhetorical texture of the original. His opening reflects a closer adherence to the phrasing and epistemological tone of Snorri's source. He references «vise menz saugn», preserving the role of learned oral informants and the authority of tradition. Unlike Friis, Hanssøn does not fully reduce the prologue to a royalist frame; instead, he emphasizes the act of memory and transmission among the wise, suggesting a broader base of historical validation. This positions his version as more attentive to the historiographical pluralism of the original Norse account.

While Snorri's text quickly weaves together multiple sources and complex subordinate clauses, Friis reorganizes it into clear, pointed Danish prose, reinforcing genealogical legitimacy and implicitly supporting monarchical authority. Friis uses legal terms and stresses family trees to turn the saga into a practical tool for the state, while Hanssøn's heavier, antiquarian style keeps the work's many voices intact.

A particularly revealing passage illustrates these translators' differing approaches to the authority of skaldic poetry. In Codex Frisianus, poets are accountable to a knowledgeable public:

26 NKC, p. i: «This book I have had written with old accounts of the chieftains who have ruled in these Nordic lands and used the Danish language, as I have learned from the testimony of the wisest men and their reports, who truthfully knew how to set down the genealogies and descendants of the ancient lords».

Old Icelandic:

Tökum vér þat alt fyrir satt, er í þeim kvæðum finnsk um ferðir þeira eða orrostur; en þat er hátt skálda, at lofa þann mest, er þá eru þeir fyrir, en engi myndi þat þora, at segja sjálfum honum þau verk hans, er allir þeir, er heyrði, vissi, at hégómi væri ok skrök, ok svá sjálfr hann; þat væri þá háð, en eigi lof²⁷.

Here, Hanssøn preserves a mediated form of collective validation:

Ther aff thennum haffue wii megit tagit till effterdome i thenne kronicke, som konger och andre hoffdinge selffue brugedhe och lodhe deris børn lære atth icke schulle forglemis deris fføeldernne merckelighe mandoms gerninger oc liffs endelijghte. Holle wii thet ffor sanningen, som i theris quedur fynnis om deris fardh och orlogs brugh²⁸.

While the explicit image of public mockery and immediate correction found in Snorri is muted, historical truth in Hanssøn's version still emerges through shared judgment rather than through royal authority alone.

Friis, however, shifts the locus of validation exclusively to the monarchy:

Oc efterdi Kongerne selff hafue brugt disse Viser, oc lod deris Børn lære dennom, at de icke skulde forglemme deris Forældris merckelige Gierninger oc Endeligt, mens altid hafue dennom til et Eftersiun; kand mand icke andet end holde det for sandingen, som derudi formeldis om deris Færd oc adskillige Idretter²⁹.

In this passage, Friis's adaptation subtly shifts the logic of the original text. While *Codex Frisianus* emphasizes the communal and performative nature of skaldic poetry, where a knowledgeable audi-

27 H, p. 5: «It is indeed the habit of poets to praise most highly the one in whose presence they are at the time, but no one would dare to tell him to his face about deeds of his which all who listened, as well as the man himself, knew were falsehoods and fictions», *Heimskringla I*, trans., *op. cit.*, pp. 3-4.

28 LHS, p. 6: «From this we have been able to take instruction in this chronicle, which kings and other chieftains themselves used and had their children learn, so that they should not forget their forefathers' remarkable deeds of manhood and the end of their lives. We hold that to be the truth which is found in their poems concerning their journeys and use of warfare».

29 NKC, p. iii: «And since the kings themselves made use of these verses and had their children learn them, so that their parents' notable deeds and deaths should not be forgotten, but always be kept as an example, one cannot but regard as true what is reported in them concerning their actions and various achievements».

ence plays a central role in judging historical truth, Friis reconfigures this dynamic by placing primary weight on royal usage and dynastic continuity, largely sidelining the audience's critical function. Although he previously invokes «the wisest men» as informants, in this passage their authority is framed more narrowly: they serve to confirm royal genealogies rather than participate in an open process of historical evaluation. While he agrees that kings valued and passed on these verses, he does not make this the sole guarantee of truth. Instead, Hanssøn emphasizes both the poetic richness of these texts and their interpretive reception across generations, suggesting a broader, though mediated, more dialogic network of transmission. His phrasing, «ther aff thennum haffue wii megit tagit till effterdome», signals an active engagement with poetic meaning and reinforces the notion of historical judgment grounded in shared cultural memory. In this way, Hanssøn remains more faithful to the spirit of Snorri's original account, in which history is tested and confirmed through public knowledge, poetic tradition, and the multiplicity of voices.

5. MYTH, RITUAL, AND THE TRANSLATION OF SACRED NARRATIVES

A further notable difference emerges in the translators' treatment of mythological figures, particularly in their rendering of Freyr's burial at Uppsala. In *Codex Frisianus*, Freyr is portrayed explicitly as a divine figure whose interment sets a cultural precedent:

Old Icelandic:

En síðan er Freyr hafði heygðr verit at Upsølum, þá gerðu margir höfðingjar eigi síðr hauga en bautasteina til minningar eptir frændr sína³⁰.

This passage blends myth and ritual, positioning Freyr's burial as both a sacred act and the origin of a broader commemorative tradition.

In his translation, Laurents Hanssøn preserves most of this texture but inserts an euhemerising twist: the designation «Freir kong» does not demythologise the episode, but reflects a humanist habit of rendering sacral figures legible within historical nomenclature while leaving ritual practice untouched.

30 H, p. 4: «[B]ut after Freyr had been interred in a mound at Uppsalir, many rulers built mounds as well as memorial stones in memory of their kinsmen», *Heimskringla I*, trans., *op. cit.*, p. 3.

Efter thet at Freir kong war laugder i houg hoeff Oppsale, da giorde mange hovdingie tiden howffue oc store stene hoff til Aminning sine frender oc de stene kalledis bauthestene³¹.

By styling the god as «Freir kong» Hanssøn fuses pagan divinity with royal title, hinting at historicisation even while retaining both the cult place-name (Oppsale – Uppsala) and the technical term bauthestene ('bautasteinar'). He also keeps Snorri's kin-based motive, sine frender, and the paired memorial forms (mound and stone), thus maintaining much of the myth-ritual register.

Peder Claussøn Friis adapts the episode in more pointedly historicising language:

Mens efter af K. Froer bleff begrafuen udi en Høj ved Opsal, da giorde siden mange fornemme Høffdinge sig Høje, at begrafue sine Venner deri, og satte store Stene derhos til en Erindring, som de kaldede Bautasteene³².

Here as well, «K. Froer» repells the name, pushing it further toward a purely historical king. The change from frender ('kin') to sine Venner ('his friends') and the phrase «fornemme Høffdinge» present it as a noble custom, not a religious rite. Hanssøn keeps the archaic tone and cultic feel, while Friis tones down the mythic language and recasts the rite as a social model for the nobility and the royal line.

The Old Norse text presents this transformation as a gradual, regionally differentiated process. Snorri tells about Dan inn mikilláti, whose mound marks the start of the *haugsöld* ('Mound Age') while Sweden and Norway still practise cremation.

Hanssøn introduces the king as «dan konngh som kalledis Mykilaate (: *Magnanimus*)»³³, retaining the Norse epithet through a Latin gloss for learned readers. Hanssøn adds only the brief remark «Begynttis der aff hougholld i Danmarck»³⁴. He records the change of custom without emphasis, letting the saga's straightforward, year-by-year narrative flow on untouched.

On the other hand, Friis treats Dan's burial as a breakthrough in royal leadership. He modernises the name to «Dan den Mykilaate» and then proceeds to show in a clearer, streamlined narrative the Danish

31 LHS, p. 6: «After King Freyr had been laid in a mound near Uppsala, many chieftains of the time made mounds and large stones in memory of their kinsmen, and those stones were called bautasteinar».

32 NKC, p. ii: «But after King Froer was buried in a mound near Opsal, many noble chieftains later made mounds for themselves in which to bury their friends».

33 LHS, p. 6.

34 *Ibid.*: «And from that, the mound-age began in Denmark».

timeline moving from the *Brunaöld* to the *Hougöld*: «der efter begyntis saa den anden Alder udi Danmarck, som de kalde Hougöldt»³⁵. By framing this clear timeline, Friis can show Denmark moving ahead of its neighbours, adding that «Norwegians and Swedes still kept the Burning Age both for nobles and ordinary folk».

6. GEOGRAPHY AND MYTH

The differing historiographical approach to translation extends clearly into the translators' treatment of geography and mythology, with their aims emerging clearly in the way they redraw Snorri's world-map. In the Old Icelandic text, the earth is a «*Kringla* heimsins», a ring where the classical continents sit beside the river Vanakvísl, the borderland Vanaland, and the icy regions of «*Svíþjóð* in mikla eða in kalda»³⁶. Giants, dwarfs, blue-men and dragons all occupy the same mental chart.

Hanssøn, whose project was undertaken at the urging of court-connected humanists, passes on almost every detail. He writes that «Norden af swarte haff gonger then store Swithiod eller then kolde»³⁷ and a moment later insists the river «rettelighenn heder Tanakuifl eller Vana-quisl, oc gonger till fios vdi swarta haff»³⁸. Nothing is removed, «Ther ere dwerger, Riise, oc blamen; Ther ere diur oc dragghe vnderlig store»³⁹ follows exactly Snorri's lesson⁴⁰.

Hanssøn's attention to terms like *vanaquisl* and *Swithiod* demonstrates a philological sensitivity rooted in humanist antiquarianism. He avoids collapsing myth into history, instead allowing mythic geography to coexist with recognizable political spaces.

Friis, on the other hand, tightens the cosmographical framework considerably. He opens with a didactic description of the world as a tripartite whole: «Verdens Krets oc runde Bold [...] udi tre Parter, som er Asia, Africa oc Europa»⁴¹, thereby anchoring the narrative in

35 NKC, p. ii: «From then on a second age began in Denmark, the one they call the Mound Age».

36 H, p. 9.

37 LHS, p. 9.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 North of the Black Sea lies Great Swithiod, or the Cold; is rightly called Tanakvísl or Vanakvísl, and runs into the Black Sea; There are dwarfs, giants, and blue-men; there are animals and dragons of extraordinary size.

41 NKC, p. 1: «The world's circuit and round sphere [...] [is divided] into three parts, namely Asia, Africa, and Europe».

a classical model of universal history rather than in saga cosmography. Saga-specific geography is largely reduced to explanatory residue: the Black Sea is linked to a single Norse element, noting that it was «i gammel tid [...] paa Norsk Maal kaldet Vanaquisl (det er / Vana-Elff)»⁴². Mythic beings and northern marvels that populate Snorri's world-map disappear from this opening description, replaced by glosses and explanatory clarifications that render the past legible within early modern geographical knowledge.

Snorri's long clauses are broken into short, more didactic instructions, turning the layered cosmology into a straight description of antique geography. The effect is a domestication of cosmology, integrating Norse history into a biblically and historically sanctioned narrative arc. His approach reflects a broader historiographical tendency to render the distant past intelligible by aligning it with the intellectual frameworks of the Renaissance and Reformation.

Hanssøn preserves saga cosmography as a plural epistemic space, whereas Friis recodes it into a classical, pedagogical geography compatible with early modern universal history. This narrowing sets up his more thorough rationalisation of Odin.

7. RITUAL, PERFORMANCE, AND THE REMAKING OF ODIN

The different approaches Hanssøn and Friis take to translation come into sharp focus in how they present Odin, not only as a cultural figure, but as a political and ritual leader. Snorri's Odin is already framed in euhemerizing terms, both culture-hero and ruler, so that the boundary between myth and human history is productive rather than resolved. Friis presents a rationalised, historical Odin who fits into a structured, early modern worldview. Hanssøn preserves more of Snorri's ambiguity and mythic texture.

The scene begins with Odin's homeland. Snorri places him «fyrir austan Tanakvísl í Asía» ('east of the river Tanais in Asia') and calls the land Ásaland, its capital Ásgarðr. The river, also named Vanakvísl, is mythically charged: it divides Asia and Europe and marks a liminal space between the known world and sacred space:

⁴² *Ibid.*: «In old times [...] in the Danish tongue called Vanaquisl (that is, the Vana River)».

Fyrir austan Tanakvísl í Ásía var kallað Ásaland eða Ásaheimr, en höfuðborgin, er var í landinu, kölluðu þeir Ásgarð. En í borginni var höfðingi sá, er Óðinn var kallaðr; þar var blótstaðr mikill⁴³.

This openness poses a problem for the two earliest Danish translators of *Ynglinga saga*. The ways in which Laurents Hanssøn and Peder Claussøn Friis reshape Odinn tell us much about their differing historical priorities, not only in terms of language, but in their understanding of rituals and beliefs.

As we have observed in other passages, Hanssøn keeps much of Snorri's cosmological framing intact. He opens: «For østen Tanaquisl i Asia thet var kallet aasa lannd. eller Aasa werd. Enn howdftadin i landit war kallet Aasgardt»⁴⁴.

Already here, Hanssøn preserves both the spatial otherness of Odin's world and its mythic terminology, «Aasa werd», «Tanaquisl», «Aasgardt», with no attempt to flatten these into a classical frame. He follows with: «Ther var møget affguderer dyrckelse» and «xij elzte hoffdinge [...] the kalledis Dyer eller Drotner»⁴⁵.

This phrasing follows closely the Old Icelandic. The word *dyrckelse* (worship) retains much of the ritual vocabulary of the source, without explicit glossing or theological commentary. The titles *Dyer* and *Drotner* are simply rendered, not glossed or explained. Hanssøn trusts his reader's ability and understanding of the saga. His interest lies in transmitting it as it stands, with minimal interpretive intervention.

Peder Claussøn Friis, on the other hand, writes from a different ideological position. His version begins:

Udi den Part aff Asia som ligger Osten med den flod eller elff Tanais var hovudstaden i gammel tid kaldet Aasgaard: der over var en Regent ved Navn Oden. Hand var en merckelig Blotmand det er hand bloffede oc offrede Folck oc Fæ til Afguderne⁴⁶.

43 H, p. 11: «To the east of Tanakvísl in Asia it was called Ásaland (Land of the Æsir) or Ásaheimr (World of the Æsir), and the capital city that was in the land they called Ásgarðr. And in that town was the ruler who was called Óðinn. There was a great place of worship there», *Heimskringla* I, trans., *op. cit.*, p. 6.

44 LHS, p. 10: «To the east of Tanaquisl in Asia there was what was called Ásaland, or Ása-world. And the capital in the land was called Ásgarðr».

45 *Ibid.*: «There was much worship of idols; and: Twelve senior chieftains [...] they were called Diar or Drotnar».

46 NKC, p. 2: «In that part of Asia which lies to the east by the river or stream Tanais, the capital in old times was called Ásgarðr; over it there was a ruler by the name Odin. He was a remarkable sacrificer, that is, he sacrificed and offered people and cattle to the idols».

The shift is immediate. The classical geography is emphasised, Asia, the river Tanais, and Odin is no longer a divine or mythic figure, but «en Regent», a secular title that rationalizes him into the framework of Renaissance historiography. The transformation continues: Friis expands Snorri's brief remark «þar var blótstaðr mikill» into an explanatory gloss, «Blotstad (det er, en Offerstad, hvor hedenske Afguders Offere bleve forrettede)»⁴⁷, a formulation absent from the Old Icelandic text. This interpolation reframes ritual practice within a confessional and didactic register, explicitly marking it as pagan and requiring explanation for a Christian readership. The same happens with the priestly titles: «tolv hedenske Præster [...] Diar (det er Guder eller guddommelige Mænd) eller Drotner (det er Herrer)»⁴⁸.

One of the most revealing differences lies in the portrayal of Odin's battlefield authority. Snorri writes that he was *sigrsæll*, and that people believed he would always bring victory:

hann var svá sigrsæll, at í hverri orrostu fekk hann gagn; ok svá kom, at hans menn trúðu því, at hann ætti heimilan sigr í hverri orrostu⁴⁹.

Hanssøn renders this passage:

war i all orlogh Sigersæll (: *victoriosus*) oc lykkesamer ther fore trode hanns men at sodan siger war alleineste hanns eigin oc alleineste aff honom self⁵⁰.

Here, the emphasis is on Odin's inherent power: the victory comes from him and him alone. Hanssøn retains the epistemic ambiguity of the original: this is what his followers believe.

By reframing completely the perception of Odin's power, Friis writes:

⁴⁷ *Ibid.*: «Blót-site (that is, a sacrificial place where sacrifices to pagan gods were performed)».

⁴⁸ *Ibid.*: «Twelve pagan priests [...] Diar (that is, gods or godlike men) or Drotner (that is, lords)».

⁴⁹ H, p. 11: «He was so blessed with victory that in every battle he was the winner, and it came about that his people believed that he was able to assign victory in every battle», *Heimskringla I*, trans., *op. cit.*, pp. 6-7.

⁵⁰ LHS, p. 10: «[He] was victorious (: *victoriosus*) and fortunate in all battles therefore his men believed that such victory was solely his own and solely from him himself».

Han var Sejerrig, og tabte aldrig i noget strid men fikk altid seier: derfor troede hans folk at hand hafde vist seier aff himmelen i hver strid⁵¹.

In this framing, Odin's success is no longer internal or charismatic, but it comes from *himmelen*, 'heaven', thus importing a Christian logic of providence, locating divine authority not in Odin himself but in a moralised universal order.

Odin becomes a proto-king, a historical agent whose life story prepares the way for state legitimacy and moral instruction. Hanssøn's Odin remains a figure of ambiguity, a potent node in a mythic network that resists full assimilation into any one system. His method is philological and preservative, aiming not to clarify but to transmit.

The contrast between these two translations encapsulates the shift from a humanist antiquarianism to a court-oriented, confessionally guided historiography. Where Hanssøn keeps the saga's layers and leaves the meaning open, Friis edits it into a single, didactic arc. These differences are not just stylistic; they reflect two modes of cultural memory: one plural and fragmentary, the other unified and state-readable. In the figure of Óðinn, we see the transformation of myth into history, and history into ideology.

CONCLUSION

The close readings above show how these theoretical distinctions operate in practice. Friis's NKC functions as a domesticating translation in Venuti's sense, one that effaces the cultural otherness of the source text in favour of fluency, transparency, and ideological assimilation. By historicising myth, rationalising genealogies, and consolidating authority in the monarchy, Friis's chronicle transforms the plural and performative historiography of the medieval saga into a politically coherent narrative compatible with the needs of an early modern Danish-Norwegian state. Hanssøn, by contrast, enacts a more 'foreignising' translational ethos, attentive to the complexities of the source and invested in preserving the epistemological structures of Old Norse historiography. His retention of mytho-geographical names and skaldic forms of validation reflects a resistance to the deforming tendencies of translation. Rather than domesticating the

51 NKC, p. 2: «He was victorious, and never lost in any battle, but always gained victory; therefore his people believed that he had been granted victory from heaven in every battle».

past, Hanssøn mediates it, bridging the medieval and early modern worlds while preserving their distinctions.

The contrast between translation and adaptation speaks directly to the formation of early modern Nordic identity. While both Hanssøn and Friis worked within the composite cultural space of the Denmark-Norway union, their projects imply divergent visions of historical belonging. These differences reflect the contrasting audiences and historical contexts behind each text. *Codex Frisianus* was written for a medieval Icelandic readership that valued extensive genealogical details and references to historians like Ari the Learned, seeing them as vital to preserving Norse tradition. Readers were accustomed to complex, layered narratives and tolerated ambiguities as part of historical authenticity.

In contrast, Friis's NKC was tailored for a Danish audience that was closely tied to the political and cultural framework of the Danish-Norwegian union. His version aligns with Renaissance humanist ideals, which sought genealogical prestige in ancient texts but required them to be presented in a structured and easily digestible manner. As a result, *Heimskringla*'s detailed genealogies and medieval rhetorical flourishes are pared down in favour of a narrative that supports state-building efforts, with the monarchy positioned as the central pillar of historical legitimacy.

In this broader context, Hanssøn's version occupies a mediating position between medieval Icelandic tradition and early modern Danish historiography. His style is neither as syntactically dense as the Old Icelandic source nor as streamlined as Friis. Instead, Hanssøn blends archaic phrasing, Latin glosses, and explanatory passages to appeal to a scholarly readership interested in both preserving and interpreting historical materials.

The history of *Heimskringla*'s early modern translations, then, is also the history of how the past is made to speak to the present. Through translation and adaptation, the medieval saga became a site where memory, power, and identity were reshaped and reinscribed. These divergent translational logics, Hanssøn's interpretive mediation and Friis's ideological consolidation, represent more than stylistic choices. They reflect distinct visions of historiography, of what constitutes authority, and of how the North was to imagine itself. As the case of Hanssøn's preserved prologue and Worm's editorial framing shows, translation, manuscript loss, and print publication together shaped not only how *Heimskringla* was read, but what it was understood to be.

In tracing these pathways, this article has shown how translation operates beyond textual preservation, actively reshaping historical understanding.

The translation of *Heimskringla* helped to produce not only a literary heritage, but a political and epistemological framework that would shape Nordic self-understanding from the sixteenth century through the romantic nationalism of the nineteenth. Translation was not just the afterlife of the saga, it was its rebirth within the context of modern history.

Rassegne

Does Love Endure? A Theatre Review on Italian Literature and Culture in Contemporary German Theatre

Kai Bremer

(Freie Universität Berlin)

Continuing his reflections from last year, in this article the author analyses the status of Italian literature and culture in contemporary German-language theatre, highlighting a shift from traditional drama to postdramatic adaptations of prose and film. The article focuses on two major cultural phenomena from the 2025/2026 season. Firstly, Pinar Karabulut's production of Tomasi di Lampedusa's *Il Gattopardo* at Schauspielhaus Zürich transformed the novel into an immersive, opulent stage experience. Secondly, the essay examines how the 50th anniversary of Pier Paolo Pasolini's death was commemorated in both Italy and Germany in 2025. This includes Roberto Ciulli's documentary production *Pasolini. Io so* in Mülheim and Albert Ostermaier's stage reading at the Berliner Ensemble. These case studies reveal that while German stages embrace purely aesthetic adaptations of canonical texts, they remain profoundly fascinated by the biography, political weight, and critical authority of the author figure as a contemporary benchmark.

Proseguendo le riflessioni avviate lo scorso anno, in questo articolo l'autore analizza lo stato della letteratura e della cultura italiana nel teatro contemporaneo di lingua tedesca, evidenziando il passaggio dal dramma tradizionale agli adattamenti postdrammatici di opere in prosa e cinematografiche. Lo studio si concentra su due importanti fenomeni culturali della stagione 2025/2026. In primo luogo, la messinscena de *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, firmata da Pinar Karabulut allo Schauspielhaus di Zurigo, che ha trasformato il romanzo in un'esperienza scenica immersiva e visivamente opulenta. In secondo luogo, il saggio esamina come il cinquantesimo anniversario della morte di Pier Paolo Pasolini sia stato commemorato nel 2025 sia in Italia sia in Germania. Tra le iniziative si analizzano la produzione documentaria di Roberto Ciulli *Pasolini. Io so* a Mülheim e la lettura scenica di Albert Ostermaier al Berliner Ensemble. Questi casi studio rivelano che, se da un lato le scene tedesche accolgono adattamenti puramente estetici di testi canonici, dall'altro rimangono profondamente affascinate dalla biografia, dal peso politico e dall'autorità critica della figura dell'autore, intesa come un punto di riferimento artistico contemporaneo.

KEYWORDS: *Reception of Italian Theatre, Contemporary German Theatre, Postdramatic Theatre, Italian Literature, Pasolini*

Kai Bremer, *Geht die Liebe weiter? Ein Theaterbrief zur italienischen Kultur und Literatur auf den deutschsprachigen Bühnen*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 187-193

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.08



Open Access



Geht die Liebe weiter? Ein Theaterbrief zur italienischen Kultur und Literatur auf den deutschsprachigen Bühnen

Kai Bremer

(Freie Universität Berlin)

Vor einem Jahr habe ich in der vorliegenden Zeitschrift darauf hingewiesen, dass auf deutschen Theatern immer seltener italienische Dramen zu sehen sind¹. Insbesondere Klassiker von Goldoni bis Dario Fo finden kaum noch ihren Weg auf die Theaterbühnen in Deutschland, der Schweiz und Österreich. Die Forschung hat diesen Eindruck auch empirisch bestätigt². Gleichzeitig ging es mir darum zu zeigen, dass diese Entwicklung nicht als ein generelles Desinteresse an der italienischen Kultur gedeutet werden sollte. Vielmehr spiegelt sie lediglich, was das deutschsprachige Theater schon seit den 1980er Jahren kennzeichnet: das große, weiterhin sehr lebendige Interesse an postdramatischen Theaterästhetiken, in deren Folge eben das Drama an Bedeutung eingebüßt hat. Diese Entwicklung hält erkennbar an. In den vergangenen 12 Monaten waren es erneut insbesondere italienische Romane und Kinofilme, die auf deutschsprachigen Theaterbühnen zu sehen waren, nicht Dramen.

Für viel Furore sorgte Ende November die Aufführung von Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Il Gattopardo* in Zürich. Die Inszenierung war die erste Regiearbeit der neuen Co-Intendantin Pinar Karabulut in der gewaltigen Schiffbau-Halle des Schauspielhauses. Karabulut hat aus dem Roman einen üppigen Bilderreigen gemacht und sich deutlich an der Vorlage orientiert. Sie ist dem Handlungsverlauf des Romans gefolgt und hat versucht, seiner Erzählweise durch verschiedene Inszenierungstechniken Rechnung zu tragen: «Sie ändert das

1 Kai Bremer, *Von leichtfüßigen und schwerfälligen Sprüngen über die Genre Grenzen. Ein Theaterbrief über die künstlerische Auseinandersetzung mit der italienischen Kultur im deutschen Gegenwartstheater*, in «Studi Germanici», 27 (2025), S. 257-263.

2 Vgl. Diana Di Maria – Imke Momann, «Wann gab es sie eigentlich nicht, diese Krise des Theaters?». Eine Bestandsaufnahme zeitgenössischer Dramatik auf deutschsprachigen Bühnen im Zeitraum 1990/91 bis 2012/13, in *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte*, hrsg. v. Olaf Müller – Elena Polledri, Winter, Heidelberg 2021, S. 27-55.

Tempo, lässt Figuren einfrieren oder Erzählertext sprechen, während das Spiel stumm weiterläuft. Gerade Concetta, die spröde und in ihren rüstungsartigen schwarzen Roben alle Avancen abschmettern-
de Tochter, bekommt stark kommentierende Funktion»³. Dadurch hat Karabulut eine eigene Theatersprache für ihre Inszenierung gefunden, die sich von der des Films abhebt. Denn natürlich ist eine Auseinandersetzung mit *Il Gattopardo* (der Roman erschien bekanntlich posthum 1958) immer auch eine mit Viscontis berühmter Verfilmung von 1963. Karabulut und die Bühnenbildnerin Michela Flück setzen dabei gerade auf die räumlichen Möglichkeiten des Theaters und vermitteln dadurch gänzlich andere Eindrücke als ein Film:

Tomasi war selber Abkömmling dieses Adels, und in der Schiffbauhalle des Schauspielhauses Zürich erstehen die Paläste seines Umfelds nochmals neu. Michela Flück hat die Tribüne gedreht, das Publikum schreitet durch die Flucht von Palasträumen und nach der Pause am Buffet des Balles vorbei zu seinen Plätzen. Vorne der Salon, hinter dem ersten Portal das Vorzimmer oder hereingeschobene Bad oder Büro. Quasi in der zweiten Gasse dann der treibhausartige Garten und die Kapelle, und noch eine Schicht dahinter ein rot ausgeschlagener Korridor mit abgehenden Türen. Auch wenn sich darin nur das Licht ändert, bieten diese minutiös ausgestatteten Räume eine erstaunliche Tiefe und Abwechslung. Und sie schaffen eine starke Stimmung⁴.

Karabulut hat also eine eigene Bühnensprache für den Roman gefunden und zugleich offenbar auch eine Art Leistungsschau für die Möglichkeiten des Schiffbau-Hauses vorgelegt, an dem sich künftige Inszenierungen der neuen Intendanz in Zürich werden messen lassen müssen.

Gleichzeitig haben aber auch einige Kritiken die Frage aufgeworfen, welchen Bezug die Inszenierung und letztlich auch der Roman noch zur Gegenwart haben. Deswegen wurde dem Abend trotz der großen Zustimmung etwa attestiert, lediglich 'Ausstattungstheater' zu sein⁵,

Aus italienischer Sicht mag diese Frage und auch die Stoßrichtung der Kritik überraschen. Zu Beginn des Letzten Jahres prangte schließlich an fast jeder Bushaltestelle zwischen Mailand und Palermo ein

3 Tobias Gerosa, *Alles muss sich ändern. Il Gattopardo*, Schauspielhaus Zürich, in <<https://www.nachtkritik.de/nachtkritiken/schweiz/zuerich-region/zuerich/schauspielhaus-zuerich/il-gattopardo-schauspielhaus-zuerich-pinar-karabulut-inszeniert-giuseppe-tomasi-di-lampedusa>> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

4 *Ebd.*

5 Christian Gambert, *Neue Zürcher Intendantin Pinar Karabulut inszeniert Familiensaga Il Gattopardo*, in <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/neue-zuercher-intendantin-pinar-karabulut-inszeniert-familiensaga-il-gattopardo-100.html>> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

Netflix-Plakat, um für die Neuverfilmung des Romans beim Streamingdienst zu werben. Zum Teil waren ganze Häuserfronten mit gewaltigen Werbebannern eingehüllt und kündigten an, dass die Serie ein regelrechtes 'Ausstattungsfeuerwerk' abbrennen sollte. Im deutschsprachigen Raum nahm man die Kurzserie freilich kaum zur Kenntnis. Deswegen dürfte Karabulut's Inszenierung eher nicht der Versuch gewesen sein, damit zu konkurrieren und das Netflix-Publikum ins Theater zu locken.

Das war sicherlich auch klug. Während die Serie im deutschsprachigen Feuilleton letztlich durchfiel («Das ist ein schönes Netflix-Märchen, süß wie eine Cassata, aber so unsizilianisch wie ein Schokoriegel»)⁶, war *Il Gattopardo* am Schauspielhaus Zürich ein Publikumserfolg. Es wurden sogar Zusatzinszenierungen angesetzt.

Aber 2025 war natürlich nicht Tomasi-, sondern vor allem Pasolini-Jahr. Und man beging es auch in Deutschland. Rund um seinen 50. Todestag erschienen in deutschen Tageszeitungen zahlreiche, zum Teil sehr umfangreiche und ausdifferenzierte Artikel über den italienischen Regisseur und Schriftsteller. So veröffentlichte die Berliner Germanistin und langjährige Direktorin des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL), Sigrid Weigel, an seinem Todestag einen ganzseitigen Artikel in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung», in dem sie ausführlich Pasolinis hinterlassenen Drehbuch-Entwurf *San Paolo* vorstellt und die Unterschiede zwischen seinem künstlerischen Denken und dem der neueren Paulus-Rezeption etwa von Badiou, Agamben und Žižek aufzeigt⁷.

Angesichts dieser breiten Wertschätzung in Deutschland verwundert es nicht, dass sich auch das postdramatische Theater immer wieder mit Pasolini auseinandersetzt. Besonders schlagzeilenträchtig war vor einigen Jahren, im Herbst 2019, am Münchener Residenztheater der Abend *Eine göttliche Komödie. Dante <> Pasolini* von Regisseur Antonio Latella. Die Inszenierung setzte sich nicht mit seinem Werk, sondern mit seinem Leben und insbesondere dem bis heute nicht gänzlich aufgeklärten Tod Pasolinis auseinander. Der Theaterkritiker Simon Strauß hat in der «Frankfurter Allgemeine Zeitung» die Inszenierung seinerzeit völlig verrissen (meines Erachtens zurecht)⁸, was zu vehemen-

6 Ursula Scheer, *Sterben in Schönheit kann nicht jeder*, in <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien-und-film/serien/netflix-serie-der-leopard-scheitert-an-den-klassikern-110342948.html>> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

7 Sigrid Weigel, «*Ich bin eine Kraft aus dem Vergangenen*». 50. Todestag von Pasolini, in <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien-und-film/kino/sigrid-weigel-zum-50-todestag-von-pier-paolo-pasolini-accg-110757221.html>> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

8 Simon Strauß, *Ist das nicht Missbrauch? Unterirdischer Theaterabend*, in <<https://>

ten Auseinandersetzungen über *Eine göttliche Komödie. Dante <> Pasolini* in den Kommentaren beim theaterkritischen Portal «nachtkritik.de» führte⁹. Für die künstlerische Auseinandersetzung mit Pasolini war die Münchener Aufführung 2019 auch deswegen typisch, weil sie sich mehr mit seiner Biographie und insbesondere seinem rätselhaften Tod als mit seinem Werk selbst beschäftigt hat.

Diese Stoßrichtung ließ sich auch im vergangenen Jahr beobachten. Eröffnet wurde das Pasolini-Jahr im Februar vom Theater-Urgestein Roberto Ciulli, dem Intendanten des Theaters an der Ruhr in Mülheim. Ciulli wurde in Mailand geboren und hat in seiner langen Karriere dem italienischen Theater stets die Treue gehalten. Auch er stellt in der ersten Hälfte seines Theaterabends *Pasolini. Io so – Mitteilungen an die Zukunft* die Biographie des Filmregisseurs und Schriftstellers in den Mittelpunkt:

Im Hintergrund der Bühne von Elisabeth Strauss sind die Schwarz-weiß-Abendnachrichten vom 2. November 1975 auf einer Leinwand zu sehen. An dem Tag war Pasolini brutal ermordet worden. Vorne sitzen die fünf Schauspielenden auf Stühlen, blicken ins Publikum, das Licht strahlt nicht nur auf die Bühne, es strahlt auch in den Saal. Wir befinden uns in einer Art Gerichtssituation, wie sie im Pasolini-Fall nie angemessen stattgefunden hat¹⁰.

Diese räumliche Einrichtung nutzt Ciulli zunächst, um die Schauspielerinnen und Schauspieler dokumentarisches Material sprechen zu lassen: «Zitiert werden Zeitungsartikel und Briefe. So legt der erste Teil des Abends Vertuschungen und Machenschaften offen, die in ihrer perfiden Art bedrücken, ja, erschrecken»¹¹.

Wenn auch nicht durch eine Pause unterbrochen, war der Abend doch deutlich zweigeteilt. Denn nach der Auseinandersetzung mit dem Leben folgte eine mit dem künstlerischen Werk. Die besondere Leistung des Abends war dabei, dass er nicht nur an Erwartbares erinnerte, sondern auch an Aspekte im Schaffen Pasolinis, die in-

www.faz.net/aktuell/feuilleton/musik-und-buehne/martin-ku-ejs-intendanz-am-muenchener-residenztheater-endet-16105873.html (letzter Zugriff: 30. März 2026).

9 Willibald Spatz, *Pasolinis Höllengang*, in <https://nachtkritik.de/?option=com_content&view=article&id=16547:eine-goettliche-komoedie-dante-pasolini-am-residenztheater-in-muenchen-stuerzt-antonio-latella-zwei-kuenstlerikonen-ineinander-und-die-zuschauer-aergern-sich&catid=38&Itemid=40> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

10 Sarah Heppekausen, *Leidenschaftlich liebend leben. Pasolini. Io so – Theater an der Ruhr*, in <<https://www.nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/nordrhein-westfalen/muelheim/theater-an-der-ruhr-muelheim/pasolini-io-so-theater-an-der-ruhr-roberto-ciulli-setzt-pasolini-ein-theatrales-denkmal>> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

11 *Ebd.*

zwischen – zumindest in Deutschland – nicht mehr im kulturellen Bewusstsein präsent sind. Zu denken ist etwas an seine frühen Arbeiten als Restaurator, aber auch an seine Malerei. Die Inszenierung setzte also gerade auch auf den visuellen Eindruck: «Ciulli, in seiner Arbeit immer auch an der Commedia dell’arte und der Groteske interessiert, lässt sie auch pantomimisch Fußball spielen und wie im Stummfilm über die Bühne flitzen»¹². Diese vielfältige Bildsprache war ungemein anspielungs- und facettenreich, was tendenziell ein wenig überfordert hat. Aber gilt das nicht für jedes gelungene Kunstwerk?

Star des Mülheimer Pasolini-Abends war die Film- und Theater-schauspielerin Eva Mattes. Sie hatte zwar nur zwei kurze Auftritte, wurde aber aufgrund ihrer überregionalen Bekanntheit in allen Kritiken erwähnt. In wallendem Schwarz gekleidet war sie nicht nur die Mutter des Künstlers, sondern zugleich auch Mater dolorosa. U.a. sang sie ein Klagelied und bereicherte den optisch beeindruckenden Abend akustisch¹³.

Wie schon angedeutet, war die Erinnerung an den Tod Pasolinis vor 50 Jahren im Herbst 2025 Gegenstand verschiedener Feuilleton-Beiträge in deutschen Tageszeitungen. Das lag nicht zuletzt daran, dass der bekannte Münchener Schriftsteller Albert Ostermaier einen *Roman mit Pasolini* (so der Untertitel) vorgelegt hat: *Die Liebe geht weiter*¹⁴. Der Roman wurde breit rezensiert und am 4. November 2025 auf der großen Bühne des Berliner Ensembles vom Autor präsentiert – dem ehemaligen Theater Bertolt Brechts, also in einem der wichtigsten Theater Deutschlands. Doch war dieser Abend nicht nur eine Romanvorstellung an einem prominenten Ort. Die Bühne war zudem prominent besetzt. Neben Ostermaier traten der Schauspieler Matthias Brandt und der Rocksänger Herbert Grönemeyer auf. Nicht zuletzt durch sie wurde die Lesung zu einem Ereignis, über das in der deutschen Hauptstadt ausführlich berichtet wurde.

Ostermaiers Roman ist nicht aus einer Perspektive erzählt. Vielmehr kommt neben Pasolini auch sein langjähriger, minderjähriger Liebhaber Ninetto zu Wort. Zudem ist *Die Liebe geht weiter* eine Auseinandersetzung mit Ostermaiers eigener Geschichte. Im Roman überblendet er Pasolinis und Ninettos Geschichte mit dem Umstand, dass Ostermaier selbst in Italien von einem Geistlichen missbraucht

¹² Ebd.

¹³ Mattes hat übrigens zudem mit der Sängerin Etta Scollo einen Abend mit Vertonungen von Pasolinis Gedichten entwickelt; vgl. <<https://evamattes.com/lieder-abende/eva-mattes-etta-scollo-incanto/>> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

¹⁴ Albert Ostermaier, *Die Liebe geht weiter. Roman mit Pasolini*, Matthes & Seitz, Berlin 2025; die Verlagsinformationen dazu unter <<https://www.matthes-seitz-berlin.de/buch/die-liebe-geht-weiter.html>> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

wurde. So entsteht ein virtuosos Ineinander zweier Leidensgeschichten, ohne dass der Stab über Pasolini gebrochen wird¹⁵. Nicht zuletzt diese Erzählkomposition war der Grund, weswegen neben Ostermaier Brandt und Grönemeyer auf der Bühne des Berliner Ensembles saßen. Der Autor schilderte zwar auch, was ihn veranlasst hat, den Roman zu schreiben. Vor allem aber lasen die drei, die sich schon sehr lange und auch gut kennen, aus dem Roman mit verteilten Rollen¹⁶. Dadurch wurde der Abend immer wieder zu einer szenischen Lesung, die eine Ahnung davon aufkommen ließ, dass der Roman sich sicherlich auch seinerseits für eine Theaterinszenierung eignet.

Die Würdigungen Pasolinis und Erinnerungen an ihn führen zugleich vor Augen, wie lebendig auf deutschsprachigen Bühnen weiterhin die Auseinandersetzung mit kanonischen Autoren ist. Weniger stehen ihre Werke im Mittelpunkt als vielmehr ihr Leben und ihre Persönlichkeit, ebenso ihre Abgründe und sogar ihre Untaten. Neben aller Kritik, die etwa Ostermaier an Pasolinis Sexualleben anklingen lässt, steht gleichzeitig auch Verehrung für einen großen Künstler. Auch wenn Roland Barthes den Autor für tot erklärt hat – auf deutschen Theaterbühnen ist er offenkundig weiterhin sehr lebend. Und das nicht nur als Untoter, sondern ebenso als künstlerische wie gesellschaftliche Richtgröße. So hat Ostermaier während der Lesung am Berliner Ensemble ausdrücklich Pasolini dafür gepriesen, dass er Literatur als politische Waffe eingesetzt habe.

Dieses Moment steht zugleich in einer eigentümlichen Diskrepanz zu Karabulut's Inszenierung von *Il Gattopardo*. Sie hat sich gerade nicht weiter mit dem Autor beschäftigt, sondern sich ganz auf den Roman konzentriert und dadurch ostentativ auf vermeintlichen Gegenwartsbezug verzichtet. Beim Publikum kam das gut an, weniger jedoch bei der Kritik, die zum Teil die fehlende politische Stoßrichtung der Inszenierung bemängelt hat. Jüngst wurde Karabulut's *Il Gattopardo* zum Theatertreffen 2026 nach Berlin eingeladen. Es spricht einiges dafür, dass es ihre artifizielle, fast schon barocke Inszenierung in Berlin aufgrund des fehlenden Gegenwartsbezugs schwer haben wird.

15 Vgl. zum Roman auch Andreas Rossmann, *Gefährliche Liebschaft mit einem Toten. 50 Jahre nach dem Tod von Pasolini*, in <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literatur/rezension-von-albert-ostermaiers-die-liebe-geht-weiter-accg-110758669.html>> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

16 Einen Eindruck davon vermittelt Barbara Behrendt, Buchpremiere von Albert Ostermaier im Berliner Ensemble, in <<https://www.inforadio.de/rubriken/kultur/beitraege/2025/11/albert-ostermaier-die-liebe-geht-weiter-buchvorstellung.html>> (letzter Zugriff: 30. März 2026).

Agentic Forms of Matter in German-Language Literature: Elemental Trajectories in Ecocriticism

Luca Baruffa

(Sapienza Università di Roma – Università degli Studi di Bari)

This review examines four recent publications on the representation of nature in German-language literature. The aim is to trace how contemporary ecocritical research has recently come to identify a distinct strand of *Naturschreiben*, within this cultural and literary tradition. More specifically, by bringing Alexander Robert Phillips's *Ecology and German Realism* (2025) into dialogue with the volume edited by Gabriele Dürbeck and Christine Kanz, translated into English as *German-Language Nature Writing* (2024), as well as with two collections of essays edited by Roland Borgards, Frederike Middelhoff, and Barbara Thums (*Romantische Ökologien*, 2023; *Wasserlandschaften*, 2025), the review highlights a broader reorientation towards understanding nature as a domain endowed with its own forms of agency that exceed anthropocentric frameworks. To map this shift, the analysis turns to nature's material elements – particularly water and earth – as key conceptual anchors for rethinking the relations between nature and culture, the human and the non-human, the organic and the inorganic, thereby outlining a line of continuity linking the proto-ecological thought of German Romanticism to the ethical challenges posed today by the Anthropocene.

La presente rassegna prende in esame quattro recenti pubblicazioni dedicate alla rappresentazione della natura nella letteratura di lingua tedesca. L'obiettivo è mostrare come, di recente, alcuni studi di ecocritica abbiano progressivamente individuato, all'interno di questa tradizione culturale e letteraria, un filone autonomo di *Naturschreiben*. Attraverso il confronto tra *Ecology and German Realism* (2025) di Alexander Robert Phillips e i volumi collettanei curati, da un lato, da Gabriele Dürbeck e Christine Kanz (*German-Language Nature Writing*, 2024) e, dall'altro, da Roland Borgards, Frederike Middelhoff e Barbara Thums (*Romantische Ökologien*, 2023; *Wasserlandschaften*, 2025), emerge, più nello specifico, l'esigenza di restituire alla natura – intesa nella sua accezione materica – una propria agentività oltre i limiti di una prospettiva strettamente antropocentrica. Per dar conto di tale tendenza, l'analisi prende in considerazione due dei quattro elementi naturali, l'acqua e la terra, come categorie interpretative attraverso cui ripensare il rapporto tra cultura e natura, umano e non umano, organico e inorganico, tracciando così una linea di continuità che lega il pensiero proto-ecologico tedesco di matrice romantica alle sfide etiche poste oggi dall'Antropocene.

Keywords: *Naturschreiben*, *German-Language Literature*, *Material Ecocriticism*, *Elemental Ecocriticism*, *Anthropocene*

Luca Baruffa, *Forme agentiche della materia nella letteratura di lingua tedesca: prospettive elementali negli studi di ecocritica*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 195-213

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.09



Open Access



Forme agentive della materia nella letteratura di lingua tedesca: prospettive elementali negli studi di ecocritica

Luca Baruffa

(Sapienza Università di Roma – Università degli Studi di Bari)

Alexander Robert Phillips, *Ecology and German Realism. Poetics, Politics, and the Conquest of Nature*, Camden House, Rochester 2025, pp. 190, ISBN 978-1-80543-606-5.

German-Language Nature Writing from Eighteenth Century to the Present. Controversies, Positions, Perspectives, ed. by Gabriele Dürbeck – Christine Kanz, Palgrave Macmillan, Cham 2024, pp. 348, ISBN 978-3-031-50910-0¹.

Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800, hrsg. v. Roland Borgards – Frederike Middelhoff – Barbara Thums, J.B. Metzler, Berlin 2023, S. 289, ISBN 978-3-662-67186-3.

Wasserlandschaften. Ökologien des Fluiden um 1800, hrsg. v. Roland Borgards – Frederike Middelhoff – Barbara Thums, J.B. Metzler, Berlin 2025, S. 329, ISBN 978-3-662-70748-7.

A settembre 2025, in occasione dell'Internationales Literaturfestival Berlin, la scrittrice austriaca Franziska Fuchs è stata insignita del

¹ Il volume è la traduzione inglese di *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*, hrsg. v. Gabriele Dürbeck – Christine Kanz, J.B. Metzler, Berlin 2020, pp. 360, ISBN 978-3-662-62213-1. La scelta di assumere come riferimento l'edizione inglese del volume ne riflette il rapido riconoscimento internazionale. A soli quattro anni dall'esordio in lingua tedesca, infatti, il volume si è imposto come punto di riferimento negli studi di ecocritica ed è stato in grado di ampliare la risonanza dei temi trattati oltre il contesto germanofono. Si segnala, per completezza, che la raccolta in lingua inglese non include due contributi presenti nell'edizione originale, la cui trattazione rimane tuttavia coerente con le linee d'indagine seguite nella presente rassegna: si tratta di «*Sie scheinen sich zu fliehen*». *Natur und Dichtung in Johann Wolfgang Goethes Italienische Reise (1813/17)*, di Katharina Kohm e Jonas Nesselhauf, e di *Nature Writing: Zur Brauchbarkeit eines neuen Gattungsbegriffs für das Verständnis von Sebalds Prosa am Beispiel des Essays Die Alpen im Meer*, di Claudia Albes.

Deutscher Preis für Nature Writing per una «Grenzlandprosa» che rileva e restituisce «die geologische Beschaffenheit des Gneis- und Granithochlands mit Feldspat, Quarz und Glimmer ebenso [...] wie die lokalen Dialekte und die Grenzgeschichten der Region»². A valere il premio alla giovane scrittrice è stato il romanzo *Am Rande der Mühl* (Thanhäuser 2026), il quale, seguendo il corso del fiume Große Mühl, al confine tra Austria e Baviera, e ripercorrendo i paesaggi del Mühlviertel, riporta in superficie le memorie porose che, depositatesi nel tempo tra rocce e idiomi, ancora oggi abitano quei luoghi. Come sottolineato dalla giuria, infatti, la natura si iscrive nella lingua di Fächsl a tal punto da plasmarne ritmo e sintassi, quasi fosse il flusso stesso del fiume a dettare l'andamento del testo. Il gesto letterario, l'atto della scrittura, si attesta, così, come spazio d'intersezione tra materia e cultura, restituendo nell'architettura stessa dell'opera l'impronta del paesaggio che l'ha ispirata.

Una simile attenzione al rapporto tra linguaggio e natura richiama invero una più ampia riflessione, emersa negli ultimi decenni, sul ruolo che la letteratura – in quanto espressione della cultura umana e del suo sistema simbolico – ha svolto, e continua a svolgere, sia nella rappresentazione di realtà e forme di vita altre-da-umane, sia, più nello specifico, nella trasformazione dei modelli formali e conoscitivi con cui, negli ultimi secoli, si è affrontata – inizialmente in forme implicite e successivamente con crescente consapevolezza – la crisi ecologica³. A farsene interprete è stato, fin dalla sua istituzione, lo stesso Deutscher Preis für Nature Writing, nato con l'intento di ripensare la scrittura della natura aprendola a prospettive linguistiche e culturali diverse da quelle dominanti nella critica e nella tradizione letteraria, in special modo da quella angloamericana, la quale ad oggi costituisce il principale punto di riferimento critico e teorico per la definizione e la ricostruzione genealogica del genere⁴. Radicata,

2 È quanto si legge sul sito della casa editrice Matthes & Seitz, che dal 2017 – in collaborazione dapprima con il Bundesamt für Naturschutz e, dal 2019, con l'Umweltbundesamt e la Stiftung Kunst und Natur – assegna il premio ad autori e autrici che pongono la natura al centro della loro opera: *Deutscher Preis für Nature Writing 2025. Franziska Fächsl erhält den Deutschen Preis für Nature Writing 2025*, <<https://www.matthes-seitz-berlin.de/news/deutscher-preis-fuer-nature-writing-2021.html>> (ultimo accesso: 3 luglio 2025).

3 Per un inquadramento teorico della crisi ecologica come fattore di riconfigurazione dei paradigmi relazionali tra essere umano e ambiente entro la cornice dell'Antropocene, si rimanda al recente lavoro di Annamaria Elia, *Letteratura e Antropocene*, editpress, Firenze 2026.

4 Si veda, a proposito, Thomas J. Lyon, *This Incomparable Land. A Guide to American Nature Writing*, Milkweed Editions, Minneapolis 2001; per una trattazione più recente

infatti, nel contesto ottocentesco della *wilderness* – intesa come esperienza diretta e spirituale della natura selvaggia⁵ – questa pratica ha trovato la sua definizione teorica nel secondo dopoguerra grazie agli studi di Lawrence Buell su Henry David Thoreau (1817-1862)⁶. Nel corso del tempo, dando prova di una straordinaria vitalità, il genere ha attraversato, adattandovisi, contesti culturali eterogenei, e se negli Stati Uniti è poi confluito nel più vasto alveo della letteratura ambientale⁷, nel Regno Unito si è assistito, a partire dagli anni Duemila, all'affermazione di un *new nature writing*:

The new wave of (British) new nature writing is different, as writers grapple with recurrent accusations of nostalgic and elitist escapism, embrace ethnic minority voices, reflect on the global climate crisis, and explore new representations of 'wilderness' including urban places and postindustrial wastelands [...]. This strong expansion in British and Irish literature is also reflected in the genre's formal definition, according to which new nature writing is not limited to nonfiction literature but has multiple forms and genres [...]⁸.

L'applicazione del termine in contesti culturali diversi da quello d'origine, pertanto, presuppone una sua ridefinizione critica e concettuale, a cui si accompagna il progressivo consolidamento di una tradizione autonoma di scrittura della natura. In questa direzione si

dell'argomento, invece, si rimanda a Noah Rawlings, *American Nature Writing: 1700-1900*, in *The Cambridge History of the American Essay*, ed. by Christy Wampole – Jason Childs, Cambridge University Press, Cambridge 2024, pp. 61-80, e John Seibert Farnsworth, *Reading Nature. The Evolution of American Nature Writing*, Michigan State University Press, East Lansing (MI) 2025.

5 Sulla *wilderness* e la sua storia intellettuale si vedano Roderick Frazier Nash, *Wilderness and the American Mind* (1967), Yale University Press, New Haven-London 2014, pp. XI-XIV, 1-7, e *American Wilderness. A New History*, ed. by Michael Lewis, Oxford University Press, Oxford 2007.

6 Cfr. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 1995.

7 Per una definizione e una discussione critica del concetto di letteratura ambientale, si rimanda a Stefan Hofer, *Die Ökologie der Literatur. Eine systemtheoretische Annäherung. Mit einer Studie zu Werken Peter Handkes*, transcript, Bielefeld 2007, pp. 86-97.

8 Gabriele Dürbeck – Christine Kanz, *Is There a German-Language Nature Writing? Broken Traditions and Transnational References*, in *German-Language Nature Writing from Eighteenth Century to the Present. Controversies, Positions, Perspectives*, ed. by Gabriele Dürbeck – Christine Kanz, Palgrave Macmillan, Cham 2024, pp. 1-35; 2. Sul *new nature writing* si vedano Jos Smith, *The New Nature Writing. Rethinking the Literature of Place*, Bloomsbury, London et al. 2017, e Id., *The New Nature Writing*, in «Ecozon@», 11 (2020), 2, pp. 267-272.

è mosso anche il discorso inaugurale del filosofo Jürgen Goldstein in occasione della prima edizione del Deutscher Preis für Nature Writing, nel quale egli ha accostato, in modo rivendicativo, la tradizione tedesca a quella d'oltreoceano. Accanto a *Walden* (1854) di Thoreau, infatti, Goldstein ha posto i saggi naturalistici di Alexander von Humboldt (1769-1859) e gli appunti del viaggio nelle Alpi svizzere di Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)⁹, tracciando, attraverso una fitta rete di riferimenti transatlantici e motivi propri della tradizione tedesca, una genealogia di scrittura della natura che rivendicava per la letteratura di lingua tedesca un autonomo e articolato filone di *Naturschreiben*¹⁰.

Nel solco delle attuali tendenze della critica, che vedono l'affermarsi anche in ambito germanofono dell'ecocritica come strumento ermeneutico che coniuga analisi del testo e riflessione ecologica¹¹, i quattro volumi presi in esame in questa rassegna offrono una panoramica delle più recenti elaborazioni teoriche sul rapporto tra letteratura tedesca e natura. L'intento sotteso a questa indagine consiste nella rilettura di una tradizione che, fin dalle sue origini e forse più di altre, ha dedicato particolare attenzione al rapporto tra cultura e natura, tra umano e non umano, nonché nella contestuale definizione di una scrittura contemporanea di lingua tedesca che ha accolto pienamente la crisi ecologica e le trasformazioni culturali dell'Antropocene, efficacemente definito da Timothy Morton «the moment at which human history has intersected decisively with geological time»¹². Questi volumi, nel loro insieme, tracciano un percorso che dai primi tentativi settecenteschi di riflessione naturalistica conduce, attraverso le elaborazioni proto-ecologiche della *Romantik* e le forme mimetiche del Realismo tedesco, a uno scenario contemporaneo segnato da suddetta crisi.

9 «These were already an important source of inspiration for Henry David Thoreau's *Walden*», cfr. Dürbeck – Kanz, *Is There a German-Language Nature Writing?*, cit., pp. 3-4.

10 Cfr. Jürgen Goldstein, *Nature Writing. Die Natur in den Erscheinungsräumen der Sprache*, in «Dritte Natur», 1 (2018), pp. 100-113, e Id., *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing*, Matthes & Seitz, Berlin 2019.

11 L'ecocritica – o ecologia letteraria – costituisce il versante per l'appunto letterario delle *Environmental Humanities*. Sviluppatesi negli Stati Uniti a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, questa disciplina è nata con l'obiettivo di studiare il rapporto tra produzione letteraria e ambiente, concentrandosi in particolar modo sulle forme estetiche di rappresentazione della natura, sui paradigmi epistemologici preposti al legame tra umano e non umano e sulle conseguenti ricadute etico-politiche nell'epoca dell'Antropocene. Si rimanda, a tal proposito, a Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. E altri scritti di ecocritica* (2006), Edizioni Ambiente, Milano 2025 (1ª ed. 2006).

12 Timothy Morton, *Poisoned Ground: Art and Philosophy in the Time of Hyperobjects*, in «symplokē», 21 (2013), 1-2, pp. 37-50: 37.

Muovendo da queste premesse, dunque, il presente *Forschungsbericht* intende offrire una visione d'insieme delle principali linee interpretative emerse da tali studi, soffermandosi in particolar modo su quel decisivo mutamento di paradigma ecocritico entro il quale la natura, presa in esame specificamente nelle sue manifestazioni acquatiche e lapidee¹³, viene concepita come forza materica dotata di capacità d'azione e di una propria memoria geologica. Dall'analisi delle fonti prende così avvio un percorso interdisciplinare che individua nella letteratura uno spazio di riflessione dis-antropocentrico – per quanto questa prospettiva si confronti inevitabilmente con la natura umana della letteratura stessa – sul legame tra essere umano e ambiente.

La raccolta di saggi *German-Language Nature Writing from the Eighteenth Century to the Present*, curata da Gabriele Dürbeck e Christine Kanz, si colloca precisamente su questo terreno di indagine e, come suggerisce il sottotitolo *Controversies, Positions, Perspectives*, costituisce il punto di partenza ideale per riflettere sulle forme che il *Naturschreiben* ha assunto, nel corso del tempo, all'interno della tradizione culturale e letteraria tedesca. Il volume si apre infatti con un'analisi concettuale del termine inglese *nature writing*, del quale le curatrici rifiutano ogni impiego acritico al fine di interrogarne la reale produttività nella lingua tedesca. In questo senso, con l'obiettivo di vagliare la possibilità di riconoscere una tradizione propriamente tedesca di scrittura della natura, Dürbeck e Kanz sottolineano come questa sia stata attraversata da forme originali di rappresentazione della natura che in alcuni casi hanno preceduto le istanze angloamericane, in altri hanno dialogato con esse. Proprio nell'introduzione al volume – significativamente intitolata *Is There a German-Language Nature Writing? Broken Traditions and Transnational References* – viene definita la posta in gioco, teorica s'intende, della raccolta. L'applicazione di tale categoria alla letteratura di lingua tedesca, infatti, sottende un'operazione insieme concettuale, storica, sociale, politica e letteraria, suggerendo al contempo la necessità di adottare alternative terminologiche – *Naturliteratur*, *Natur-Schreiben*, *kritisches Naturschreiben*¹⁴ – più adatte a restituire le specificità del con-

13 La scelta di focalizzare l'analisi sugli elementi dell'acqua e della terra risponde a precise ragioni di economia testuale e individua, al contempo, il *fil rouge* delle raccolte prese in esame. Questi componenti fungono infatti da criterio di selezione dei contributi qui discussi, consentendo, in questo modo, una trattazione organica della materia entro i limiti di estensione del presente lavoro.

14 Questi termini vengono ripresi rispettivamente da Goldstein, *Naturerscheinungen*, cit., p. 13; Ulrike Draesner, *Das Zwitschern der Vögel im (nichtnationalen) Wald*, in *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart*, cit., pp. 335-347: 342; Christine Kanz, *Schwarzes Grün. Ökokritische Tendenzen zwischen Nature Writing und Geländetext*, in «Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch», 19 (2020), pp. 47-73: 58.

testo germanofono. Questa ridefinizione concettuale, inoltre, risponde inevitabilmente alla cesura storica impressa dal nazionalsocialismo. L'appropriazione ideologica della natura operata dal regime ha infatti gravato a lungo sul rapporto tra paesaggio, nazione e scrittura, e se da un lato ciò ha alimentato il bisogno di sottrarre questi temi agli usi impropri che, nel tempo, ne hanno compromesso la legittimità¹⁵. È in questa zona d'ombra, tra superamento dell'ambivalenza e risemantizzazione, che i saggi raccolti evidenziano come, pur in assenza di una pratica codificata di *Naturschreiben*, la tradizione intellettuale tedesca abbia problematizzato il rapporto tra natura e cultura secondo linee proprie, articolandolo in costellazioni transgeneriche in cui poesia e prosa si sono legate, senza soluzione di continuità, a istanze di carattere etico ed epistemologico, oggi centrali per una riconfigurazione non antropocentrica del sapere ecologico. In linea con questo impianto teorico, che individua un fecondo terreno di indagine nella scrittura della natura di lingua tedesca, e che nella raccolta curata da Dürbeck e Kanz trova una sintesi esemplare, anche gli altri volumi del corpus consolidano l'ipotesi di una tradizione di *Naturschreiben* dotata di una propria fisionomia. Sebbene eterogenei per approccio, infatti, questi testi convergono nel dare sostanza al rovesciamento di prospettiva sopra menzionato: l'abbandono di una concezione della natura asservita all'attività umana e l'attribuzione alla materia di una propria capacità d'azione. Analizzare testi e, più in generale, pratiche letterarie sotto questa luce significa dunque

15 Come ha osservato di recente Richard Smyth, il rischio di un ritorno di certe tendenze nazionalistiche in campo estetico si avverte anche in alcuni filoni del *new nature writing*, nei quali il paesaggio viene investito di un valore identitario, per così dire, esclusivo ed escludente. Smyth segnala che nel modo in cui le culture occidentali si rapportano oggi alla natura riaffiora talvolta una preoccupante rinascita di un ecologismo di matrice autoritaria, un 'eco-fascismo' che riformula, in chiave ecologica, retoriche essenzialiste di confinamento. Un rischio, questo, radicato nella stessa tradizione ecologica tedesca, la quale, pur avendo contribuito in modo decisivo alla formazione della moderna sensibilità ambientale, è stata talvolta attraversata da visioni oscurantiste. L'intrico di naturalismo e nazionalismo, radicato nella tradizione antilluministica della *Romantik*, ha giocato infatti un ruolo determinante nella formulazione dell'ideologia del *Blut und Boden*, la quale univa la concezione mistica e organica del legame tra popolo e territorio all'idea di un ordine naturale fondato sulla purezza razziale ed ecologica. È con questo in mente che si comprende la necessità, oggi, di rivisitare criticamente i presupposti politici e culturali delle scritture della natura all'interno della cultura e della letteratura di lingua tedesca. Cfr. Richard Smyth, *Nature Writing's Fascist Roots*, in «The New Statesman», 3 April 2019, <<https://www.newstatesman.com/culture/2019/04/nature-writings-fascist-roots>> (ultimo accesso: 10 luglio 2025); Janet Biehl – Peter Staudenmaier, *Ecofascism Revisited. Lessons from the German Experience* (1995), New Compass Press, Porsgrunn 2011.

riconoscerli come sistemi, simbolici e gnoseologici insieme, nei quali la natura riacquista la sua legittima dinamicità. L'ecocritica, infatti, riconosce che la crisi ambientale si accompagna a una crisi di quei modelli conoscitivi attraverso cui l'essere umano ha storicamente interpretato il mondo – entrambe radicate nella separazione tra cultura e natura che ha sostenuto il progetto moderno di dominio razionale della prima sulla seconda. Una simile postura investe anche il concetto stesso di ambiente, e, ancor più, quello di paesaggio, i quali rinviano alle modalità attraverso cui l'essere umano percepisce, organizza e dà senso alla realtà che lo circonda. Il paesaggio costituisce pertanto una forma storicamente determinata di relazione con il non umano e con la materia di cui esso si compone. Da qui l'interesse ecologico per la letteratura, o letterario per l'ecologia, poiché ogni rappresentazione della natura interviene inevitabilmente sulle categorie percettive e interpretative che regolano tale relazione. La scrittura della natura assume così una rilevanza epistemologica nella misura in cui concorre alla ridefinizione dei paradigmi attraverso cui l'essere umano comprende e abita il mondo. Inevitabilmente, questo ripensamento dei modelli conoscitivi e relazionali sottopone a critica l'eccezionismo umano e rende infine pensabili forme di (co)esistenza – e di narrazione – non antropocentriche¹⁶. A partire da queste premesse, la riflessione ecocritica contemporanea invita a concepire la materia stessa come una trama di forze agentive e processi narrativi. La natura, intesa nella sua accezione materica come processo continuo di aggregazione e disaggregazione di elementi umani e non umani, e dunque come campo relazionale che coinvolge anche l'essere umano nella medesima dinamica di produzione di senso, si lascia pensare,

16 Per un esame più puntuale del legame tra crisi ecologica e riconfigurazione dei modelli conoscitivi che regolano il rapporto tra umano e non umano – intesa, la seconda, come ridefinizione della funzione dell'atto narrativo non più orientato alla semplificazione del reale o alla sua riduzione simbolica, ma alla restituzione della rete di relazioni e significati che lo attraversano – si vedano, a titolo esemplificativo, Albrecht Koschorke, *Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 83 (2009), pp. 9-25; Serenella Iovino, *Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism. Reflections on Local Natures and Global Responsibilities*, in *Local Natures, Global Responsibilities. Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*, ed. by Laurenz Volkmann – Nancy Grimm – Ines Detmers – Katrin Thomson, Rodopi, Amsterdam-New York 2010, pp. 29-53; Florian Sprenger, *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments*, transcript, Bielefeld 2019; Yvonne Al-Taie, *Kombinatorik, Witz, Rhizom: Prosa als gesteigerte semiotische Interdependenz*, in *Prosa: Theorie, Exegese, Geschichte*, hrsg. v. Sina Dell'Anno – Achim Imboden – Ralf Simon – Jodok Trösch, De Gruyter, Berlin-Boston 2021, S. 251-270.

in ultima analisi, come materia intessuta di storie (*storied matter*)¹⁷: «It is a material ‘mesh’ of meanings, properties, and processes, in which human and nonhuman players are interlocked in networks that produce undeniable signifying forces»¹⁸.

Un caso esemplare in tal senso è il volume collettaneo *Wasserlandschaften. Ökologien des Fluiden um 1800*. Curato da Roland Borgards, Frederike Middelhoff e Barbara Thums, il testo approfondisce queste dinamiche attraverso un’indagine, di carattere culturale ed estetico insieme, intorno all’elemento dell’acqua. L’analisi, più nello specifico, mette in luce la centralità di quest’ultimo sia nelle forme della rappresentazione estetica della natura che nelle modalità di costruzione del sapere che da esse scaturiscono, sottraendolo alla dimensione metaforica cui viene spesso relegato e ascrivendogli invece una valenza morfogenetica dai risvolti epistemologici, i quali a loro volta si riverberano tanto nei paesaggi naturali quanto in quelli letterari¹⁹. Priva di stabilità fisica, ma dotata di potenza generativa, l’acqua agisce infatti come principio materico del divenire, attraverso il quale si rendono visibili le interazioni e le metamorfosi che legano il mondo organico e quello inorganico, l’umano e il non umano:

Mehr als Feuer oder Luft, deren energetische Potenz für den Erhalt der Biosphäre basal ist, kennt das Wasser eine einzigartige Vielfalt von Erscheinungsweisen und Aggregatzuständen [...]. Das Wandlungsvermögen und die Polymorphie des Wassers erklären, warum das Wasser in unseren Sprachen ein schier unendliches Anregungsmittel für Metaphernbildungen ist. Man könnte die Regel aufstellen: Je höher das metamorphotische Vermögen eines materialen Mediums, um so höher auch die Produktion von Metaphern und rhetorischen Tropen. Dass das Wasser die poetischen Tropen von Sprache und Dichtung bereichert, hängt nicht zuletzt an seiner materiellen Wandlungsfähigkeit [...]. Das gilt, nicht in gleicher Variabilität, für alle vier Elemente. Sie bilden durch *Sympathia* und *Antipathia*, durch *Aktiva* und *Passiva* ein logisches *Quadrat* der Kombinationen und einen *Kreislauf* der Metamorphosen²⁰.

17 Cfr. Serenella Iovino, *Ontologie narrative oltre l’umano. Il posthuman e le sue storie*, in *Dialoghi sul postumano. Pedagogia, filosofia e scienza*, a cura di Alessandro Ferrante – Jole Orsenigo, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 33-43.

18 Serenella Iovino – Serpil Oppermann, *Introduction: Stories Come to Matter*, in *Material Ecocriticism*, ed. by Serenella Iovino – Serpil Oppermann, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2014, pp. 1-17: 1-2.

19 Hartmut Böhme, *Wasser als morphologische Kraft*, in *Wasserlandschaften. Ökologien des Fluiden um 1800*, hrsg. v. Roland Borgards – Frederike Middelhoff – Barbara Thums, J.B Metzler, Berlin 2025, pp. 21-45.

20 *Ivi*, p. 23.

L'acqua si erge, in questo senso, a principio epistemico di trasgressione, quello *Schwanken* che Sarah Maria Teresa Goeth, nel suo contributo a *Wasserlandschaften*, interpreta come forma di conoscenza fondata sull'oscillazione più che sulla fissità. Richiamando le riflessioni di Serpil Oppermann nell'ambito delle *Blue Humanities*²¹, infatti, Goeth ravvisa nella cultura tedesca a cavallo tra Sette e Ottocento una prefigurazione della natura interstiziale degli *storied seas* – o, per estensione, delle *storied waters* – la cui significazione, secondo la stessa Oppermann, «always remains in the interstice between the discursive and the real»²². La vertigine delle acque – lo «Schwindel aquatischer Begegnungen»²³ evocato da Goethe – assume così i tratti di un'esperienza conoscitiva eccedente che si trova a confrontarsi con l'alterità di un mondo essenzialmente non umano e con la sua irriducibilità a una narrazione puramente antropocentrica.

Incastonata in una cornice neo-materialista – intesa come prospettiva teorica che supera i dualismi di mente e materia per restituire a quest'ultima un'autonoma dimensione agentiva²⁴ – tale visione attraversa in filigrana anche gli altri contributi del corpus. Si prendano ad esempio i saggi di Anke Kramer dedicati a Theodor Fontane (1819-1898) nella raccolta *German-Language Nature Writing* e ad Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848) in *Wasserlandschaften*, così come le riflessioni di Alexander Robert Phillips nel suo recente *Ecology and German Realism. Poetics, Politics, and the Conquest of Nature*. Le considerazioni di questi due studiosi, pur muovendosi da prospettive differenti, convergono nella messa in discussione, attraverso l'analisi dell'acqua in alcune opere ottocentesche di prosa e poesia in lingua tedesca, della centralità antropocentrica del soggetto, nonché

21 Cfr. Serpil Oppermann, *Blue Humanities. Storied Waterscapes in the Anthropocene*, Cambridge University Press, Cambridge 2023.

22 Serpil Oppermann, *Storied Seas and Living Metaphors in the Blue Humanities*, in «Configurations», 27 (2019), 4, pp. 443-461: 443.

23 Sarah Maria Teresa Goeth, *Wasser zwischen Landschaft und Element. Wasserlandschaften in gartenkundlichen und literarischen Diskursen um 1800*, in *Wasserlandschaften*, cit., pp. 125-148: 145.

24 Ricostruendo le traiettorie tracciate da Rosi Braidotti e Manuel DeLanda a partire dagli anni Novanta, e rifuggendo da una definizione univoca di un fenomeno tanto sfaccettato, Lorenzo D'Angelo e Gianluca Pozzoni riconducono il neo-materialismo – o i neo-materialismi, al plurale, a sottolineare l'eterogeneità degli approcci che li costituiscono – a una risposta alle tendenze de-materializzanti delle scienze umane, e a un superamento critico del materialismo di matrice marxista. Cfr. Lorenzo D'Angelo – Gianluca Pozzoni, *New Materialism(s). Una introduzione*, in *New Materialism*, a cura di Lorenzo D'Angelo – Luca Pinzolo – Gianluca Pozzoni, «Quaderni Materialisti», 20 (2021), pp. 9-27.

nell'apertura della rappresentazione letteraria della realtà a una concezione processuale e relazionale della materia. Da un lato, infatti, con Fontane e Droste-Hülshoff, Kramer intende mostrare come la liquidità e la porosità insite nell'elemento acquatico siano in grado di rendere visibili le dinamiche interrelazionali tra materia e spirito, mentre Phillips, riferendosi in particolare ad alcune opere dello stesso Fontane, di Theodor Storm (1817-1888) e di Wilhelm Raabe (1831-1910), individua nella rappresentazione dei paesaggi fluviali le tensioni tra dominio tecnico e resistenza naturale, sottolineandone la capacità di destabilizzare l'idea essenzialista di conquista e controllo sottesa al progetto realistico²⁵.

Pur ancorate nel lungo Ottocento, le letture di Kramer e Phillips attestano la presenza, nelle opere degli autori presi in esame, di sensibilità e riflessioni oggi centrali tanto nella scrittura della natura quanto nel dibattito ecocritico che vi si addensa attorno²⁶. Sullo stesso piano d'azione si colloca, ad esempio, la poeta e scrittrice tedesca contemporanea Ulrike Draesner – vincitrice del Deutscher Buchpreis für Nature Writing nel 2020 – la quale, nel suo testo ibrido saggistico-poetico posto a chiusura del volume curato da Dürbeck e Kanz, propone un *Natur-Schreiben* libero da ogni nostalgia per una natura 'delle origini' e da ogni gesto essenzialista di appropriazione identitaria. Con quel trattino, di fatto, Draesner allude alla continua mescolanza tra scrittura e natura, un'interazione in cui la lingua accoglie i moti elementali della materia e, parallelamente, li trasforma – un'osmosi fangosa di acqua e terra, questa, che si fa cifra della sua poetica poroso-liminale²⁷.

Questa linea carsica di continuità tra il pensiero sette-ottocentesco e la contemporaneità ci permette dunque di riconoscere, nelle rifles-

25 Sulle coordinate teoriche del realismo tedesco del secondo Ottocento si rimanda ai contributi di Helmuth Widhammer, *Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848-1860)*, J.B. Metzler, Stuttgart 1977, e al volume collettaneo *A Companion to German Realism (1848-1900)*, ed. by Todd Kontje, Camden House, Rochester 2002.

26 A questo proposito si vedano, ad esempio, le riflessioni di Matteo Iacovella sulla presenza dell'acqua nell'opera di Yoko Tawada e l'indagine intorno alle forme testuali liquide nella poesia e nella prosa di Ulrike Draesner e Kim de l'Horizon condotta da chi scrive e da Chiara Maciocci. Cfr. rispettivamente Matteo Iacovella, *La poesia nucleare di Yoko Tawada: contaminazioni della quotidianità dopo Fukushima*, in «I quaderni dell'AIG», 6 (2023-2024), pp. 297-313; Id., *Out of sight: la 'perdita ambigua' nella poesia post-Fukushima di Yoko Tawada*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», LXX (2024), 1, pp. 21-27; Luca Baruffa – Chiara Maciocci, *Porosità di corpi, identità e forme. Prospettive liquide nella letteratura di lingua tedesca contemporanea: i casi di Ulrike Draesner e Kim de l'Horizon*, in «de genere. Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere», 11 (2025), pp. 25-41.

27 Cfr. Baruffa – Maciocci, *Porosità di corpi, identità e forme*, cit., pp. 28-32.

sioni filosofico-speculative e nelle pratiche letterarie di quei secoli, la formazione di un vero e proprio ecosistema intellettuale proto-ecologico. Ancor prima della nascita dell'ecologia moderna con Ernst Haeckel (1834-1919)²⁸, infatti, questo insieme di intuizioni aveva già messo in luce l'interdipendenza tra cultura e natura, scardinando alla radice il dualismo che le voleva separate. Heather Sullivan, ad esempio, riconosce una precoce formulazione di questa sensibilità negli scritti di Goethe, dove, secondo la studiosa, la natura sembrerebbe prendere le sembianze di un

mapping out of the material interactions of all living and nonliving things, including the human, with much similarity to the complex web or, in Timothy Morton's term, 'mesh' of agential processes often termed 'natureculture' in material ecocriticism, as Serenella Iovino and Serpil Oppermann describe it²⁹.

La prima sezione del volume collettaneo *Ecological Thought in German Literature and Culture* (2017) – contenente il saggio di Sullivan – reca, non a caso, il titolo programmatico di *Proto-Ecological Thought*. Il volume, infatti, intende risalire alle radici speculative del pensiero ecologico moderno ponendo l'accento sul ruolo fondativo di presupposti teorici per i successivi sviluppi nel campo. Le riflessioni contenute in questa sezione, più nello specifico, trovano un saldo ancoraggio nella tradizione cosmologica e alchemica della teoria dei quattro elementi naturali – terra, fuoco, acqua e aria –, la quale, lungi dal costituire un residuo arcaico di un pensiero naturalistico primitivo, individua nei processi elementali il principio stesso della materia; una vera e propria *Grammatik der Elemente*, insomma, che, in opposizione alle rigide visioni meccanicistiche dell'Illuminismo, anticipa e al contempo informa la moderna sensibilità ecologica. Così il Romanticismo tedesco, nel solco di una *Naturphilosophie* segnata dall'eredità paracelsiana e da una rielaborazione della teoria stessa dei quattro elementi³⁰,

28 Per una ricognizione filologico-genealogica del termine *Ökologie* e per un approfondimento sul retroterra filosofico-speculativo e sulle caratteristiche estetico-morfologiche del concetto che informò le riflessioni di Haeckel e la nascita dell'ecologia moderna, si veda Valeria Maggiore, *Ernst Haeckel tra Estetica e Morfologia. Un pensiero che prende forma*, «Thaumàzein» 5, QuiEdit, Verona-Bolzano 2020.

29 Heather I. Sullivan, *Goethe's Concept of Nature: Proto-Ecological Model*, in *Ecological Thought in German Literature and Culture*, ed. by Gabriele Dürbeck – Urte Stobbe – Hubert Zapf – Evi Zemanek, Lexington Books, Lanham 2017, pp. 17-29: 18. Qui la studiosa fa riferimento a *Material Ecocriticism*, cit., e a Timothy Morton, *The Mesh*, in *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*, ed. by Stephanie LeMenager – Teresa Shewry – Ken Hiltner, Routledge, New York-Abingdon 2011, pp. 19-30.

30 Gernot e Hartmut Böhme definiscono Paracelso (Theophrastus von Hohenheim, 1493-1541) l'Empedocle della prima età moderna. La sua dottrina degli

riconosce nella natura una forza relazionale costituita da una rete di interdipendenze cosmologiche. Sulla scia di questa tradizione intellettuale, Jeffrey Jerome Cohen e Lowell Duckert disaminano, nella raccolta di saggi *Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water, and Fire* (2015), l'attitudine agentiva, insieme materica e narrativa, dei fattori costitutivi della materia, interloquendo con l'ecocritica della materia (*material ecocriticism*) di Serenella Iovino e Serpil Oppermann e ponendosi in continuità con l'*ecomaterialism* teorizzato dallo stesso Cohen non molto tempo prima³¹. Muovendo dal presupposto che una tale agentività trascenda i limiti di una prospettiva esclusivamente antropocentrica per dare luogo a forme po(i)etiche in cui la materia stessa diventa soggetto espressivo – il *matterphor* di cui parlano i due studiosi³² – l'ecocritica elementale offre oggi una base teorica concreta per ri-valutare la persistenza di ciò che, nel loro celebre *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, in riferimento alla materia intesa nella sua dinamicità elementale, i filosofi Gernot (1937-2022) e Hartmut Böhme hanno chiamato una «mythopoetisch brodelnde Kraft»³³.

Se l'Ottocento, sotto l'impulso della *Naturphilosophie* romantica, aveva già delineato una concezione rizomatica della materia, l'intuizione huttoniana del 'tempo profondo' (*deep time*)³⁴ ne dilatò ulteriormente l'orizzonte, proiettando i processi naturali su scale temporali e geo-

elementi, ravvivata da concezioni insieme animistiche e simboliche della materia e improntata a una visione microcosmica e simpatetica della natura, contribuì a mediare la teoria classica dei quattro elementi, e aprì la strada tanto alla nascita della chimica moderna quanto allo sviluppo di successive forme di pensiero naturalistico. Cfr. Gernot Böhme – Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente* (1996), C.H. Beck, München 2014, pp. 127-131.

31 Cfr. Jeffrey Jerome Cohen – Lowell Duckert, *Ecomaterialism*, Special Issue of «Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies», 4 (2013); *Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, ed. by Idd., University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2015.

32 Jeffrey Jerome Cohen – Lowell Duckert, *Introduction: Eleven Principles of the Elements*, in *Elemental Ecocriticism*, cit., pp. 1-26: 11-12.

33 G. – H. Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, cit., p. 50.

34 Sulla genesi della formulazione huttoniana del *deep time*, si vedano Stephen Baxter, *Revolutions in the Earth. James Hutton and the True Age of the World*, Weidenfeld & Nicolson, London 2003; Jack Repcheck, *The Man Who Found Time. James Hutton and the Discovery of the Earth's Antiquity*, Basic Books, New York 2003; Ray Perman, *James Hutton. The Genius of Time*, Birlinn, Edinburgh 2022. Di rilievo, soprattutto in relazione al discorso intorno alle forme proto-ecologiche del pensiero moderno, è il volume di Noah Heringman, *Deep Time. A Literary History*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2023, in cui la genesi puramente scientifica del 'tempo profondo' viene decostruita con l'obiettivo di rintracciarne le radici in un immaginario letterario e filosofico pregeologico.

logiche superiori a quella dell'esperienza umana. Le osservazioni del geologo scozzese James Hutton (1726-1797), che nella complessità della crosta terrestre riconobbe la coesistenza di strati e formazioni di età differenti, «produssero un cambiamento epistemologico significativo ed ebbero un forte impatto sul modo in cui gli esseri umani si percepivano in relazione alla natura»³⁵. Il pianeta Terra, inteso come archivio del non umano, andò così assumendo i contorni di un palinsesto geologico in cui ogni strato, come un testo parzialmente raschiato e riscritto, conservava le tracce del precedente. L'essere umano, inscritto in questa superficie mutevole, appariva dunque come un segno effimero fra molti, parte di una scrittura materica che eccedeva la sua misura. Ecco allora che la pietra, simbolo per eccellenza dell'inerzia, iniziò a essere vista piuttosto come una forma di vita complessa: una materia sensibile in cui era possibile ravvisare una sorta di vita minerale fatta di interconnessioni e responsabilità. Così Cohen intende la *worldedness* che lega umano e inumano attraverso la materialità che costituisce entrambi:

The world may not offer its expanses for us, may rebuke us for having ever thought we culminate its processes rather than ride them for a while, but our worldedness (our mundane fellowship, our material interbeing) becomes something extraordinary: a sentience that extends into the inhuman, into the life of granite and geodes, a life of embeddedness, artistry, and ethical relation³⁶.

In questa direzione spinge anche quello *Steinerne* che, preso in prestito da Hartmut Böhme, Timothy Attanucci pone a fondamento del suo contributo alla raccolta di saggi *Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800*, a cura, come *Wasserlandschaften*, di Borgards, Middelhoff e Thums. Attanucci scorge nel litico i tratti di una forma di pensiero che, nel Romanticismo, agisce attraverso vere e proprie *geologische Provokationen*, vale a dire impulsi proto-ecologici che, attraverso configurazioni intellettuali di natura geologica, spingono l'immaginazione verso una visione relazionale della materia³⁷. Queste

35 Matteo Iacovella, *Scrivere attraverso la natura: Schiefern di Esther Kinsky e il nuovo paradigma della soggettività poetica*, in «links. Rivista di letteratura e cultura tedesca», XXIII (2023), pp. 31-40: 34. Cfr. anche Jeffrey Jerome Cohen, *Stone. An Ecology of the Inhuman*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2015.

36 Cohen, *Stone*, cit., p. 192.

37 Timothy Attanucci, «Der sterbende Leichnam der Natur». *Geologische Provokationen bei Goethe, Novalis und Tieck*, in *Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800*, hrsg. v. Roland Borgards – Frederike Middelhoff – Barbara Thums, J.B. Metzler, Berlin 2023, pp. 185-206.

«provocazioni geologiche» ottocentesche, che rivelano la vertiginosa antichità del pianeta e la marginalità cronologica dell'essere umano, imprimono alla coscienza di quest'ultimo una vera e propria «narzisstische Kränkung»³⁸. Nel sottintendere un doppio plurale – *Romantizismen* e *Ökologien* – il titolo della raccolta riflette la volontà di mappare una molteplicità di approcci e linguaggi nati proprio in risposta alla ferita narcisistica inferta dalla scoperta del 'tempo profondo'. La marginalizzazione dell'essere umano nella scala geologica, infatti, apre a una visione dis-antropocentrica della realtà in cui l'essere umano stesso viene ricollocato entro una rete di coesistenze e interdipendenze che scardina la gerarchia tra soggetto e oggetto e impone un ripensamento radicale della sua posizione nel mondo. Il pluralismo evocato dal titolo del volume rimanda pertanto a un coro di prospettive accomunate dalla convinzione che ogni entità naturale, cioè materica – umana e non umana, organica e inorganica –, esista soltanto in relazione alle altre, e che proprio tale reciproca implicazione costituisca il fondamento di una nuova consapevolezza relazionale³⁹.

Le intuizioni legate alla geologia romantica trovano un'eco significativa nel realismo tedesco dell'Ottocento, il quale ne rielabora le premesse alla luce delle trasformazioni materiche indotte dall'industrializzazione. Nella seconda metà del secolo, infatti, il decentramento che aveva incrinato l'illusione della centralità dell'essere umano si traduce in una crescente attenzione al paesaggio come spazio segnato dall'intervento tecnico e dall'organizzazione economica del territorio.

³⁸ *Ivi*, p. 187.

³⁹ In termini affini, a proposito dell'immaginazione geologica nel e del Romanticismo tedesco, Tanehisa Otabe parla di una «sedimentierte Zeit» che, scorrendo verticalmente attraverso la roccia, rende visibile nella materia la memoria del divenire cosmico. Otabe menziona Friedrich Schelling (1775-1854) come figura chiave di questa temporalità, per così dire, 'stratificata', come d'altronde lo sono stati anche Goethe e Novalis (1772-1801), presi in esame, insieme a Johann Ludwig Tieck (1773-1853), nel saggio di Attanucci. Le riflessioni goethiane sul granito quale fondamento della *Urwelt* – elemento primordiale, al contempo anteriore e superiore alla vita stessa – danno forma, ad esempio, a un pensiero in cui l'essere umano occupa una posizione transitoria rispetto a processi naturali di ben più ampia portata, ai quali appartiene senza per questo determinarne il corso. Analogamente, nelle considerazioni novalisiane sulla natura in quanto rete orizzontale di *Wechselverhältnisse*, le pietre, le piante e gli animali trovano un riscatto nella loro specifica individualità e attitudine agentiva. Entrambe le prospettive scalzano così la centralità dell'umano a favore di una concezione relazionale dell'esistente, la quale restituisce facoltà d'azione e significato alla materia oltre i confini della sola esperienza antropica. Cfr. Tanehisa Otabe, *Sedimentierte Zeit. Die geologische Einbildungskraft in der Romantik und ihre Variationen*, in «JTILA. Journal of the Faculty of Letters, University of Tokyo, Aesthetics», 1 (2023), pp. 10-20, e Attanucci, «Der sterbende Leichnam der Natur», cit., pp. 190-196.

Viene meno, così, l'idea della natura come oggetto di contemplazione, e si lascia spazio, invece, alla sua dimensione materica, intesa come realtà asservita a logiche di profitto che rivelano l'irreversibile trasformazione antropica dell'ambiente. Con la rivoluzione industriale, in effetti, si apre una fase in cui il rapporto tra essere umano e ambiente si ridefinisce su basi sempre più concrete – dall'espansione urbana alle prime forme visibili di inquinamento – incidendo tanto sugli equilibri ecologici quanto sull'immaginario letterario. La scrittura si ritrova dunque a confrontarsi con una realtà in cui i segni del degrado ambientale – lo smog, le acque reflue, i detriti industriali – entrano a far parte dell'esperienza sensoriale fino a informare la struttura dell'opera e a trasformarne l'organizzazione formale in un dispositivo che accoglie la contaminazione quale dato costitutivo del reale. L'opera stessa, pertanto, viene ridefinita da quella 'materia fuori posto' (*matter out of place*) con cui Phillips, mutuando l'espressione dall'antropologa britannica Mary Douglas, intende quella contaminazione ambientale pervasiva che attraversa sia ecosistemi, sia testi letterari, e che dunque costituisce una condizione generativa tanto sul piano etico quanto su quello estetico⁴⁰. La rappresentazione della natura in letteratura diviene, così, una vera e propria riflessione sulla materialità stessa del mondo e dà luogo a una forma di 'ecoestetica' che riconosce nell'imperfezione del paesaggio industriale un principio etico-gnoseologico: «When it comes to ecology, nothing is 'merely' aesthetic. For one thing, it is through aesthetics that objective facts become meaningful relative to embodied human experience»⁴¹. Analizzando l'opera di Adalbert Stifter (1805-1868), ad esempio, Phillips individua, in quella che egli stesso chiama «environmental counterfiction», il tentativo di immaginare una relazione più equilibrata con la dimensione non umana della materia, nella quale l'agire umano non riveste i caratteri di dominio, ma si traduce in una pratica radicata, a tutti gli effetti, in un orizzonte etico: la coltivazione della terra (cultura agri) si rispecchia, secondo un principio di corrispondenza tra formazione interiore e trasformazione del paesaggio, in una coltivazione morale dell'animo (cultura animi), pur misurandosi continuamente con una dimensione materica che conserva tratti di irriducibile, e talvolta violenta, alterità⁴².

Guardare il paesaggio trasformarsi significa osservare il nostro pianeta nell'atto di ri-scrivere la propria storia. Così, sin dalle prime

40 Alexander Robert Phillips, *Ecology and German Realism. Poetics, Politics, and the Conquest of Nature*, Camden House, Rochester 2025, p. 6.

41 *Ivi*, p. 2.

42 *Ivi*, pp. 33-71. Cfr. anche Robert C. Holub, *Adalbert Stifter's Brigitta, or the Lesson of Realism*, in *A Companion to German Realism*, cit., pp. 29-51.

pagine di *Ecologia letteraria* – pubblicato per la prima volta nel 2006 per i tipi di Edizioni Ambiente – Serenella Iovino invita a scorgere nel mutamento silenzioso del paesaggio un ambiente che reagisce alle ferite inflittele, le assorbe e, infine, le narra. Questa metamorfosi del paesaggio – che per Phillips, come si è visto, riveste una valenza al contempo etica ed estetica, e che costituisce il terreno sul quale misurare la nostra capacità di rispondere alle sollecitazioni di un pianeta segnato da profonde lacerazioni di origine antropica – assume oggi i tratti di una vera e propria soglia epistemologica dalla quale è possibile partire di nuovo per ri-pensare il pianeta attraverso le tracce materiche dei processi di trasformazione che lo investono e che, in definitiva, rivelano l'iscrizione della parabola umana entro i ritmi della natura. A distanza di quasi venti anni dalla sua prima edizione, la nuova pubblicazione, nel 2025, di *Ecologia letteraria* testimonia l'urgenza di ripensare il ruolo della letteratura nell'Antropocene. Per Iovino – come si legge nella nota dell'autrice alla nuova edizione⁴³ – leggere significa inserirsi in un'«ecologia della mente e del mondo», in una forma di conoscenza, cioè, che mantiene aperto il dialogo tra umano e non umano; la letteratura – osserva la studiosa – non è, in questo senso, 'verde' per militanza, ma per struttura, poiché nasce dal bisogno di raccontare la nostra coesistenza con l'inumano, di pensare il nostro esserci come parte di un *continuum* di spazi e tempi, di narrazione e materia. Se la scoperta del *deep time* aveva incrinato, nel XIX secolo, l'eccezionalismo umano, mostrando una temporalità geologica che eccedeva la scala del vissuto, la presa di coscienza ecologica, nell'era dell'Antropocene, impone oggi un ulteriore spostamento ontologico: il riconoscimento che l'agire umano è in grado, a sua volta, di incidere su quelle stesse temporalità. Ciò comporta, inevitabilmente, una riconsiderazione della nostra posizione all'interno di una rete di relazioni spaziali e temporali che non solo ci include, ma di cui siamo al tempo stesso parte attiva e componente esposta, iscritti in processi che ci attraversano e che trascendono ogni nostra pretesa di controllo.

È in questo nodo critico, o nel suo scioglimento, che la riflessione fin qui condotta torna al romanzo di Fücks, *Am Rande der Müh*, da cui ha preso avvio. Alla luce delle traiettorie emerse, infatti, il testo si colloca a pieno titolo nella tradizione tedesca della scrittura della natura, di cui raccoglie e al tempo stesso rinnova l'eredità. Questa linea di pensiero, che dalle intuizioni proto-ecologiche di Sette e Ottocento giunge fino alla più recente presa di coscienza ecologica, ha progressivamente eroso la centralità antropocentrica dei modelli

43 Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., pp. 11-14.

attraverso cui l'essere umano si è relazionato alla natura – questo a favore di una concezione della materia che, in quanto forza agentiva, interviene nella ridefinizione dei nostri assetti conoscitivi, rendendo dunque tassativa una riconsiderazione della posizione dell'essere umano all'interno di una temporalità stratificata e di una rete di relazioni materiche che lo precedono e, al tempo stesso, lo oltrepassano. Spetta alla letteratura dare forma a questo riposizionamento epistemologico e rendere pensabile la coesistenza con l'inumano. Da tale compito discende una responsabilità etica che nasce dalla consapevolezza di quanto la condizione umana sia esposta ai processi naturali. Alla scrittura e alla lettura è altresì connaturato un esercizio dello sguardo rivolto all'alterità, dal quale scaturisce una continua rinegoziazione del nostro stare al mondo. Così, il romanzo di Füchsl, assunto come punto di partenza di questo percorso, ne costituisce invero anche il più recente punto di approdo, poiché affida alla narrazione la medesima esigenza di ripensare, entro gli stessi processi materici e, di conseguenza, geologico-temporali, la relazione tra umano e non umano. Nel paesaggio che muta davanti alle nostre finestre – così Iovino – la letteratura trova ancora oggi uno dei propri compiti più urgenti, ossia, in definitiva, quello di riflettere «sulla materia ecologica del nostro esserci»⁴⁴.

⁴⁴ *Ivi*, p. 13.

I quaderni dell'AIG

Transizione

I. Contatto / Kontakt

a cura di Camilla Miglio – Miriam Ravetto

Il progetto che l'AIG inaugura per il prossimo triennio con gli inserti ospitati dalla rivista «Studi Germanici» dispiega l'idea di transizione, centrale per i tempi che stiamo attraversando, secondo tre modulazioni:

- I. *Contatto (Kontakt)*;
- II. *Trasformazione (Wandel)*;
- III. *Movimento (Bewegung)*.

Questa prima sezione si occupa del Contatto, utilizzando il concetto di zona per esaminare fenomeni di interferenza e negoziazione linguistico-culturale: muove infatti dalla dimensione geolinguistica del contatto germanico-slavo indagata da Goranka Rocco e prosegue con la riflessione di Angela Conzo, che ripensa il fiume Elba come *contact zone* tra Oriente e Occidente e spazio della memoria europea. Parallelamente, Riccardo Bettini indaga la *Schnittstelle* culturale nelle relazioni post-belliche tra Danimarca e Germania, mentre Benedetta Rosi esamina il rapporto diamesico tra oralità e scrittura nella prosa di Canetti. Maria Diletta Giordano risitua il cronotopo della 'stanza' come punto di convergenza e scambio tra le identità plurime dell'Europa centrale dopo il 1918, mentre Nadia Centorbi esplora il linguaggio della *Kriegspredigt* agli albori della Prima guerra mondiale, individuando un'ibridazione tra retorica politica e liturgia.

A Look at the Dual Category in Germanic and Slavic Contact Situations: What Do Desiderata in Dual Research Reveal about Methodological Issues in Contact Linguistics?

Goranka Rocco
(Università di Ferrara)

The study focuses on the dual category and its traces against the background of the question of how contact-related language changes can be interpreted. It explores contact situations between German and other Germanic languages (e.g., varieties of Frisian) and between German and some Slavic languages, and addresses some methodological questions and *desiderata* in contact linguistics arising, among other things, from a standard-oriented representation of language. The first part of the study addresses the questions of what exactly is meant by 'dual' and 'dual traces' and to what extent and in what form variation, context, and other factors relevant to the system and contact are taken into account. Subsequently, a few selected language contact situations (e.g., Frisian varieties, German, and Slovenian) are examined in more detail and analysed for certain trends, with particular attention paid to some methodological aspects and limitations of contact linguistic research.

Lo studio si concentra sulla categoria del 'duale' e sulle sue tracce, affrontando la questione relativa a come possono essere interpretati i mutamenti linguistici legati al contatto. Vengono esplorate le situazioni di contatto tra il tedesco e altre lingue germaniche (ad esempio, le varietà del frisone) e tra il tedesco e alcune lingue slave, affrontando questioni metodologiche e alcuni *desiderata* della linguistica di contatto derivanti, tra l'altro, da una rappresentazione della lingua orientata verso lo standard. La prima parte dello studio affronta la questione di cosa si intenda esattamente per 'duale' e 'tracce duali' e in che misura e forma vengano presi in considerazione aspetti come la variazione, il contesto e altri fattori rilevanti per il sistema e per il contatto. Successivamente, si esaminano più in dettaglio alcune specifiche situazioni di contatto linguistico (ad es. le varietà frisone, il tedesco e lo sloveno), analizzandone le tendenze emergenti, con particolare attenzione ad alcuni aspetti metodologici e ai limiti della ricerca in linguistica del contatto.

KEYWORDS: *Dual, Dual Category, Numerus, Contact Linguistics, Language Variety*

Goranka Rocco, *Ein Blick auf die Dualkategorie in germanischen und slawischen Kontaktsituationen: Was sagen die Desiderata der Dualforschung über methodentheoretische Fragen der Kontaktlinguistik aus?*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 217-235

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.10



Open Access



Ein Blick auf die Dualkategorie in germanischen und slawischen Kontaktsituationen: Was sagen die Desiderata der Dualforschung über methodentheoretische Fragen der Kontaktlinguistik aus?

Goranka Rocco
(Università di Ferrara)

1. EINLEITUNG

Besonders sprachübergreifende Perspektiven auf den Numerus zeigen, dass es sich hierbei um eine komplexe Kategorie handelt, die von Sprache zu Sprache mit Blick auf ihre Ausprägungen und die jeweiligen morphosyntaktischen und semantischen Implikationen variiert. In seiner grundlegenden Monographie beschreibt Corbett den Numerus als «the most underestimated of the grammatical categories», über die oft auf wenigen Sprachen basierende, irreführende Annahmen formuliert werden, als «deceptively simple» und «much more interesting and varied than most linguists realize»¹. So zeigen sich selbst bei näherer Betrachtung von Sprachenpaaren, die auf den ersten Blick wesentliche Analogien der Numerussysteme aufweisen, immer wieder unauffällige, aber nicht zu vernachlässigende Unterschiede².

Weitet man den Blick jenseits von standardfixierten, z.B. aus manchen grammatographischen Darstellungen hervorgehenden Repräsentationen der einzelnen Sprachen aus, so erweist sich die Frage nach der Dualkategorie, einer im Vergleich zu Sg. und Pl. tendenziell oberflächlich und marginal dargestellten Kategorie³, die in dieser Studie aus vergleichender und kontaktlinguistischer Sicht fokussiert wird, als weitaus komplexer: Deutsch gilt als Sprache, in der der

1 Vgl. Greville G. Corbett, *Number*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, S. 1.

2 Vgl. z.B. Goranka Rocco, *Morphosyntaktische, semantisch-lexikalische und funktionale Aspekte der Numeruskategorie im Deutsch-Italienisch-Vergleich und ihre sprach- und übersetzungs-didaktischen Implikationen*, in «GFL – German as a Foreign Language», 2 (2020), S. 1-22, <<https://gfl-journal.de/article/morphosyntaktische-semantisch/>> zur Pluralfähigkeit und zu den Pluraliatantum und Singulariatantum im deutsch-italienischen Vergleich.

3 Wolfram Euler, *Der Schwund des Duals in der Flexion indogermanischer Einzelsprachen*, in «Studia Etymologica Cracoviensia», 15 (2010), S. 77-111: 77.

Dual abgesehen von einigen Relikten bereits im Laufe der althochdeutschen Phase untergegangen ist⁴. In der Literatur werden seine Spuren einerseits im Zusammenhang mit einigen Varietäten wie z.B. Bairisch thematisiert; andererseits verweisen mehrere Abhandlungen über nordfriesische Varietäten auf den Dual⁵.

Die vorliegende Arbeit geht dieser nur in Spuren vorhandenen Ausprägung der Numeruskategorie ausgehend von der Frage nach dem kontaktbedingten Sprachwandel zwischen dem Deutschen und z.T. anderen germanischen sowie slawischen Sprachen nach. Der Kontakt mit den slawischen Sprachen ist hier insofern von Relevanz, als keine andere indoeuropäische Subgruppe insgesamt⁶ mehr Spuren des Duals bzw. im Einzelfall noch ganze Paradigmata (Slowenisch, Niedersorbisch, Obersorbisch) aufweist.

Dabei wird zunächst auf die Frage eingegangen, was genau unter Dual und Dualresten verstanden wird und inwieweit Variation und Sprachkontakt dabei berücksichtigt werden. Im Anschluss daran werden einige Sprachkontaktsituationen näher beleuchtet und auf bestimmte Tendenzen hin untersucht, wobei auch einige methodische Aspekte und Grenzen der kontaktlinguistischen Forschung zur Sprache kommen. Im Fazit dieser Studie⁷, die sich als methodentheoretischer Beitrag zur germanistischen und zugleich auch allgemeinlinguistischen und slawistischen Sprachkontaktforschung versteht, wird versucht, ausgehend von einigen offenen Fragen der germanistischen und slawistischen Dualforschung auch einige methodische Probleme und Desiderata der Kontaktlinguistik kritisch zu hinterfragen.

Sprachkontakt gilt dabei in Anlehnung an Bidese als theoretisch auf zwei unterschiedliche Ebenen beziehbar: «die von der Sprechergemeinschaft geteilte und im Primärspracherwerb weitergegebene natürliche Sprache der Sprechergruppe» und «die interne Sprachkompetenz des bilingualen Individuums [...]», die im Primärspracherwerb der natürlichen Variation unterstellt ist⁸. Definiert wird Sprachkontakt

4 Vgl. Oebele Vries, *Ist im Altwestfriesischen die Dualform wit belegt?*, in «Us Wurk, tydskrift foar Frisistyk», 3-4 (1998), S. 129-135, weiter dazu im Kap. 3.

5 Zu einem Überblick vgl. Matthias Fritz, *Der Dual im Indogermanischen. Genealogischer und typologischer Vergleich einer grammatischen Kategorie im Wandel*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011 und auch Vries, *Ist im Altwestfriesischen die Dualform wit belegt?*, a.a.O.

6 Zu den Dualspuren in den Varietäten des Litauischen vgl. Vytautas Ambrazas, *Lithuanian Grammar*, 20062, baltos lankos, Vilnius 20062, S. 102; Terje Mathiassen, *A Short Grammar of Lithuanian*, Slavica Publishers, Columbus (OH) 1996, S. 38.

7 Die Studie wird im Rahmen eines von der Universität Ferrara geförderten Forschungsvorhabens durchgeführt (FAR – Fondo di Ateneo per la Ricerca Scientifica 2025).

8 Ermenegildo Bidese, *Sprachkontakt generativ. Eine Untersuchung kontaktbedingten*

dabei als «Integration und Rekombination syntaktischer Merkmale aus unterschiedlichen Sprachrepertoires»⁹, also als Reorganisationsprozess, der kontaktinduzierte Phänomene ins System integriert und rekombiniert, wobei auch die Ebene des individuellen Sprachgebrauchs im bilingualen Kontext eine Rolle spielt und tendenziell nur die im Erstspracherwerb entstehenden, mit einer Reduktion syntaktischer Komplexität vereinbaren Varianten (die «dem internen Entwicklungspfad der Sprache» nicht zuwiderlaufen) durchsetzungsfähig sind¹⁰.

2. VERSTÄNDNIS UND REPRÄSENTATIONEN DER DUALKATEGORIE

Mit Blick auf die einzelnen Ausprägungen der Numeruskategorie – Singular, Dual, Trial, Paukal, Plural usw. – ist im Vornherein zu klären, dass ihre stellenweise simplizistisch betrachtete Relation¹¹ nicht im rein numerischen (im allgemeinsprachlichen Verständnis) bzw. algebraischen Sinne zu verstehen ist: Dies zunächst, weil hier mehrere andere Relationen eine Rolle spielen, etwa die Opposition zwischen einerseits geschlossener bzw. überblickbarer und andererseits offener, nicht überschaubarer oder nicht relevanter Gruppe bzw. Anzahl von Wesen oder Gegenständen. Das Eigenartige an der Dualkategorie formuliert Wilhelm von Humboldt in seiner über das Systemische weit hinausgehenden Abhandlung «Über den Dualis»:

Zunächst hebt sich [...] eine Gruppe von zwei Gegenständen zwischen einem einzelnen und einer Gruppe von mehreren von selbst, als im Augenblick übersehbar und geschlossen heraus¹².

Vor einem sachfremden oder allzu vereinfachten Verständnis wird direkt oder indirekt auch aus einzelsprachlicher Perspektive gewarnt: Bei mehreren Autoren erweist sich die oben angesprochene Frage als relevant, inwieweit es angemessen ist, Singular, Dual, Trial, Paukal usw. aus einer mathematischen Perspektive ($1+1=2$, $2+1=3$) wahrzunehmen. Vielmehr scheint für die einzelnen Ausprägungen der Numeruskategorie ein «vor-mathematisches» bzw. «präoperatives»

syntaktischen Wandels im Zimbrischen, De Gruyter, Berlin-Boston 2023, S.15, 2.

9 *Ebd.*, S. 67. Zur Fokussierung auf syntaktische Aspekte vgl. S. 67, Anm. 26.

10 *Ebd.*, S. 15 f., 126-180.

11 Vgl. hier die kritische Besprechung der Herangehensweise an die «reasonable but incorrect assumptions about number», in Corbett, *Number*, a.a.O., S. 1-2.

12 Wilhelm von Humboldt, *Über den Dualis*, Druckerei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1828, S. 182.

Verständnis angebracht, für welches beispielsweise Gehling¹³ z.T. in Anlehnung an Humboldts Konzeptualisierung des Duals plädiert und dadurch auch die funktional-semanticen und referenziellen Aspekte einbezieht. In dieser Lesart kommt der «Gestalthaftigkeit des Denotats» bzw. der «Beziehung zwischen den Einzelelementen»¹⁴ eine essenzielle Rolle zu. Die Dichotomie Sg. vs. Mehrheitsnumeri (Plural, Paukal, Trial, Dual) lässt sich dabei durch die Opposition zwischen «Gestalthaftigkeit denotierenden» Numeri (Sg., Paukal, Dual) und «nicht Gestalthaftigkeit denotierenden» Numeri (Pl) ersetzen¹⁵.

Wichtig zu bedenken ist, dass das Vorhandensein mehrerer Mehrheitsnumeri auch Implikationen für die semantisch-lexikalische Deutung im pronominalen Bereich hat: So ist die Bedeutungsextension des Pluralpronomens 'wir' bzw. 'ihr' anders zu deuten, falls in der jeweiligen Sprache bzw. Varietät auch der Dual im Sinne der Zweierheit ('wir beide', 'ihr beide') vorliegt¹⁶. Was das Verhältnis zwischen der Gestalthaftigkeit und der reinen Quantitätsfrage betrifft, so scheint dieses auch zu den Faktoren des Wechsels zwischen den einzelnen Ausprägungen der Numeruskategorie (Dual, Paukal) zu zählen: Sieht man die Semantik der Kategorien Dual, Trial, Paukal im Wesentlichen in der Denotierung der Gestalthaftigkeit und weniger in der Denotierung «absoluter oder relativer Quantitätsverhältnisse»¹⁷, so erklärt sich auch der Übergang vom Dual zum Paukal, der z.B. im Kroatischen und mehreren anderen Sprachen in einigen Konstellationen noch erkennbar ist (vgl. 3.2).

Aus diesen Ausführungen ergibt sich zusammenfassend ein Aspekt, der allerdings in einigen formfixierten Grammatikdarstellungen zu kurz kommt: dass der Dual als 'Grammatikkategorie' (bzw. Ausprägung der Grammatikkategorie Numerus) nicht nur morphologisch bestimmbar ist und den funktional-semanticen, pragmatischen sowie variations- und kontaktlinguistischen Aspekten bei seiner Beschreibung eine große Bedeutung zukommt.

13 Thomas Gehling, *'Ich', 'du' und andere. Eine sprachtypologische Studie zu den grammatischen Kategorien 'Person' und 'Numerus'*, LIT Verlag, Münster 2004, S. 179-181.

14 *Ebd.*, S. 181.

15 *Ebd.*

16 Vgl. Reinhard Meisterfeld, *Numerus und Nominalaspekt. Eine Studie zur romanischen Apprehension*, Niemeyer, Tübingen 1998, S. 17; Gehling, *'Ich', 'du' und andere*, a.a.O., S. 183.

17 Gehling, *'Ich', 'du' und andere*, a.a.O., S. 184.

3. DER DUAL ZWISCHEN SPRACHGESCHICHTE UND SPRACHKONTAKT

Nach einem Blick auf die Dualkategorie und die Faktoren des Dualverlustes in den germanischen Sprachen wird in diesem Kapitel auf den Kontakt zwischen dem Deutschen und den slawischen Sprachen eingegangen; im Mittelpunkt steht dabei das Slowenische als slawische Sprache mit den vergleichsweise gut erhaltenen Dualparadigmata (neben dem von den Niedersorben in der Niederlausitz gesprochenen Niedersorbisch und dem in der Oberlausitz ebenfalls von i.d.R. bilingualen Sprecher:innen gesprochenen Obersorbisch).

3.1 *Germanische Sprachen*

Für die germanischen Sprachen wird im Allgemeinen davon ausgegangen, dass morphologische Dualmarkierungen in der verbalen und substantivischen Flexion kaum noch zu finden bzw. eher in Spuren vorhanden sind. In der Literatur besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass die grammatische Kategorie des Duals in den germanischen Sprachen abgesehen von vereinzelten Relikten bzw. Spuren untergegangen ist¹⁸. Der Dual des Nomens ist bereits im Urgermanischen verlorengegangen, wobei vereinzelt noch gebräuchliche Duale (*breustō*, die Brüste) nach anderen Flexionsweisen umgebildet wurden¹⁹. Im pronominalen Bereich erweist sich das Dualparadigma laut Behagels Darstellung im *Urdeutschen* als noch vollständig:

- *wit*, ‘wir beide’ (N) und die obliquen Formen *unkēr/unkar* (G), *unk* (D), *unk* (A);
- *gīt*, ihr beide (N) und die Obliqua *inkēr/inkar* (G), *ink* (D), *ink* (A)²⁰.

Das Bairische hat den alten Dual der zweiten Person in seinen pluralisch verwendeten Morphemen *es* (*ös*), Obliquus *enk* bewahrt; allerdings scheinen diese Formen schon seit langem mit pluralischer

18 Laut Braune ist der Dual in der Deklination aller altgermanischen Sprachen bis auf die 1. und 2. Person des Personalpronomens beseitigt, wobei im AHD hiervon nur Reste vorliegen; vgl. Wilhelm Braune, *Althochdeutsche Grammatik I*, De Gruyter, Berlin-Boston 2023, S. 251, 344; vgl. auch Vries, *Ist im Altwestfriesischen die Dualform wit belegt?*, a.a.O., S. 129 und Stephen Howe, *The Personal Pronouns in the Germanic Languages. A Study of Personal Pronoun Morphology and Change in the Germanic Languages from the First Records to the Present Day*, De Gruyter, Berlin-New York 1996.

19 Vgl. Otto Behagel, *Geschichte der deutschen Sprache*, Verlag von Karl J. Trübner, Strassburg 1911³, S. 287.

20 *Ebd.*, S. 327 f.

und nicht dualischer Bedeutung belegt²¹. Aus kontaktlinguistischer Sicht sind einige von Behagel für das Bairische nachgezeichnete Entwicklungen von Interesse: Die Dualformen der zweiten Person sind laut Behagel zwar im Althochdeutschen nicht belegt, «müssen aber mindestens im Bairischen bestanden haben», wo *es* und *enk* in der vergleichsweise konservativen Schriftform seit dem Ende des 13. Jh. auftreten²². Diese Formen, die aus Behagels Sicht «heute die Pluralform im größten Teile des Gebiets völlig verdrängt» haben, kommen jedoch nur im ‘Stammland’ vor, wohingegen die ‘Kolonien’ Osttirol, die Sprachinseln in Südtirol und Piemont, das Lesachal, Gottschee den Plural bewahrten und die Dualformen untergehen ließen²³. Es ist also anzunehmen, dass zur Zeit der Ablösung der Kolonien vom Hauptstamm noch ein Nebeneinander von Plural und Dual des Pronomens feststellbar war, das Stammland dann den Plural und die Kolonien den Dual aufgegeben haben²⁴. Es ist allerdings zu bedenken, dass dieses Nebeneinander von Formen funktional nicht näher bestimmbar scheint. Offen bleibt dabei also die Frage, ob es bei dem hypothetisierten Ersatz von Pluralformen durch Dualformen genauso wie bei der angenommenen Beibehaltung der Pluralformen eher um Formales als um Funktionales geht, also um Reste im Sinne der fossilisierten Formen mit anderen (nicht dualischen) Funktionen.

Anders scheint es teilweise um die Dualformen in einigen nordfriesischen Varietäten bestellt, die auch vor dem Hintergrund der Frage nach isolations- oder kontaktbedingten Besonderheiten aus historischer wie kontaktlinguistischer Perspektive Desiderata aufwerfen. Als belegt gilt zunächst die Form *wit* bzw. *vit* im Gotischen, Altisländischen, Angelsächsischen und Altsächsischen²⁵. So betont Sanders im Kapitel *Altsächsische Formenlehre*, dass beim Personalpronomen der ersten und zweiten Person im Altsächsischen neben Singular und Plural noch eine weitere Numeruskategorie existiert: «ein Dual (Form der Zweiheit), dessen – im Ahd. fast vollständig vollzogener – Rückgang sich bereits darin andeutet, daß im Heliand mehrfach der PI. dafür eingetreten ist [...]»²⁶. In ihrer Darstellung der niederdeutschen Mundarten erwähnen

21 *Ebd.*, S. 48, 61, 270; Wolfram Euler – Konrad Badenheuer, *Sprache und Herkunft der Germanen – Abriss des Protogermanischen vor der Ersten Lautverschiebung*, Verl. Inspiration Un Ltd., London-Berlin 2009, S. 133.

22 Behagel, *Geschichte der deutschen Sprache*, a.a.O., S. 328.

23 *Ebd.*, S. 328 f.

24 *Ebd.*, S. 53, 328 f.

25 Vgl. Vries, *Ist im Altwestfriesischen die Dualform wit belegt?*, a.a.O., S. 129.

26 Willy Sanders, *Altsächsische Sprache*, in *Niederdeutsch. Sprache und Literatur. Eine Einführung*, hrsg. v. Jan Goossens, Bd. 1: *Sprache*, 2. verb. und um einen bibliographi-

auch Teepe, Niebaum und Schophaus die Aufrechterhaltung des alten indogermanischen Duals im Pronominalsystem des Altsächsischen:

In der Geschichte der niederdeutschen Sprache läßt sich hinsichtlich ihres Formenbestandes eine fortschreitende Tendenz zur Vereinfachung feststellen. Dem As. [Altsächsischen] und Mnd. [en] entsprechend hat das Nnd. [Neuniederdeutsch] in seiner Deklination drei Genera: Maskulinum, Femininum und Neutrum. Wie das Mnd. behält es aber nur noch zwei Numeri bei, nämlich Singular und Plural, während das As. zumindest noch beim Pronomen den alten idg. Dual bewahrt hatte²⁷.

In Peters' Darstellung der mittelniederdeutschen Sprache heißt es hingegen, dass die alten Dualformen (*g)it* ('ihr') und *ink* ('ihr' und 'euch'), die im südwestlichen Westfalen, im Märkischen bis heute in Pluralfunktion verwendet werden, im mittelalterlichen Schreibgebrauch der Mark nicht vorkommen; im Gebrauch waren stattdessen die schriftsprachlichen Formen *gi* bzw. *ju/uch*²⁸.

Über die allgemein hypothetisierte und oft primär morphologische Aspekte betreffende Vereinfachungstendenz hinaus liegen dem Schwund unterschiedliche Faktoren zugrunde. Dass es sich hierbei oft um morphologische Reflexe semantisch, pragmatisch oder soziolinguistisch bedingter Entwicklungen handelt, verdeutlicht z.B. Helmbrecht, dem zufolge im Isländischen die Herausbildung des Höflichkeitskontrastes in der zweiten Person zum Verlust des Duals führte²⁹.

Die Übersicht über die Merkmale der einzelnen Varietäten des Friesischen in Deutschland von Walker und Wilts³⁰ deutet darauf hin, dass der Dual im Pronominalsystem weitgehend Spuren hinterlassen hat oder teilweise immer noch (zumindest im Schriftlichen, in der Bühnensprache oder im Sinne der fossilisierten Reste) latent vorhanden ist. Im Fering bzw. Föhr-Amrumer Friesisch gilt der Dual (*wat* und *onk* – 'wir beide' bzw. 'uns beide[n]'; *jat* und *jonk* – 'ihr beide' bzw.

schen Nachtrag erw. Aufl., Karl Wachholtz Verlag, Neumünster 1983, S. 28-65: 51.

27 Paul Teepe – Hermann Niebaum – Renate Schophaus, *Die niederdeutschen Mundarten*, *ebd.*, S. 130-198: 158.

28 Robert Peters, *Mittelniederdeutsche Sprache*, *ebd.*, S. 66-115: 81.

29 «Im Isländischen führte die Etablierung eines Höflichkeitskontrastes in der zweiten Person zum Verlust der Dualkategorie. Auch hier wurde der Verlust der ursprünglichen Funktion am Ende im Paradigma nicht toleriert»; vgl. Johannes Helmbrecht, *Typologie und Diffusion von Höflichkeitspronomina in Europa*, in «Folia Linguistica», XXXIX (2005), 3-4, S. 417-453: 444.

30 Alastair G. H. Walker – Ommo Wilts, *Die nordfriesischen Mundarten*, in *Handbuch des Friesischen / Handbook of Frisian Studies*, hrsg. v. Horst Haider Munske in Zusammenarbeit mit Nils Arhammar – Volkert F. Faltings – Jarich F. Hoekstra – Oebele Vries – Alastair G. H. Walker – Ommo Wilts, Niemeyer, Tübingen 2001, S. 284-304.

‘euch beide[n]’) als ausgestorben («Der Dual ist jetzt ausgestorben»³¹), in der festlandnordfriesischen Mundart Bökingharder Friesisch (*wat* und *unk* – ‘wir beide’ bzw. ‘uns beide(n)’; *jat* und *junk* – ‘ihr beide’ bzw. ‘euch beide[n]’) als «fast ausgestorben»³². Laut der Friesischen Gebrauchsgrammatik der Mooringer Mundart³³ ist der Dual «neben Singular und Plural [...] der dritte Numerus im Mooringer Friesisch», der noch teilweise von der um 1900 geborenen Generation benutzt wurde. Erwähnt und illustriert werden nur die speziellen Formen für Personalpronomen, und zwar sowohl in der Subjektrolle (*wat* – ‘wir beide’ und *jat*, ‘ihr beide’) als auch in der Objektrolle (*unk* ‘uns beide[n]’, *junk* ‘euch beide[n]’), wobei als verbale Formen die Pluralformen verwendet werden.

Jat koone âliine gunge, *wat* wan ai ma³⁴.

«Ihr beide könnt allein gehen, wir beide wollen nicht mit».

Wat koone *junk* ai heelpe.

«Wir beide können euch beiden nicht helfen».

Dü dääst *unk* ünruht!

«Du tust uns beiden unrecht!»

Schan *wat* nuch en glee win heewe?

«Wollen wir beide noch ein Glas Wein haben?»

Am längsten scheinen sich die Dualpronomina im Sylterfriesischen (Sölring) gehalten zu haben. Dualformen werden hier neben der ersten und der zweiten Person (*wat* und *unk* – «wir beide»; ‘uns beide[n]’; *jat* und *junk* – ‘ihr beide’ bzw. ‘euch beide[n]’) auch für die dritte Person (*jat*, *jam* – ‘sie beide’, ‘sie/ihnen beide[n]’) angeführt, allerdings mit dem Hinweis, dass der Dual in der gesprochenen Sprache nicht mehr gebraucht wird und im schriftlichen Gebrauch sowie auf der Bühne noch Verwendung findet³⁵.

Dabei bleibt die Frage der diachronischen Entwicklung des Dualpronomens umstritten. So schreibt De Han in *The Morphology of Old Frisian*: «The opposition is between singular and plural. An alleged

31 Walker – Wilts, *Die nordfriesischen Mundarten*, a.a.O., S. 294.

32 *Ebd.*

33 Antje Arfsten – Anne Paulsen-Schwarz – Lena Terhart. *Friesische Gebrauchsgrammatik. Mooringer Frasch. Vorläufige Version, Stand 31.12.2020 (5.1.1 Dual)*, Nordfriisk Instituut, Bräist-Bredstedt, NF 2020. Mooring wird generell z.T. mit dem Bökingharder Friesisch gleichgesetzt und z.T. als Bezeichnung für die Mundarten in der östlichen Bökingharde verwendet.

34 *Ebd.*, S. 42. Kursivhervorhebungen der Dualformen und standardsprachlichen Entsprechungen von mir.

35 Walker –Wilts, *Die nordfriesischen Mundarten*, a.a.O., S. 294, 291.

archaic pronominal dual *wit* 'we two', which would be attested a few times in charters, does not exist»³⁶. De Han lehnt sich hier an Vries³⁷ an, der in seinem speziell der Frage des Duals im Altfriesischen gewidmeten Artikel die in der Literatur erwähnten Belege der Dualform *wit* kritisch hinterfragt und feststellt, dass es sich in Wirklichkeit um Formen der 1. Ps. Pl. Nominativ *wi* in enklitischer Verbindung mit dem Pronomen *hit* ('es') handelt³⁸. «Da auch sonstige Belege der Dualform *wit* (oder einer orthographischen Variante dieser Form) im Afr. nicht aufzufinden sind,», so Vries, «ist jeglicher Verweis auf diese Dualform im Afr., falls sie nicht mit einem Sternchen versehen ist, als verfehlt zu betrachten»³⁹.

Zwar geht auch Bremmer in seiner Darstellung der Morphologie des Altfriesischen von zwei Numeri aus («The numbers are singular and plural»⁴⁰), fügt jedoch am Ende des jeweiligen Paragraphen die Anmerkung hinzu, dass der Dual zwar im Altfriesischen nicht belegt wurde, Dualpronomen jedoch in einigen nordfriesischen Dialekten bis ins 20. Jahrhundert überlebten:

The dual has not been recorded for Old Frisian, but it is interesting to note that the dual pronouns survived until well into the twentieth century in some North Frisian dialects⁴¹.

Aus kontaktlinguistischer Perspektive könnten hier mehrere Hypothesen in Betracht gezogen werden: die unwahrscheinlichere, dass sich ein externer Einfluss durch den regionalen Sprachkontakt zwischen den Inseln und dem Festland in mehreren Varietäten verbreitet und noch bis ins 20. Jahrhundert bewahrt hat, oder aber, dass die periphere Insellage zur Aufrechterhaltung einiger zwar im Altfriesischen nicht belegten, jedoch aufgrund der Verbreitung in mehreren Varietäten annehmbaren Dualformen geführt hat. Auch im Paragraphen 89 (*Dual personal pronouns 'we two' and 'you two'*) beobachtet Bremmer, auch hier wieder unter Hinweis auf die bereits zitierte Studie von Vries, dass für das Altfriesische keine Dualformen verzeichnet wurden. Zurecht verweist Bremmer hier aber auch auf die Textsorte bzw. den

36 Germen J. de Han, *The Morphology of Old Frisian*, in *Handbuch des Friesischen / Handbook of Frisian Studies*, a.a.O., S. 620-636: 620.

37 Vries, *Ist im Altwestfriesischen die Dualform wit belegt?*, a.a.O.

38 *Ebd.*, S. 133.

39 *Ebd.*

40 Rolf H. Jr. Bremmer, *An introduction to Old Frisian*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2009, S. 53, Paragraph 80.

41 *Ebd.*, Anmerkung (*Remark*) zum Paragraphen 80.

pragmatisch-kontextuellen Rahmen der überlieferten Quellen – der Rechtstexte:

No forms of the dual have been recorded for Old Frisian (Vries 1998), probably because there was no occasion in the legal texts, but their existence is evidenced by such pronominal forms as have survived into the twentieth century, e.g., for Island and Mainland North Frisian [...] ⁴².

Zu erwähnen ist noch aus morphosyntaktischer Perspektive, dass Bremmer dabei neben den bereits erwähnten Subjekt- und Objektpronomen bzw. Nominativ- und Dativ-/Akkusativformen im Insel- und Festlandnordfriesischen *wat* und *jat* (Nom.), *onk*, *jonk*, *unk*, *junk* (Dativ/Akkusativ) auch spezielle Genitivformen des Dualpronomens erwähnt (*onkens*, *jonkens*).

Diese wenigen Beispiele erlauben sicher keinen vollständigen oder auch nur annähernd systematischen Einblick in die Dualspuren in den deutschen und allgemeiner westgermanischen Varietäten, es lässt sich jedoch festhalten, dass die sog. Spuren, Reste oder Relikte des Duals 1) regional- bzw. substandardsprachlich und 2) vor allem im pronominalen System zu finden sind, letzteres also semantisch-referenzielle Aspekte konserviert, die etwa in der verbalen Morphologie meist nicht mehr erkennbar sind (z.B. aufgrund der Kongruenz von pronominalen Dualformen mit verbalen Pluralformen) ⁴³.

Methodentheoretisch lässt sich bei verschiedenen Beschreibungsansätzen annehmen, dass die Spärlichkeit der Quellen und damit verbunden der eher begrenzte Einblick in die jeweiligen pragmatisch-kommunikativen Konstellationen (z.B. unterschiedliche Frequenz von anaphorischen und deiktischen Pronomina in unterschiedlichen Textsorten) historisch und kontaktlinguistisch die Frage nach der Reichweite der jeweiligen Forschungshypothesen in den Mittelpunkt rücken lassen. Auch diese Faktoren dürften der in der Literatur zu beobachtenden Tendenz zugrunde liegen, unter dem Dualbegriff z.T. Unterschiedliches zu verstehen: von den resemantisierten Relikten früherer Dualpronomen mit inzwischen rein pluralischer Funktion bis hin zu den Formen, die funktional-semantisch und pragmatisch auf das Bedürfnis nach Ausdruck von Zweierheit bzw. 'Gestalthaftigkeit' (Kapitel 2) hindeuten.

⁴² *Ebd.*, S. 56, Paragraph 89.

⁴³ Auch schon Humboldt unterscheidet zwischen Sprachen, bei denen der Dual «seinen Sitz im Pronomen hat» (S. 175), «vom Nomen ausgeht» (S. 175) oder aber sich «über die ganze Sprache verbreitet» (S. 176).

3.2 *Deutsch-slawische Kontakte*

Wie eingangs betont, gelten Slowenisch, Ober- und Niedersorbisch als slawische Sprachen bzw. Varietäten, die das aus dem Indogermanischen ererbte Dualparadigma am weitgehendsten aufrechterhalten haben⁴⁴.

(1a) Slowenisch:	N. Sg. <i>grad</i> ‘Burg’	Pl. <i>gradovi</i>	Du. <i>gradova</i>
(1b) Obersorbisch	N. Sg. <i>dub</i> ‘Eiche’	Pl. <i>duby</i>	Du. <i>dubaj</i>
(1c) Niedersorbisch	N. Sg. <i>law</i> ‘Löwe’	Pl. <i>lawy</i>	Du. <i>lawa</i> ⁴⁵

Bei den restlichen slawischen Sprachen wird eher von Dualresten, auf Teile des Systems begrenzten und z.T. umfunktionierten Dualspuren gesprochen: So zeigen beispielsweise Kroatisch, Serbisch und Russisch keine vollständigen Dualparadigmata, in diesen Sprachen sind allerdings die Formen des Paukals als einer Numerusausprägung vorhanden, die für Substantive i.d.R. nach den Zahlen 2, 3 und 4 vorkommt und funktional-semantisch gesehen kleinere Gruppen gegenüber unbestimmten Mengen spezifiziert:

Kroatisch: *jedan pas*, ‘ein Hund’
dva/tri/četiri psa, ‘zwei/drei/vier Hunde’
pet ... n pasa, ‘fünf...n Hunde’

Hinsichtlich des Numerus teilt Breu⁴⁶ slawische Sprachen in vier Klassen auf: Sprachen mit dem Dual wie Slowenisch, Ober- und Niedersorbisch, Sprachen mit dem als Ausdehnung von der Zweizahl auf die Zahlen 3 und 4 verstandenen Paukal wie Kroatisch (s.o.), Russisch oder Serbisch, Sprachen mit einer nach allen Zahlen außer 1 bei den Maskulina angewandten ‘Zahlform’ wie Bulgarisch und Mazedonisch und die übrigen west- und ostslawischen Sprachen (Polnisch, Tschechisch und Slowakisch, Weißrussisch, Ukrainisch). Dabei beobachtet Breu, dass in den «zentral innerhalb des gesamtslawischen Gebietes liegenden Sprachen» die Neuerung der Dualbeseitigung am konsequentesten durchgeführt wurde, während sie die Peripherie (Slowenisch, Sorbisch) noch nicht vollständig erfasst hat. Dabei schließt er den Sprachkontakt als Auslöser aus, was sich aus seiner Sicht am

44 Vgl. Sebastian Kempgen – Peter Kosta – Tilman Berger, *Die slawischen Sprachen / The Slavic Languages. Ein internationales Handbuch zu ihrer Struktur, ihrer Geschichte und ihrer Erforschung / An International Handbook of Their Structure, Their History and Their Investigation*, Halbbd. 2, De Gruyter Mouton, Berlin-München-Boston 2009, S. 235.

45 Übersicht nach Walter Breu, *Der Faktor Sprachkontakt in einer dynamischen Typologie des Slawischen*, in *Slavistische Linguistik*, hrsg. v. Hans Robert Mehlig, Otto Sagner, München 1993, 41-64: 42.

46 *Ebd.*, S. 42 f.

deutlichsten an der Tatsache zeigt, dass «gerade die mit dem numerus-armen Deutschen in Kontakt stehenden Sprachen der nordwestlichen und südwestlichen Peripherie einen Dual bewahrt haben»⁴⁷. Bei den kontaktinduzierten Entwicklungen, die er am Kontakt zwischen dem molisanischen Kroatisch⁴⁸ und dem Italienischen untersucht, nimmt Breu die Richtung der sprachlichen Beeinflussung (zwischen Erstsprache/Muttersprache und Zweitsprache) als wichtigen Faktor an. Er problematisiert im Allgemeinen aber auch die jeweilige Wertung möglicher Sprachkontakteinflüsse und betont, dass «bei der Annahme einer entscheidenden Rolle des Sprachkontakts für die Entwicklung einer Sprache Vorsicht geboten»⁴⁹ ist, dass struktureller Sprachkontakteinfluss «niemals in letzter Konsequenz bewiesen» und «ebensowenig schlüssig gelegnet» werden kann. Der Kontaktlinguistik fällt dabei die Aufgabe zu, durch Beobachtung aktueller Kontaktsituationen die Bedingungen für Übernahme oder Abbau der jeweiligen Strukturen zu ermitteln⁵⁰:

Vielleicht löst sich dann auch einmal das Problem, warum gerade die beiden dem intensivsten Kontakt mit dem Deutschen ausgesetzten slavischen Sprachen Slovenisch und Sorbisch den 3. Numerus in seiner ursprünglichen Form als Dual bewahrt haben, obwohl das Deutsche nichts Vergleichbares aufweist⁵¹.

Hier stellt sich im allgemeinen das Problem der komplexen Interaktion zwischen sprachinternen und -externen Faktoren und der Generalisierbarkeit kontaktlinguistischer Interpretationen⁵². In diesem Zusammenhang ist auch der Befund der Expertin für den slowenischen Dual Jakop zu erwähnen, deren Analyse der Dualformen in sieben slowenischen Dialektgruppen ergibt, dass einige periphere Dialekte allmählich den verbalen Dual verlieren: Er wird in den Dialekten unter dem Einfluss des Italienischen, Friaulischen und Kroatischen geschwächt (Pluralisierung des Duals in den Primorska-Dialekten/

47 *Ebd.*, S. 44.

48 Diese aus dem Kroatischen zu einem späteren Zeitpunkt entwickelte Varietät hat erwartungsgemäß den Dual verloren; der Sprachkontakt dürfte diese Entwicklung u.U. nur beschleunigt haben.

49 Breu, *Der Faktor Sprachkontakt in einer dynamischen Typologie des Slawischen*, a.a.O., S. 62, hier nicht auf den Dual bezogen, sondern besonders auch im Zusammenhang mit dem Bulgarischen und Mazedonischen.

50 *Ebd.*, S. 63.

51 *Ebd.*

52 Vgl. auch Sarah Thomason, *Contact Explanations in Linguistics*, in *The Handbook of Language Contact*, ed. by Raymond Hickey, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, S. 31-47.

Küstenland-Dialekten und den Dialekten unter dem Einfluss der čakawischen und kajkawischen⁵³ Mundarten), während ihn Dialekte im direkten Kontakt mit dem Deutschen und Ungarischen bewahren⁵⁴. Aus dieser Perspektive, d.h. in Anbetracht der bestehenden Sprachkontakte können auch die o.g. vier Kategorien eher als idealtypische Kategorien verstanden werden, insofern einer ‘sauberen’ Klassifizierung in Sprachen mit Dual, Paukal usw. in Wirklichkeit substandardsprachliche Realitäten gegenüberstehen, für die eher fließende Übergänge angenommen werden können: So darf es angesichts der dialektalen Kontinua zwischen Slowenien und Kroatien einerseits und zwischen Slowenien und Österreich andererseits nicht verwundern, dass in bestimmten gesprochensprachlichen Varietäten des Kroatischen und des Deutschen (hier ganz abgesehen von den in 3.1. erwähnten Dualspuren im Bairischen) die Verbindung von Personalpronomen und Zahlen (*vi dva, mi dva* – ihr beide, wir beide) durchaus üblich ist. Somit kann das Differenzierungsbedürfnis zwischen dem abstrakten und inklusiven *wir/ihr* und dem auf Exklusivität der Zweierheit referierenden *wir/ihr beide* auch unabhängig von der morphologischen Frage nach Verbalformen (spezielle Dualformen wie im Slowenischen oder einfach Pluralformen) als diskurssemantisches und pragmalinguistisches Desiderat betrachtet werden.

Aufmerksamkeit verdienen dabei auch weitere strukturelle Aspekte wie die der Grad der Markiertheit einer Kategorie (insofern der Dual gegenüber dem Plural als stärker markiert gilt⁵⁵). In Verbindung damit kann bei einer funktional-semantisch und pragmatisch orientierten Interpretation des Dualverlustes von der referenziellen Bedeutung ausgegangen werden. Insofern die durch [*wir/ihr* + 2] spezifizierte Zweierheit (*wir beide, ihr beide, midva, vidva*) als Geschlossenheit oder Exklusivität identifiziert werden kann, ist der Dual eine im Unterschied zum Plural (*wir beide* vs. *wir*) mit Mihaljević «exklusive grammatische

53 Čakawisch (Chakavisch), Kajkawisch und Štokavisch gelten als die drei großen (nach dem jeweiligen Fragewort *ča, kaj, što* benannten) Dialektgruppen des Kroatischen.

54 Tjaša Jakop, *Use of Dual in Standard Slovene, Colloquial Slovene and Slovene Dialects*, in «Linguistica», 52 (2012) 1, S. 349-362: 356.

55 Vgl. dazu speziell im Zusammenhang mit dem Dual Milan Mihaljević, *Der Dual im Kroatisch-Kirchenslawischen*, in «Wiener Slavistisches Jahrbuch», 57 (2011), 131-138: 132, 137 und Lenka Scholze, *Das grammatische System der obersorbischen Umgangssprache unter besonderer Berücksichtigung des Sprachkontakts*, Dissertation, Konstanz 2007, verfügbar auf: <<https://kops.uni-konstanz.de/server/api/core/bitstreams/b02c46a7-c10e-4808-b709-b6024ab0d6f0/content>> (letzter Zugriff am 15. Januar 2026). In ihrer Untersuchung zum Obersorbischen betont Scholze, dass der Dual wegen seiner Merkmalhaftigkeit nur bei Zweierheit einsetzbar ist, während der Plural auch für den Dual benutzt werden kann (S. 109).

Kategorie»⁵⁶, die Zweiheit und/oder Zusammengehörigkeit signalisiert. Letzteres ist «allerdings angesichts des sprachlichen oder außersprachlichen Kontexts großteils redundant»⁵⁷, so Mihaljević, was den Dual zur «instabilsten numeralen Kategorie» macht. Seine Studie zeigt, dass der Dual in der gesamten Periode des Kroatisch-Kirchenslawischen eine vitale grammatische Kategorie war, wobei er anfangs alle Bedeutungen des altkirchenslawischen Duals hatte und später «zwar den Relevanzverlust, nicht jedoch den Funktionsverlust» erlitten hat: Gegenseitiges Abwechseln von Dual und Plural wird hier nicht als Zeichen des Funktionsverlustes gedeutet, solange der Dual *nicht* anstelle des Plurals verwendet wird⁵⁸.

Darüber hinaus können sprachpolitische und soziolinguistische Faktoren u.U. zu Entwicklungen führen, die aus rein systemlinguistischer Perspektive kaum vollständig erfassbar sind: Betrachten wir z.B. die sich im kolloquialen Gebrauch der slowenischen Hauptstadt (besonders bei jüngeren Personen und im Servicebereich, z.B. in Friseursalons) neulich abzeichnende Tendenz zur Differenzierung femininer Dualverbformen im Präsens (z.B. *midve delave* [wir machen], *midve greve* [wir gehen] für Frauen anstelle der früher für beide Geschlechter verwendeten maskulinen Dualformen *midva delava*, *midva greva*⁵⁹), so zeigt sich hier ein Trend, der dem allgemein postulierten Trend zur morphologischen Vereinfachung (und somit Verlust der spezifischen Dualendungen) entgegenläuft. Die beschriebene Tendenz zeigt, welchen Einfluss gesellschaftliche Faktoren – darunter auch sprachpolitische Trends, Diskurse und Gegendiskurse (z.B. Gendern) haben können, und wird von Jakop⁶⁰ als Zeichen für die Lebendigkeit des Duals jenseits der Standardsprache und seine Anpassungsfähigkeit an moderne Kommunikationstrends gedeutet⁶¹.

⁵⁶ *Ebd.*, S. 131.

⁵⁷ *Ebd.*

⁵⁸ *Ebd.*, S. 137, die Grundlage bilden hier die drei Phasen des Untergangs einer grammatischen Kategorie im Sinne der Prager Schule: der *Relevanzverlust* (in den markierten Positionen (hier Dualkontexten) kann das unmarkierte Element (hier Plural) das markierte (Dual) ersetzen, aber nicht umgekehrt; die Formen sind also partiell komplementär verteilt), der *Funktionsverlust* (bei dem die Opposition aufgehoben wird und die Formen (Dual und Plural) frei variieren) und schließlich der im beschriebenen Fall noch nicht eingetretene *Formverlust* (bei dem die markierte Form verloren geht). Vgl. dazu weiter unten Mihaljević, *Der Dual im Kroatisch-Kirchenslawischen*, a.a.O., S. 132, 137.

⁵⁹ Jakop, *Use of Dual in Standard Slovene*, a.a.O., S. 349-362.

⁶⁰ *Ebd.*, S. 358.

⁶¹ «To the dialectologist it is further evidence that the dual continues to be a living category in the non-standard language, and one that moves and changes in

Stellte man nun hier rein hypothetisch aus kontaktlinguistischer Sicht die Frage, inwieweit denn diese morphologische Differenzierungstendenz die Dualflexion einer anderen slowenischen Varietät beeinflussen kann, so wäre anzunehmen, dass hier sprach- und kulturpolitische Trends und gesellschaftliche Diskurse nicht weniger ins Gewicht fallen als etwa immer wieder thematisierte Sprachkontaktfaktoren wie Sprecherzahlen-Verhältnisse oder sprachstrukturbedingte Faktoren.

Es ist also insgesamt festzuhalten, dass standardfixierte Betrachtung, wie sie z.B. in Grammatiken und vielen von Standardsprachen ausgehenden vergleichenden Darstellungen beobachtet werden kann, morphologischen und anderen Veränderungen, die sich von bestimmten Varietäten auf andere ausweiten, auf eine Varietät begrenzt bleiben oder aber unter bestimmten Umständen rückgängig werden, nicht gerecht werden kann. Ohne Blick auf die Vielfalt der systemischen, semantischen, pragmatischen, gesellschaftlichen und anderen Faktoren sind die Mechanismen, die kontaktbedingten Übergängen zugrunde liegen, nicht nachvollziehbar. Dies bedeutet aber auch, dass viele als kontaktbedingt hypothetisierte Entwicklungen in Ermangelung historischer Quellen, die die jeweiligen systemischen und pragmatisch-kommunikativen Bedingungen beleuchten könnten, auf dem Stand vorläufiger oder nicht verifizierbarer Hypothesen bleiben müssen.

Wirft man einen Blick auf die o.g. pronominalen Formen des Slowenischen *midva*, *vidva* (m.), *medve*, *vedve* (f.)⁶², so wird deutlich, dass ähnliche Strukturmuster auch im Kroatischen, Bosnischen, Serbischen und in den Varietäten des Deutschen anzutreffen sind, besonders wenn im gesprochen- bzw. umgangssprachlichen Kontext Zweiheit, Gemeinsamkeit oder Exklusivität spezifiziert werden soll⁶³. Es lässt sich also annehmen, dass das Konzept bzw. das Bedürfnis nach Spezifizierung der Zweiheit, das dem Dual dieses Typs⁶⁴ zugrunde liegt, 1) entweder synthetisch oder analytisch paraphrasierend und 2) entweder

response to the pressures of modern written and spoken communication», vgl. *ebd.*, S. 358, zu diesem Trend vgl. auch Tjaša Jakop, *Razlikovanje glagolskih oblik po spolu v sedanjiku dvojine greve*, in «Slavistična revija», 55 (2007), 4, S. 601-613.

62 Zu einer tabellarischen Übersicht vgl. Mihaela Knež – Andreja Ponikvar – Tanja Jerman, *Oblike v oblakah. Slovnice preglednice*, Založba Univerze, Ljubljana 2023, S. 42.

63 «Hallo ihr beiden!», «Sie gehen aus uns wir beide bleiben zu Hause», «mi dve smo bar stare prijateljice i bilo bi šteta da zajednički ne nastavimo šljakati!», «wir beide sind zumindest alte Freundinnen und es wäre schade, wenn wir nicht weiter zusammen schuften». Letztes Beispiel ist ein exemplarischer Textausschnitt aus dem mit umgangssprachlichen Elementen durchsetzten zeitgenössischen Roman *Divljač* von Zoran Bručić, 1987, S. 45.

64 Also Dual der Zweiheit und weniger Dualiatantum und andere Erscheinungen.

in der Standardsprache oder substandardsprachlich (Standardkroatisch vs. diaphasisch, diastratisch oder diatopisch markierte Varietäten) in mehreren Varietäten auftritt, wobei neben systemischen Faktoren auch geographische eine Rolle spielen.

4. FAZIT

Beendet wird dieser Aufsatz mit einigen Ausführungen, die auf die Desiderata der Dualforschung und zugleich Desiderata bzw. methodische Fragen der Kontaktlinguistik verweisen, welche erst im Rahmen weiterer Arbeiten zu spezifischen Kontaktsituationen geschlossen bzw. vertieft werden können.

Kann man überhaupt sagen, dass es den Dual ‘gibt’ oder ‘nicht gibt’, oder ist hier prinzipiell eine Vielfalt von (standardsprachlichen, substandardsprachlichen, z.B. diatopisch, diamesisch, diaphasisch oder diastratisch markierten) Varianten beim Ausdruck eines latent vorhandenen Konzepts der Zweiheit in Opposition zu einer anders oder weniger spezifisch definierten Pluralität (*wir beide/ihr beide* vs. der Rest der jeweiligen Menge/alle/die Welt) anzunehmen? Im letzteren Fall wäre der Dual als eine (abgesehen von der Vollständigkeit morphologischer Paradigmata) latent vorhandene Ausprägung der Numeruskategorie, in gewissen Fällen als eine ‘Kryptoausprägung’ der Grammatikschreibung aufzufassen: etwa im Falle einer substandardsprachlichen Gemeinschaft im Dialektkontinuum, an der Grenze zwischen einer Sprache / Varietät, die aus der Sicht der jeweiligen Grammatiken den Dual besitzt, und einer Sprache / Varietät, die höchstens Dualreste aufweist.

Wenn von einer ‘ausgestorbenen’, nur auf früheren Sprachstufen, oder synchronisch in einzelnen Varietäten wie Mooringen oder Sylter Friesisch (noch) in Spuren existierenden Kategorie die Rede ist, fragt es sich, wie das besonders in der gesprochenen Sprache und im informellen Gebrauch zu beobachtende Bedürfnis der Sprecherinnen und Sprecher zu deuten ist, durch *wir beide/zwei*, *ihr beide/zwei* spezifizierte Zweiheit als Geschlossenheit zu identifizieren bzw. gegenüber weniger spezifizierten Mengen abzugrenzen.

Die Frage nach dem Dual als latent vorhandener Ausprägung der Numeruskategorie kann auch anders gestellt werden: Kann auch für Sprachen bzw. Varietäten, in denen *wir/ihr beide*, *mi dva*, *vi dva* zumindest auf gesprochensprachlicher Ebene noch eine Rolle spielen, angenommen werden, dass der Dual nicht existiert? Existiert er nur dort, wo Dualformen auch verbalmorphologische Entsprechungen

haben (z.B. Slowenisch), dort, wo ein synthetisches Dualpronomen belegbar ist, oder aber auch dort, wo Häufigkeit der analytischen Formen bzw. Paraphrasen des Duals (*vi dva, ihr beide/zwei*) auf eine häufig auftretende Spezifizierungstendenz von Zweierheit hindeutet? Eine erste Antwort auf diese Fragen könnte idealerweise eine ausdifferenzierte, verschiedene Varietäten und Textsorten umfassende Korpusanalyse liefern, wobei aus kontaktlinguistischer Sicht verschiedene methodentheoretische Probleme bzw. Desiderata zu reflektieren wären, die sich auch bei anderen Untersuchungsfragen stellen:

- die jeweilige Wertung möglicher Sprachkontakteinflüsse bzw. das relative Gewicht der einzelnen Sprachkontaktfaktoren, das manchmal überschätzt, unterschätzt bzw. in seiner Komplexität nicht angemessen erfasst werden kann;
- die Relevanz, Herkunft, Textsorte, Autorenschaft der jeweils herangezogenen Quellen (und die damit verbundene Möglichkeit, in den jeweiligen pragmatisch-kommunikativen Kontext Einblick zu gewinnen);
- morphologie- und standardfixierte bzw. auf den jeweils dominierenden, schulischen, schriftlichen, sozial höher positionierten Gebrauch fixierte Sprach- bzw. Grammatikdarstellung;
- die Gefahr, endogene systemische Faktoren mit externem Einfluss zu verwechseln
- gelegentliche Asymmetrien der kontaktlinguistischen Forschung (z.B. Blick auf den Dual im slowenisch-deutschen Sprachgebiet aus der Perspektive von Slawisten, Slowenischexperten, Germanisten mit unterschiedlichen Slowenischkompetenzen, Allgemeinlinguisten).

Vor dem Hintergrund all dieser Punkte ist festzuhalten, dass beim Sprachkontakt systemische Aspekte auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen pragmatisch-kommunikativen und soziolinguistischen Kontexten einschließlich der jeweiligen sprachpolitischen und sozioökonomischen Machtkonstellationen aufeinandertreffen und somit aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden müssen. Die in Kapitel 3 betonte Komplexität des Sprachkontakts bzw. der interferierenden Faktoren und Kräfte (systemisch, psychologisch, sprachpolitisch), wird auch von Bidese⁶⁵ betont, der die Differenzierung und Verortung unterschiedlicher Ebenen und Szenarien des Sprachkontakts bzw. des

65 Ermenegildo Bidese, *Der kontaktbedingte Sprachwandel. Eine Problemannäherung aus der I-language-Perspektive*, in *Grammatische Funktionen aus Sicht der japanischen und deutschen Germanistik*, «Linguistische Berichte», Sonderheft 24, hrsg. v. Shin Tanaka – Elisabeth Leiss – Werner Abraham – Yasuhiro Fujinawa, Buske, Hamburg 2017, S. 135-157: 136.

kontaktbedingten Sprachwandels als eines der Grundprobleme der Sprachkontaktforschung bezeichnet und eine mehrperspektivische bzw. holistische Suche nach einem möglichst fundiertes Gesamtbild⁶⁶ fordert, statt sich auf oberflächlichen Strukturvergleich zu beschränken und daraus den Einfluss der einen Sprache auf die andere abzuleiten⁶⁷. Indem er das Spannungsverhältnis zwischen Sprachkontakt als erster Erklärinstanz, d.h. dem zu leichtem Rekurs auf Sprachkontakt als Erklärung für Sprachwandel und Sprachkontakt «last resort Erklärinstanz»⁶⁸ problematisiert, berührt er auch einige grundlegende methodische und epistemologische Probleme der Kontaktlinguistik.

In der Komplexität der kontaktlinguistischen Fragestellungen reflektiert sich zum einen die Komplexität der beim Sprachkontakt mitwirkenden Faktoren, die außerdem immer mit individueller, gesellschaftlicher oder institutioneller⁶⁹ Mehrsprachigkeit, mit Spracheinstellungen, sozioökonomischem und politischem Stellenwert der jeweiligen Sprachen interferieren, und zum anderen die Komplexität des Sprachwandels an sich.

66 *Ebd.*, S. 135, 136, 137, 153; Karen P. Corrigan, *Language Contact and Grammatical Theory*, in *The Handbook of Language Contact*, ed. by Raymond Hickey, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, S. 106-127: 119.

67 Bidese, *Der kontaktbedingte Sprachwandel. Eine Problemannäherung aus der I-language-Perspektive*, a.a.O., S. 138, Corrigan, *Language Contact and Grammatical Theory*, a.a.O., S. 119.

68 Bidese, *Der kontaktbedingte Sprachwandel*, a.a.O., S. 136 f; Werner Abraham, *Philologische Dialektologie und moderne Mikrovarietätsforschung. Zum Begriff des Erklärstatus in Syn- und Diachronie*, in *Dialektologie in neuem Gewand. Zu Mikro-/Varietätenlinguistik, Sprachenvergleich und Universalgrammatik*, «Linguistische Berichte», Sonderheft 19, hrsg. v. Werner Abraham – Elisabeth Leiss, Buske, Hamburg 2013, S. 9-27: 16.

69 Claudia M. Riehl, *Mehrsprachigkeit und Sprachkontakt*, in *Sprachwissenschaft*, hrsg. v. Peter Auer, J.B. Metzler, Stuttgart 2013, S. 377.

«Lebendige Geschichte im Fluss»: Literary Representations of the Elbe as Contact Zone

Angela Conzo
(Università del Salento)

Adopting a diachronic approach, the paper offers a critical reading of selected literary representations in German language, from the post-war period to the present day, in which the Elbe emerges both as a setting and as a symbolic contact zone. In the drama *Draußen vor der Tür* (1947), Wolfgang Borchert personifies the river as a dramatic interlocutor in the protagonist Beckmann's failed suicide attempt: the Elbe appears simultaneously as a space of exclusion and as a symbol of a renewed desire for life. Many decades later, Uwe Rada interprets the Elbe in *Die Elbe. Europas Geschichte im Fluss* (2013) as a 'European biography' – a place where individual destinies and major historical events intersect. Finally, in *Die Elbe: Porträt eines Flusses* (2024), Burkhard Müller offers a critical and narrative journey along the river, blending landscape, memory, and cultural reflection. Through the reading of these texts, the article seeks to highlight how the Elbe has been portrayed as a metanarrative instrument of *lebendige Geschichte*, where historical borders, frictions, and meetings intertwine to generate new forms of identity and meaning.

Adottando un approccio diacronico, il contributo propone la lettura critica di alcune rappresentazioni letterarie in lingua tedesca, dal secondo dopoguerra alla contemporaneità, che hanno assunto l'Elba come *contact zone* nel suo essere scenario e simbolo. Nel dramma *Draußen vor der Tür* (1947) Wolfgang Borchert personifica il fiume in un'interlocutrice drammatica nel suicidio mancato del protagonista Beckmann: l'Elba si rivela al tempo stesso spazio di esclusione e simbolo di un rinnovato desiderio di vita. Molti decenni dopo, Uwe Rada interpreta l'Elba nel libro *Die Elbe. Europas Geschichte im Fluss* (2013) come 'biografia europea' – luogo in cui destini individuali e grandi eventi storici si intrecciano. Infine, Burkhard Müller propone in *Die Elbe: Porträt eines Flusses* (2024) un viaggio critico e narrativo lungo il fiume, capace di fondere paesaggio, memoria e riflessione culturale. Attraverso la lettura di questi testi, l'articolo mira a evidenziare come l'Elba sia stato rappresentato come strumento metanarrativo di *lebendige Geschichte*, in cui confini storici, frizioni e incontri si intrecciano per generare nuove forme di identità e di senso.

Keywords: *Elbe*, *Contact Zone*, *Wolfgang Borchert*, *Uwe Rada*, *Burkhard Müller*

Angela Conzo, «*Lebendige Geschichte im Fluss*»: rappresentazioni letterarie dell'Elba come contact zone, in «*Studi Germanici*», 29 (2026), pp. 237-254

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.11



Open Access



«Lebendige Geschichte im Fluss»: rappresentazioni letterarie dell'Elba come *contact zone*

Angela Conzo
(Università del Salento)

1. INTRODUZIONE: PROSPETTIVE TEORICHE PER UNA LETTURA MULTIFOCAL E DELL'ELBA

La storia della 'frontiera' dell'Elba occupa un posto ambivalente nelle letterature germanofone: fiume di confine e di divisione, ma al tempo stesso *Lebensader* di commercio e cultura, fonte di ispirazione per scrittori e artisti, spazio di memoria e rinnovamento: una *contact zone par excellence*.

Il concetto di *contact zone* – introdotto, prima, dall'etnologa Mary Louise Pratt in *Imperial Eyes* (1992) e ampliato, poi, dalla filosofa statunitense Donna Haraway¹ su scala globale nell'attuale clima di precarietà ambientale e sociale – si riferisce ai contesti nei quali i soggetti siano «constituted in and by their relations to each other»², sia di compresenza, sia di interdipendenza o interazione. Le *contact zones* sono spazi intrinsecamente politici, in cui l'interdipendenza non è neutra ma veicola implicazioni culturali, materiali e dinamiche di potere. In letteratura, l'analisi di tali spazi richiede un approccio interdisciplinare che coniughi studi letterari e geocritica, la quale – ponendo al centro il luogo (*place*), piuttosto che lo spazio astratto (*space*) – consente di indagare identità plurali e «archipelagic»³ attraverso prospettive multifocali, rilevanti per comprendere come i testi rappresentino e costruiscano il territorio.

Questa prospettiva teorica sulle *contact zones* si applica in modo significativo ai paesaggi fluviali, che, in quanto luoghi di transito e

1 Donna Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, London 2008, p. 216.

2 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London-New York 1992, p. 6.

3 Bertrand Westphal, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, trans. by R.T. Tally Jr., Palgrave Macmillan, New York 2007, p. 131.

intersezione, incarnano concretamente i principi di interdipendenza, interazione e mediazione culturale proprie delle 'zone di contatto'⁴. I fiumi, infatti, costituiscono spazi di soglia dotati di un forte potenziale metaforico: essi possono incarnare esperienze umane fondamentali – vita e morte, separazione e contatto, definizione entro confini e il loro superamento. In particolare, l'Elba – dalla sorgente in Boemia fino alla foce ad Amburgo – ha attraversato secoli di storia europea plasmandone l'immaginario e divenendo non solo simbolo della frattura tedesca ed europea, ma anche 'asse segreta' di incontri tra Oriente e Occidente, scambi e riunificazioni.

Per analizzare questa dimensione relazionale, l'articolo propone l'Elba come un esempio paradigmatico di *contact zone* nella storia e nella letteratura tedesca. Storicamente e geograficamente, il fiume possiede un carattere ambivalente. Da un lato, già in epoca carolingia l'Elba segnava un limite politico e culturale, separando il regno di Carlo Magno dalle popolazioni slave⁵. Questa funzione del fiume come linea di demarcazione riemerge con forza nel XX secolo: nel 1946 Konrad Adenauer – allora influente politico della CDU di Colonia e Cancelliere federale – affermò che «Asien steht an der Elbe», sostenendo che la «asiatische Steppe» cominciasse a est del fiume⁶. Una formulazione che, nel clima del primo dopoguerra e della crescente polarizzazione ideologica, contribuì a definire l'Elba come frontiera culturale e geopolitica tra l'Europa occidentale e le regioni orientali, anticipando la divisione del continente sancita nel 1949 con la nascita della BRD e della DDR. Dopo tale data, l'Elba divenne, infatti, parte del confine interno tedesco per circa un centinaio di chilometri, incarnando la frattura tedesca ed europea fino al 1989. Dall'altro lato, il suo corso funge da 'asse segreta' di incontri, scambi e riunificazioni, connettendo spazi e culture, come il cuore

4 Sulla fusione tra geologia, economia e politica nella costruzione della storia culturale dei fiumi mitteleuropei, resta fondamentale lo studio di Hansjörg Küster, *Die Elbe: Landschaft und Geschichte*, C.H. Beck, München 2007. L'autore analizza come la storia dell'insediamento e la gestione delle acque abbiano plasmato l'identità materiale dell'Europa centro-orientale.

5 La funzione di frontiera tra il mondo germanico e quello slavo è indagata in chiave storico-ambientale in *Landscapes and Societies in Medieval Europe East of the Elbe: Interactions Between Environmental Settings and Cultural Transformations*, ed. by Sunhild Kleingärtner – Timothy P. Newfield *et. al.*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 2013. L'espressione storica «East of the Elbe» definisce da secoli una precisa frontiera socio-culturale ed economica europea.

6 *Die Elbe im Laufe der Geschichte*, <<https://www.bpb.de/themen/europaeische-geschichte/geschichte-im-fluss/160040/die-elbe-im-lauf-der-geschichte/>> (ultimo accesso: 2 dicembre 2025).

della Boemia con il Mare del Nord. La sua storia è un intreccio di tensioni, come dimostra la secolare ‘concorrenza fluviale’ tra Moldava e Elba in Boemia/Repubblica Ceca, dove il fiume venne etnicamente etichettato come ‘fiume tedesco’ a discapito del Moldava, ritenuto il fiume nazionale ceco.

L'articolo, dunque, tenta di mostrare come la letteratura in lingua tedesca abbia rappresentato l'Elba come uno scenario geografico cruciale e, al contempo, come una zona di mediazione culturale in cui le storiche linee di confine e le frizioni si sono tramutate in opportunità di contatto, dialogo e rinnovamento identitario. L'analisi adotta un approccio diacronico e comparativo, prendendo in esame tre rappresentazioni letterarie a partire dal secondo dopoguerra fino alla contemporaneità. Questo arco temporale permette di cogliere gli sviluppi della percezione del fiume, dalla divisione del dopoguerra al nuovo senso di unità europea. L'analisi si basa sulla convergenza di prospettive letterarie, culturali e geografiche (multifocali), attraverso la lettura critica di opere selezionate: dal dramma post-bellico *Draußen vor der Tür* (1947) di Wolfgang Borchert, in cui l'Elba è personificata come interlocutrice che offre al protagonista Beckmann uno spazio di esclusione; fino alle interpretazioni recenti che vedono il fiume come ‘biografia europea’ in *Europas Geschichte im Fluss* di Uwe Rada (2013) o come ‘ritratto’ critico e narrativo che fonde paesaggio, memoria e riflessione culturale in *Die Elbe: Porträt eines Flusses* di Burkhard Müller (2024). Attraverso la lettura di questi testi, l'articolo mira a evidenziare come l'Elba sia stato rappresentato come strumento metanarrativo di *lebendige Geschichte*, in cui confini storici, frizioni e incontri si intrecciano per generare nuove forme di identità e di senso.

Le riflessioni che seguono rispondono alla sollecitazione tematica del progetto di pubblicazione unitaria della rivista «Studi Germanici», dedicato al concetto di *Übergänge* e articolato nei tre inserti *Kontakt*, *Wandel* e *Bewegung*. Tra i diversi scenari proposti dal primo inserto *Kontakt/Contatto* – dalle zone di confine baltiche alle frontiere alpine, dalla Slesia alle zone baltiche –, il presente contributo esamina l'Elba, fiume che la *call* stessa indica come una delle ‘frontiere’ più significative della cultura germanofona.

2. L'ELBA DI WOLFGANG BORCHERT: TRA INDIVIDUO E COMUNITÀ NELLA GERMANIA DEL DOPOGUERRA

Nel panorama della letteratura tedesca del dopoguerra, il dramma *Draußen vor der Tür* (1947) di Wolfgang Borchert occupa una posizione

centrale nel rappresentare la lacerazione della «Generation ohne Abschied»⁷, ovvero dei reduci di guerra che rientrano in un paese non più riconoscibile e al quale, simbolicamente, non possono più appartenere⁸. L'opera, ambientata nell'Amburgo del secondo dopoguerra, narra la devastante esperienza di Beckmann, un soldato che torna in Germania dopo la Seconda guerra mondiale, a seguito di anni di prigionia in Siberia, per scoprire di aver perso la casa, la moglie, il figlio e i propri genitori, affrontando l'indifferenza e la colpevolezza della società, che lo relega a stare 'fuori dalla porta'.

Scritto in pochi giorni nell'autunno del 1946 e trasmesso per la prima volta come radiodramma nel febbraio 1947, *Draußen vor der Tür* condensa l'esperienza collettiva della *Heimkehr* in una serie di scene parossistiche, popolate da figure allegoriche e da immagini di devastazione morale. Tra queste, il fiume Elba assume un ruolo liminale decisivo: non è solo luogo del tentato suicidio del protagonista, ma una vera e propria soglia drammatica – una *contact zone* nella quale si incontrano trauma individuale e indifferenza collettiva. Per comprendere la portata simbolica di questa rappresentazione, occorre ricordare come l'Elba, nella storia culturale e geopolitica tedesca, sia tradizionalmente percepito come un fiume di confine e di passaggio. In prospettiva geocritica, l'Elba è un luogo densamente carico di temporalità stratificate: corridoio di scambi nel Medioevo, linea di demarcazione tra blocchi ideologici nel dopoguerra, confine interno fino al 1989. Attraversando regioni oggi appartenenti a Germania e Repubblica Ceca, l'Elba funge come linea di contatto e di frattura, tra Est e Ovest, tra sistemi politici opposti, tra tradizioni culturali in attrito. Proprio la sua natura dialettica – luogo di contatto e separazione al tempo stesso – lo rende un fiume particolarmente adatto a figurare il trauma della scissione, in senso proprio e figurato, nel Novecento tedesco. La teoria delle *contact zones* elaborata da Pratt permette, dunque, di interpretare il ruolo dell'Elba nel dramma oltre la dimensione geografica. In quanto luoghi relazionali, essi rappresentano punti di soglia in cui soggetti, storie, traumi e poteri si costituiscono reciprocamente.

7 Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll*, Rowohlt Taschenbuch, Hamburg 1991, p. 158: «Wir sind die Generation ohne Bindung und ohne Tiefe. Unsere Tiefe ist der Abgrund. Wir sind die Generation ohne Glück, ohne Heimat und ohne Abschied. [...] So sind wir die Generation ohne Gott, denn wir sind die Generation ohne Bindung, ohne Vergangenheit, ohne Anerkennung».

8 Per un'analisi della malinconia e della stasi della coscienza tedesca nel dopoguerra, riflesse nel paesaggio di rovine e fango dei testi di Borchert, si veda: Hans Ulrich Gumbrecht, *Nach 1945: Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2021.

La prima e più evidente configurazione dell'Elba nel dramma è quella di uno spazio liminale, in cui la soglia vita/morte non è semplicemente attraversata, ma negoziata. L'atto che apre il dramma, *Der Traum*, è il tentativo di suicidio fallito di Beckmann nell'Elba, che si getta dai pontili di St. Pauli. La scena si apre proprio «in der Elbe»:

Beckmann: Wo bin ich? Mein Gott, wo bin ich denn hier?

ELBE: Bei mir.

Beckmann: Bei dir? Und – wer bist du?

ELBE: Wer soll ich denn sein, du Küken, wenn du in St. Pauli von den Landungsbrücken ins Wasser springst?

Beckmann: Die Elbe?

ELBE: Ja, die. Die Elbe.

Beckmann (*staunt*): Du bist die Elbe!

ELBE: Ah, da reißt du deine Kinderaugen auf, wie? Du hast wohl gedacht, ich wäre ein romantisches junges Mädchen mit blaßgrünem Teint? Typ Ophelia mit Wasserrosen im aufgelösten Haar? Du hast am Ende gedacht, du könntest in meinen süßduftenden Lilienarmen die Ewigkeit verbringen. Nee, mein Sohn, das war ein Irrtum von dir. Ich bin weder romantisch noch süßduftend. Ein anständiger Fluß stinkt. Jawohl. Nach Öl und Fisch. Was willst du hier?

Beckmann: Pennen. Da oben halte ich das nicht mehr aus. Das mache ich nicht mehr mit. Pennen will ich. Tot sein. Mein ganzes Leben lang tot sein.

[...]

ELBE: Du bist mir zu wenig, mein Junge. Laß dir das von einer alten Frau sagen: Lebe erst mal. Laß dich treten. Tritt wieder! Wenn du den Kanal voll hast, hier, bis oben, wenn du lahmge-strampelt bist und wenn dein Herz auf allen vieren angekrochen kommt, dann können wir mal wieder über die Sache reden. Aber jetzt machst du keinen Unsinn, klar? Jetzt verschwindest du hier, mein Goldjunge. Deine kleine Handvoll Leben ist mir verdammt zu wenig. Behalt sie. Ich will sie nicht, du gerade eben Angefangener. Halt den Mund, mein kleiner Menschensohn! Ich will dir was sagen, ganz leise, ins Ohr, du, komm her: ich scheiß auf deinen Selbstmord! Du Säugling. Paß gut auf, was ich mit dir mache, (*laut*) Hallo, Jungens! Werft diesen Kleinen hier bei Blankenese wieder auf den Sand! Er will es nochmal versuchen, hat er mir eben versprochen. Aber sachte, er sagt, er hat ein schlimmes Bein, der Lausebengel, der grüne!⁹

Borchert personifica l'Elba come un'interlocutrice drammatica che destabilizza le aspettative del protagonista: chiamandolo ironicamente «Küken» (pulcino), «mein Sohn» (figlio mio), la figura antropomorfizzata del fiume non è una romantica fanciulla dal colorito verde-pallido, come Beckmann aveva forse immaginato, ma

9 *Ivi*, pp. 12-13.

una «alte[n] Frau» che parla, giudica e infine respinge¹⁰. Questa voce naturale, brusca e disincantata introduce l'Elba come agente dotato di volontà, capace di negare il suo desiderio di annientamento. Dopo aver ascoltato e deriso i motivi del tentato suicidio, l'Elba lo rigetta sulla riva, rinfacciandogli che il suo «kleine Handvoll Leben» (Beckmann, come Borchert al momento della stesura del dramma, ha solo venticinque anni) non è sufficiente per una morte dignitosa. Questo gesto di rifiuto comporta una rottura fondamentale: Beckmann si ritrova 'fuori', non solo dalla società ma anche dalla morte stessa, privato del diritto all'annientamento. L'Elba diviene così un confine doppio: barriera tra vita e morte e, allo stesso tempo, tra l'individuo e la comunità che lo respinge. È una soglia che divide senza mai permettere il passaggio, una *liminalità* che non si risolve – cifra, questa, caratteristica del dramma. Il fiume nega il suicidio a Beckmann restituendolo alla vita proprio perché, nell'universo borchertiano, nessuno può più scegliere veramente la propria traiettoria. La guerra ha imposto percorsi irreversibili, e Beckmann è costretto a seguirli. Da questo punto di vista, l'Elba si configura come luogo di contatto tra il soggetto vulnerabile e l'elemento naturale che, invece di offrirgli riparo e rifugio, lo respinge verso una società che lo ha già condannato. Questo rifiuto produce una prima forma di asimmetria tipica delle *contact zones* prattiane: non si tratta di un incontro tra pari, ma di una relazione in cui la forza (incarnata dall'elemento naturale personificato) decide, registra e rimanda il soggetto umano alla sua precarietà. E, ampliando questa prospettiva, l'ecologia relazionale di Haraway permette di leggere l'Elba come un agente non-umano che partecipa attivamente alla configurazione del destino di Beckmann¹¹.

La seconda configurazione simbolica dell'Elba è un luogo-soglia in cui l'esclusione sociale, la disumanizzazione e la colpa collettiva si

10 Gordon Burgess sottolinea come l'Elba di Amburgo non sia un mero scenario idrografico, ma una personificazione cinica e vitale che, rifiutando il corpo di Beckmann, simboleggia la colpa collettiva e l'impossibilità di una morte catartica. Cfr. Gordon Burgess, *The Life and Works of Wolfgang Borchert*, Camden House, Rochester (NY) 2003. Per una decodifica dell'Elba come divinità fluviale arcaica e forza mitica legata alla purificazione e alla colpa, si rimanda alla monografia di riferimento di Kurt J. Fickert, *Signs and Portents: Myth in the Work of Wolfgang Borchert*, York Press, Fredericton 1980. Sull'isolamento spirituale del protagonista, che si ritrova 'fuori dalla porta' della società proprio a seguito del rifiuto opposto dalle acque del fiume, cfr. anche Id., *The Christ-Figure in Borchert's Draußen vor der Tür*, in «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory», 54 (1979), 4, pp. 165-167.

11 L'individuo non decide autonomamente della propria vita o della propria morte: la soglia è regolata dal fiume, che diviene un dispositivo bio-politico, un luogo in cui vulnerabilità, sopravvivenza e responsabilità etica vengono ridefinite. Cfr. Donna Haraway, *When Species Meet*, cit., pp. 205-246.

condensano in una forma drammatica. Non è un caso che Beckmann ripeta più volte di non aver scelto lui di suicidarsi nel fiume, ma che sia stata la società stessa a spingerlo: la sua caduta nell'Elba è l'effetto finale di una serie di porte chiuse, di un sistema che rifiuta di ascoltare. Nella scena con il Direttore del Cabaret, la negazione brutale della verità come principio artistico – «Mit der Wahrheit hat die Kunst doch nichts zu tun!»¹² – non solo priva Beckmann dell'impiego come autore satirico al Cabaret, ma lo espelle simbolicamente dalla comunità, trasformando la sua vulnerabilità in un difetto imperdonabile:

DIREKTOR: Wie? Ja? Was ist?

BECKMANN: Kennen Sie mich?

DIREKTOR: Nein – doch, warten Sie mal. Gasmaskenbrille, Russenfrisur, Soldatenmantel. Ja, der Anfänger mit dem Ehebruchchanson! Wie hießen Sie denn gleich?

BECKMANN: Beckmann.;

DIREKTOR: Richtig. Na, und?

BECKMANN: Sie haben mich ermordet, Herr Direktor.

DIREKTOR: Aber, mein Lieber –

BECKMANN: Doch. Weil Sie feige waren. Weil Sie die Wahrheit verraten haben. Sie haben mich in die nasse Elbe getrieben, weil Sie dem Anfänger keine Chance gaben, anzufangen. Ich wollte arbeiten. Ich hatte Hunger. Aber Ihre Tür ging hinter mir zu. Sie haben mich in die Elbe gejagt, Herr Direktor.

DIREKTOR: Müssen ja ein sensibler Knabe gewesen sein. Laufen in die Elbe, in die nasse ...

BECKMANN: In die nasse Elbe, Herr Direktor. Und da habe ich mich mit Elbwasser volllaufen lassen, bis ich satt war. Einmal satt, Herr Direktor, und dafür tot. Tragisch, was? War das nicht ein Schlager für Ihre Revue? Chanson der Zeit: Einmal satt und dafür tot!

DIREKTOR (*sentimental, aber doch sehr oberflächlich*): Das ist ja schaurig! Sie waren einer von denen, die ein bißchen sensibel sind. Unangebracht heute, durchaus fehl am Platz. Sie waren ganz wild auf die Wahrheit versessen, Sie kleiner Fanatiker! Hätten mir das ganze Publikum kopfschreu gemacht mit Ihrem Gesang.

BECKMANN: Und da haben Sie mir die Tür zugeschlagen, Herr Direktor. Und da unten lag die Elbe.

DIREKTOR (*wie oben*): Die Elbe, ja. Ersoffen. Aus. Arme Sau¹³.

Il Direttore respinge la *chanson* di Beckmann, 'inadatto oggi', ovvero in un'epoca che richiede «ein bißchen Erotik und etwas Glimmer», e non la disperazione di un reduce di guerra. L'arte, spiega il Direttore,

¹² Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür*, cit., p. 43.

¹³ *Ivi*, pp. 63-64.

deve intrattenere, non ferire. Questo rifiuto sancisce l'impossibilità di dare voce all'esperienza traumatica della guerra in una società che nega quanto accaduto e vuole dimenticare. Così anche il Direttore contribuisce a spingere Beckmann «in die Elbe», negandogli la possibilità di dare voce al trauma vissuto.

Allo stesso tempo, l'Elba è il punto in cui la responsabilità collettiva e il cinismo sociale convergono. L'incontro con Frau Kramer, che ha occupato la casa dei genitori di Beckmann, ferventi nazisti suicidatisi alla fine della guerra, illumina un ulteriore livello di questa dinamica di espulsione:

BECKMANN: Frau Kramer!

FRAU KRAMER: Ja?

BECKMANN: Haben Sie ein Herz, Frau Kramer? Wo hatten Sie Ihr Herz, Frau Kramer, als Sie mich ermordeten? Doch, Frau Kramer, Sie haben den Sohn von den alten Beckmanns ermordet. Haben Sie nicht auch seine Eltern mit erledigt, wie? Na, ehrlich, Frau Kramer, so ein bißchen nachgeholfen, ja? Ein wenig das Leben sauer gemacht, nicht wahr? Und dann den Sohn in die Elbe gejagt – aber Ihr Herz, Frau Kramer, was sagt Ihr Herz?

FRAU KRAMER: Sie mit der ulkigen Brille sind in die Elbe gemacht? Daß ich mir das nicht gedacht hab. Kamen mir gleich so melancholisch vor, Kleiner. Macht sich in die Elbe! Armer Bengel! Nein aber auch!

BECKMANN: Ja, weil Sie mir so herzlich und innig taktvoll das Ableben meiner Eltern vermittelten. Ihre Tür war die letzte. Und Sie ließen mich draußen stehn. Und ich hatte tausend Tage, tausend sibirische Nächte auf diese Tür gehofft. Sie haben einen kleinen Mord nebenbei begangen, nicht wahr?¹⁴

Nella risposta quasi divertita della donna – incapace di riconoscere il dolore che lei stessa ha contribuito a generare – si manifesta una forma quotidiana di indifferenza che agisce come forza sociale tanto potente quanto il rifiuto del Direttore. La sua leggerezza nel constatare che Beckmann 'si è buttato nell'Elba' rivela una profonda erosione dell'empatia: nessun ascolto, nessuna responsabilità, nessuna disponibilità a offrire uno spazio di appartenenza. È proprio questa mancanza di riconoscimento a determinare la spinta verso l'Elba. In entrambe le scene, ciò che spinge Beckmann verso il fiume non è un singolo gesto, ma una serie costellata di eventi 'asociali': l'ipocrisia del Direttore, l'assenza di responsabilità morale, la fredda indifferenza della signora Kramer. L'Elba si configura così come *contact zone* in cui le forze si incontrano e collidono: il luogo in cui la Germania del

14 *Ivi*, p. 66.

dopoguerra mostra il proprio volto non come comunità ricostruita, ma come insieme disarticolato di voci che non vogliono – e non sanno – più ascoltare.

Draußen vor der Tür si chiude con un grido di aiuto senza risposta, e il silenzio che segue risuona come un'eco dell'incontro fallito con l'Elba. Se Beckmann è 'fuori dalla porta', è perché ogni soglia – la casa, la morte, il fiume – gli è stata negata. L'Elba, confine naturale e culturale della Germania, diventa così la soglia paradigmatica della tragedia del dopoguerra: una zona di contatto che non ricompone, un confine che non unisce, una voce che parla ma non ascolta. In questo paradosso si condensa la potenza del dramma di Borchert e la forza simbolica del fiume nella storia letteraria tedesca.

3. L'ELBA DI UWE RADA: TRA MEMORIA E CONTATTO NELLA STORIA EUROPEA

Nel suo *Die Elbe. Europas Geschichte im Fluss* (2013), Uwe Rada propone una vera e propria 'biografia europea' dell'Elba, inscrevendo il fiume in una dimensione narrativa che lo configura come *Erinnerungsraum*¹⁵ e, allo stesso tempo, come *Kontaktlinie* tra mondi culturali, politici e linguistici eterogenei. Le storie di Rada non si limitano a raccontare cronologicamente gli avvenimenti accaduti sulle sue sponde, ma attribuisce al fiume stesso la funzione di soggetto capace di registrare conflitti, contatti e trasformazioni configurandosi come un fluire di memorie¹⁶. È precisamente in questo movimento – geografico e storico insieme – che l'Elba assume i tratti teorici della *contact zone* definita da Pratt come «social space[s] where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of

15 L'interpretazione dell'Elba come *Erinnerungsraum* si inserisce nel quadro della *cultural memory* di Aleida Assmann, per la quale gli spazi della memoria conservano e attivano il passato attraverso supporti materiali e pratiche culturali. L'Elba funziona come archivio visibile (architettura e paesaggio come *Speichergedächtnis*), come luogo storico di eventi formativi e contatti traumatici (*Schauplatz*), e come memoria funzionale (*Funktionsgedächtnis*) in cui conflitti, identità e trasformazioni vengono continuamente reinterpretati. In questo senso, il fiume diventa un vero e proprio luogo della memoria dell'Europa centrale. Cfr. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 2018.

16 Sull'attuale tendenza della saggistica tedesca a produrre 'biografie fluviali' come strumenti di ricomposizione della memoria europea, si veda Guido Hausmann, *Flüsse als europäische Erinnerungsorte*, in «Geschichte im Fluss. Flüsse als europäische Erinnerungsorte», Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), Bonn 2012, <<https://www.bpb.de/themen/europaeische-geschichte/geschichte-im-fluss/135927/fluesse-als-europaeische-erinnerungsorte/>> (ultimo accesso: 15 maggio 2026).

domination and subordination»¹⁷. L'Elba non è una semplice linea di confine, ma il luogo in cui tali incontri – forzati, improvvisati, violenti o cooperativi – si materializzano producendo nuove identità, nuove memorie e nuove forme di relazione.

Nel *Prologo*, Rada racconta la fuga drammatica in piena Guerra Fredda (aprile 1948) della famiglia di Ladislav Karel Feierabend, politico conservatore cecoslovacco della *Agrarierpartei* – vietato da una coalizione comunista –, la moglie e i due figli (Ivo e Hana), dalla Cecoslovacchia comunista verso Amburgo a bordo di una chiatta fluviale ČSPL 346, capitanata dal ceco-tedesco Joseph Novák e sua moglie Štěpánka. Novák accettò di nascondere la famiglia Feierabend in un vano segreto della cabina, originariamente usato per il contrabbando, per la somma di 100.000 Kčs, con l'intenzione di utilizzare il denaro come capitale per emigrare anche lui con la moglie in Occidente. Il viaggio da Děčín (*Tetschen* in tedesco) ad Amburgo attraverso la Zona di Occupazione Sovietica (SBZ: *Sowjetische Besatzungszone*) durò sette giorni, durante i quali Novák sventò anche i controlli dei soldati russi a Hernskretschen. A partire da una singola storia familiare, il fiume emerge come spazio liminale e altamente asimmetrico: l'Elba diventa una *contact zone* storica e simbolica, uno spazio di contatto forzato e negoziazione fra sistemi politici, destini individuali e identità culturali. Lungo il suo corso si intrecciano l'Est e l'Ovest, la sfera sovietica e quella occidentale trasformando ciò che separa in ciò che mette in relazione. La navigazione sull'Elba – formalmente sospesa in un vuoto giuridico, ma mantenuta di fatto per necessità economica – crea uno spazio ibrido, dove il potere statale non riesce a esercitare un controllo totale¹⁸. In questa zona grigia, la chiatta ČSPL 346 diventa non solo un mezzo di fuga, ma un microcosmo politico: a bordo convivono paura, speranza, rischi reali e solidarietà inattesa. La fuga di un politico borghese dipende dalla solidarietà precaria di un barcaiolo ceco-tedesco, mentre i soldati sovietici controllano rigidamente il passaggio. In questo episodio, la *contact zone* fluviale dà vita a un incontro ineguale e improvvisato, in cui le soggettività coinvolte sono 'costituite dalle loro relazioni reciproche' – Feierabend cerca salvezza, Novák cerca capitale per emigrare:

17 Pratt, *Imperial Eyes*, cit., p. 4.

18 La navigazione cecoslovacca, che dipendeva da un libero accesso al porto di Amburgo e al Mare del Nord, si svolgeva *de jure* in uno spazio giuridico 'vuoto' dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. *De facto*, l'Elba rimaneva liberamente accessibile alle navi della ČSR.

Aber die Geschichte von der Flucht kann Josef Novák noch erzählen. Sie wird Teil eines europäischen Erinnerns, das mit den friedlichen Revolutionen 1989 begonnen hat, ein Erinnern, das noch nicht abgeschlossen ist und immer wieder Wunden aufreißt. [...] Die Geschichte von Josef Novák ist für mich also nicht nur eine der vielen Episoden aus der Zeit des Kalten Krieges. Sie verbindet mich auch mit der Geschichte meiner Familie im Böhmisches und mit der Elbe, auf der mein Großonkel so viele Jahre zu Hause war¹⁹.

L'Elba appare così come luogo in cui culture miste (ceca e tedesca), ruoli sociali opposti (barcaiolo e ministro), ideologie inconciliabili (comunismo e democrazia occidentale) entrano in contatto. In questo senso, la fuga del 9 aprile 1948 non è soltanto un episodio biografico, ma un momento paradigmatico: l'Elba si fa spazio di contatto in cui una storia familiare si innesta nella più ampia trasformazione dell'Europa divisa.

Nel terzo capitolo, *Rausch und Nüchternheit. Der Dualismus an der Elbe*, Rada narra l'Elba come un fiume che incarna il dualismo storico-culturale tedesco-boemo, dove le differenze di fede (cattolicesimo vs. protestantesimo), gli stili architettonici (arenaria barocca vs. mattone anseatico) e le soluzioni politiche (*Großdeutsch* asburgica vs. *Kleindeutsch* prussiana) si sono scontrati e definiti. Eventi storici determinanti furono, in primo luogo, la Battaglia di Königgrätz (1866) decisiva per la guerra civile tedesca, combattuta tra la Bistritz e l'Elba, poiché risolse la questione dell'unità nazionale tedesca. La Prussia, sotto il comando del Re Guglielmo I e Helmuth Graf von Moltke, sconfisse gli Austriaci e i Sassoni, guidati da Ludwig von Benedek. Dopo il 1866 e la successiva fondazione del *Deutsches Reich* (1871), l'Elba divenne un fiume prussiano-tedesco dal confine boemo fino alla foce. In secondo luogo, la distruzione di Magdeburgo – roccaforte tedesca del protestantesimo²⁰ – nel 1631 da parte delle truppe imperiali cattoliche di Tilly pone il fiume come una linea di trasformazione e contaminazione tra modelli antagonisti. Inoltre, il dualismo sull'Elba si esprime nel contrasto tra due stili architettonici principali: l'ebrezza barocca (Alto e Medio Elba – Sassonia/Boemia) e la sobrietà anseatica (Medio e Basso Elba – Prussia/Hansa). Lungo l'Alto e il Medio Elba, nell'area boemo-sassone, domina uno stile barocco estroverso

19 Uwe Rada, *Die Elbe. Europas Geschichte im Fluss*, Siedler, München 2013, pp. 29-30.

20 Spiega Rada: «Bereits 1524, sieben Jahre nachdem Martin Luther sein Thesenpapier an die Wittenberger Schlosskirche genagelt hatte, bekannte sich die Elbestadt zur Reformation – und wurde deshalb 1547 fünfzehn Jahre lang mit Reichsacht belegt. Eine erste Belagerung 1550/51 überstand Magdeburg und trug fortan den Namen 'Heilige Wehrstadt des Protestantismus'», *ivi*, p. 80).

e trionfante: città come Hradec Králové, con la sua Colonna della Peste del 1716, o Dresda, plasmata dallo splendore cattolico adottato sotto Augusto il Forte, mostrano un'architettura pensata per celebrare ricchezza sensoriale, fasto e autorità religiosa. Il *Sandstein* (arenaria chiara) diventa quasi un simbolo della plasticità e della teatralità culturale che caratterizza questa sponda dell'Elba. Scendendo verso il Medio e Basso corso, invece, il fiume conduce in tutt'altro universo simbolico: quello prussiano-anseatico, dove prevalgono sobrietà, misura e spirito borghese. Città come Tangermünde, con il suo municipio gotico in mattoni, richiamano l'estetica e i valori della Lega Anseatica. Il *Backstein*, materiale semplice e resistente, incarna un ethos civico orientato al commercio, alla regolazione giuridica e all'autonomia municipale, come attestano anche le statue di Rolando, emblemi di diritto e libertà urbana. Gli eventi storici e il paesaggio architettonico che costeggia l'Elba rendono visibili, in forma concreta e materiale, la natura del fiume come *contact zone*: uno spazio in cui tradizioni, poteri e identità differenti si sono incontrati, scontrati e trasformati nel corso dei secoli. Le sue sponde diventano così un archivio visibile delle tensioni e delle contaminazioni che hanno modellato l'Europa centrale, confermando il fiume come luogo privilegiato di contatto, negoziazione e ibridazione culturale.

Nell'*Epilogo*, l'Elba si rivela come *contact zone* nel suo stato più maturo e complesso: Rada critica il vecchio paradigma secondo cui i fiumi sono semplicemente «natürliche Grenzen», un concetto sviluppato soprattutto nel XIX secolo con l'avvento degli stati nazionali, e accoglie alternative elaborate da studiosi come Susanne Rau che definisce i fiumi come «fließenden Räumen»²¹, perché «Akteur und Gestalter» della storia. Il Porto del Moldava ad Amburgo emerge come luogo in cui la funzione dell'Elba come *contact zone* si rivela con maggiore evidenza e, al tempo stesso, in forma paradossale. Sorto in seguito al Trattato di Versailles (1919) come territorio 'affittato' alla Cecoslovacchia per garantire un accesso al mare a un paese senza sbocco marittimo, il porto costituisce un frammento di Boemia inserito fisicamente nel cuore della città anseatica. Questa condizione extraterritoriale rende visibile la funzione storica del fiume che mette in contatto identità politiche e culturali. Amburgo diviene così, grazie al corso del fiume, lo sbocco marittimo di Praga, mentre il Moldava – affluente lontano e quasi invisibile nella percezione cittadina – riaffiora come presenza concreta nello spazio urbano. Il paradosso della *contact zone* si intensifica

21 Susanne Rau, *Fließende Räume oder: Wie läßt sich die Geschichte des Flusses schreiben?*, in «Historische Zeitschrift», 291 (2010), 1, pp. 103-116.

durante la Guerra fredda. Il porto si trasforma in un microcosmo di contatto sorvegliato: gli equipaggi cechi vivono a stretto contatto con l'Occidente, ma attraverso strutture di controllo – come il *Kulturschiff*, accessibile solo ai marinai della Repubblica Socialista Cecoslovacca (ČSSR) – che regolano e limitano tale prossimità. Tuttavia, il fiume continua a far circolare persone, merci e idee attraverso l'Europa divisa, confermando la sua capacità di mantenere una continuità storica nonostante i confini ideologici.

Nella citazione finale di Václav Havel si trova la chiave conclusiva dell'intero libro: «vielleicht diejenigen, die im Land ohne Meer geboren sind, den Fluss als das Symbol für den Weg aus der Isolation, den Weg ins Leben begreifen»²². I fiumi non sono bordi, ma vie d'uscita. Il libro di Rada non è soltanto una storia *del* fiume, ma una storia *attraverso* il fiume: una modalità di lettura critica dell'Europa che, seguendo il flusso dell'Elba, continua a scorrere e a raccontare storie fluide.

4. L'ELBA DI BURKHARD MÜLLER: TRA ARCHIVIO STORICO E RINASCITA ECOLOGICA

Die Elbe: Porträt eines Flusses (2024) è il resoconto di viaggio che il critico letterario di Schweinfurt, Burkhard Müller, scrive per fornire un ritratto dettagliato e sfaccettato dell'Elba, dalle sue sorgenti boeme fino alla foce ad Amburgo. Percorrendo dunque i luoghi della *böhmische, sächsische, Mittel- e Unterelbe* – da cui prendono il nome le quattro parti del libro – Müller esplora la storia dei luoghi bagnati, e non, dall'Elba insieme alle storie delle persone, tracciando un suggestivo «deutsches Stimmungsbild»²³. L'Elba non è solo un corso d'acqua, sostiene Müller, ma una «mental map»²⁴ che riflette le complessità storiche e le fratture culturali della Germania e dell'Europa centrale. È un fiume che, «come un palcoscenico teatrale», ha ospitato momenti di splendore e di orrore, di divisione e di riconciliazione – prospet-

22 Rada, *Die Elbe. Europas Geschichte im Fluss*, cit., p. 306. L'opera di Müller è stata accolta dalla critica come una necessaria *Geistes- und Kulturgeschichte* del fiume, capace di riscattare l'Elba dal cono d'ombra rispetto a Reno e Danubio. Cfr. Alexander Cammann, *Weltgeschichtliches Wasser*, Rezension zu Burkhard Müller, *Die Elbe*, in «Die Zeit», 33, 31. Juli 2024. Sull'approccio ecocritico e soggettivo dell'autore nel tracciare un ritratto psicologico della Germania contemporanea, si veda Thomas Andre, *Neues Buch «die Elbe»: Hamburger sind ignorant? Na und!*, Rezension zu Burkhard Müller, *Die Elbe*, in «Hamburger Abendblatt», 16. Mai 2024).

23 Burkhard Müller, *Die Elbe. Porträt eines Flusses*, Rowohlt, Berlin 2024, p. 3.

24 *Ivi*, p. 20.

va che si allinea con il concetto di *contact zone* inteso come spazio di incontri («space of encounters»²⁵) in cui culture geograficamente e storicamente separate si relazionano, spesso in contesti di coercizione, radicale ineguaglianza e conflitto («conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict»²⁶).

Nella prima parte del suo viaggio, *Die böhmische Elbe*, Müller mostra come l'alto corso dell'Elba costituisca una *contact zone* storico-culturale, dove si intrecciano tradizioni ceche, memorie tedesche e tracce profonde dell'eredità asburgica. Le tradizioni ceche emergono, in primo luogo, nella toponomastica: il monte Schneekoppe in ceco è conosciuto come Sněžka; in secondo luogo, nelle figure popolari: Rübezahl, autore di fiabe grazie alle quali il monte Sněžka diventa noto, in ceco è chiamato Krakonoš; in terzo luogo, nelle 'mappe mentali' dei visitatori occidentali che privilegiano Praga come unico centro culturale; infine, nell'età d'oro della Prima Repubblica Cecoslovacca (1918-1938) e nell'industria ceca di armamenti celebrate al Museo della Boemia Orientale a Hradec Králové. Le memorie tedesche affiorano nelle ferite storiche, come nel caso della deportazione dei *Sudetendeutsche* nel 1945; nelle città dal nome germanizzato *Königgrätz*, *Außig*; e nel ricordo dell'Elba come confine della DDR chiuso durante la Guerra fredda. Le tracce asburgiche si riconoscono nella monumentalità barocca delle *Pestsäulen* (Colonne della Peste), nelle residenze aristocratiche di Kuks e Kačina, nelle fortificazioni di Terezín – ex fortezza asburgica – e nella lunga appartenenza della Boemia al Sacro Romano Impero e poi agli Asburgo. Attraverso queste stratificazioni, Müller delinea un paesaggio in cui poteri, lingue e narrazioni diverse si intrecciano: un territorio che non può essere ricondotto a un'unica storia nazionale, ma che rivela la natura composita dell'Elba boema come spazio transnazionale, dove la continuità del fiume dialoga con le fratture politiche, culturali e identitarie del passato.

Nella seconda parte, *Die sächsische Elbe*, l'Elba svolge una funzione strutturante ed estetico-percettiva: il fiume unisce il centro storico barocco, la *Innere Neustadt* post-illuminista, i quartieri ex DDR e le nuove zone residenziali periferiche. Müller nota come a Dresda l'Elba sia un elemento centrale: la città gli lascia molto spazio per il timore delle inondazioni. Le rive, infatti, ospitano prati (*Elbwiesen*) e spiagge dall'atmosfera marina (*Meeresankläge*).

Nella terza parte, *Mittellelbe*, Müller descrive il suo viaggio lungo il medio corso dell'Elba, che emerge come *contact zone* in cui un passato

25 Pratt, *Imperial Eyes*, cit., p. 17.

26 *Ibidem*.

volto all'industrializzazione e un presente volto alla rinaturalizzazione entrano in contatto producendo un paesaggio ibrido. Le ex miniere a cielo aperto (*Tagebau*) di Bitterfeld e Ferropolis, da cui veniva estratta la lignite (*Braunkohle*), sono i punti in cui emergono ancora le ferite della DDR industriale, con i loro crateri che inghiottivano interi villaggi, gli enormi scavatori a ruota (*Schaufelradbagger*) e le conseguenze dell'inquinamento chimico. Allo stesso tempo, proprio in queste città si sono sviluppate le forme più radicali di trasformazione ecologica, dai laghi artificiali (come il *Große Goitzschsee*) colonizzati da nuove specie alle giovani foreste che ricoprono i cumuli di scarto e i 'paesaggi fioriti' (*blühende Landschaften*) promossi dal Cancelliere Kohl. Il medio Elba emerge, così, come un luogo di negoziazione tra ciò che resta dell'intervento umano – infrastrutture, cicatrici del suolo, la disciplina della classe operaia – e i processi naturali di rigenerazione della biosfera. A valle di Bitterfeld, il fiume attraversa il mosaico culturale di Sachsen-Anhalt – definito da Müller il più sorprendente tra i *Bundesländer* tedeschi – e il *Biosphärenreservat Mittelelbe* – la più grande area protetta tedesca lungo il fiume –, dove il ritorno del castore e delle cicogne segnala la riconquista ecologica di un'area un tempo compromessa. In questa particolare tappa dell'itinerario di Müller, l'Elba emerge come ecosistema relazionale, in cui attori umani (ingegneri, amministrazioni, comunità locali) e non-umani (acque, sedimenti, animali reintrodotti) convivono. La *Mittelelbe* funziona, dunque, come *contact zone* nella misura in cui rende visibile il passaggio dalla logica estrattiva della modernità al tentativo, ancora precario, di immaginare una futura geografia ecologica²⁷.

Infine, nella quarta parte, Müller attraversa l'*Untere Elbe* – da Lauenburg fino alla foce del fiume ad Amburgo e Brunsbüttel. Amburgo, in particolare, contribuisce a rendere il fiume una *contact zone* globale: l'Elba diviene il vettore attraverso cui circolano capitali, merci, persone e lingue, trasformando la città in uno spazio di contatto permanente tra economie transnazionali e realtà locali. Il porto – con le sue gru, i container, l'automazione che ha sostituito antichi mestieri come gli *Schauerleute* (scaricatori di porto), i *Wassermüller*, che lavoravano su mulini galleggianti – mostra come le logiche globali ridisegnino sim-

27 Sulla stratificazione culturale del bacino dell'Elba come ecosistema in cui la storia politica si fa paesaggio ibrido, si rimanda all'antologia *Kulturlandschaft Elbe*, hrsg. v. Sabine Tacke – Eckhart W. Peters, Janos Stekovics, Döbel 2010. Per un approfondimento sulle tensioni tra recupero ecologico e memoria industriale (*Umweltgeschichte*), cfr. anche *Die Elbe im Spannungsfeld zwischen Ökologie und Ökonomie*, hrsg. v. Helmut Guhr – Andreas Prange – Bettina Büttner u.a., 6. Magdeburger Gewässerschutzseminar, B.G. Teubner, Stuttgart-Leipzig 1994.

bolicamente il paesaggio fluviale. Allo stesso tempo, diversi luoghi e testimonianze storiche rivelano come Amburgo sia un punto di incrocio tra globalizzazione economica e stratificazioni di memoria politica e culturale. Il monumento e la tomba, in stile neoromantico, di Otto von Bismark – figura fortemente legata all'Elba per aver spostato l'asse del nuovo Impero tedesco da Nord-Sud a Ovest-Est con l'Elba come asse centrale – è un primo esempio. Un altro è l'esposizione *Hamburg und die Elbe* al Rathaus visitata da Müller che documenta, da un lato, la forza naturale delle maree e delle tempeste (*Sturmfluten*) e, dall'altro, le convulsioni politiche del 1989 che ricongiunsero Amburgo all'Elba Superiore. A ciò si aggiungono la serie di monumenti del *Dammtorbahnhof*, commemorazioni post-belliche, tra cui un monolite nazista per i caduti della Prima guerra mondiale.

Il viaggio di Müller, dunque, consente una lettura critica dell'Elba come *contact zone* complessa: soglia in cui si incontrano natura e storia, memoria e conflitto, economie globali e tradizioni locali, devastazioni industriali e tentativi di restaurazione. Si tratta di un fiume profondamente relazionale, che mette in contatto luoghi diversi fungendo da 'asse segreta d'Europa' che, come le sue acque, scorre continuamente tra forme di vita, culture e tempi storici differenti.

5. L'ELBA COME *CONTACT ZONE*: SINTESI, PROSPETTIVE, RIDEFINIZIONI IDENTITARIE

L'analisi diacronica delle rappresentazioni letterarie dell'Elba conferma la sua funzione di *contact zone* complessa e multifocale, in cui le forze storiche e le identità si incontrano, scontrano e ridefiniscono. Nel panorama del dopoguerra, l'Elba di Wolfgang Borchert mette in scena la dicotomia tra individuo e comunità: il fiume, personificato come una anziana signora indifferente, respinge Beckmann e lo riconsegna a una società che non lo accoglie rivelando così l'asimmetria tra il trauma del singolo e la rimozione collettiva della colpa.

Con Uwe Rada, invece, l'Elba diventa uno spazio in cui memoria e contatto si sovrappongono: elevato a biografia europea, esso registra le tensioni tra Est e Ovest, tra barocco e anseatico, configurandosi come un microcosmo storico capace di mantenere continuità aldilà delle fratture ideologiche – come mostra emblematicamente la fuga di Feierabend durante la Guerra fredda. Infine, nel contemporaneo Burkhard Müller, l'Elba si configura come un luogo in cui archivio storico e rinascita ecologica si intrecciano: le stratificazioni transnazionali tra l'Elba boema, sassone, centrale e inferiore fanno emergere, da

un lato, la memoria sedimentata (ceca, tedesca, asburgica), e dall'altro la tensione tra globalizzazione e processi di rinaturalizzazione che ridefiniscono il paesaggio fluviale come ecosistema relazionale.

Se Borchert incarna la divisione e il trauma dell'individuo isolato, Rada e Müller, post-riunificazione, esplorano il potenziale di riconciliazione attraverso la memoria condivisa (*Erinnerungsraum*). Il fiume non è più soltanto una linea di demarcazione fisica (che, prima del 1989, segnava il confine per 94 km tra DDR e BRD), ma si afferma come zona di contatto simbolica e affettiva: uno spazio in cui la lingua e la memoria tedesca sono costrette a confrontarsi con l'alterità transnazionale e i suoi elementi stratificati, come le toponomastiche ceche, i dualismi architettonici boemo-sassoni, e la dolorosa accettazione delle proprie ferite storiche. L'Elba, in sintesi, funziona come strumento metanarrativo di una *lebendige Geschichte*, rifiutando il vecchio paradigma dei fiumi come semplici confini naturali, e abbracciando l'idea dei *fließenden Räumen*. Come l'acqua del fiume che è sempre nuova pur scorrendo in un letto stabile, l'Elba si configura come un laboratorio di *Bewegung*: un luogo di movimento continuo che plasma le identità future, le narrazioni e la costante negoziazione tra le forze che modellano la storia, l'identità e la letteratura dell'Europa centrale.

Contact As an Analytical Category and the Memory of German-Danish Mine Clearance

Riccardo Bettini

(Università di Modena e Reggio Emilia)

The concept of contact is a central analytical category in literary and cultural studies, particularly when it takes on the form of a liminal zone of conflict and transformation. In German-language literature, border areas and transfer processes reveal the function of *Schnittstellen*, or 'connections', where discursive practices and historical memories intertwine to produce new cultural configurations. A diachronic approach to these phenomena allows us to highlight the stratification of relationships and their role in defining contemporary cultural and political relations. From this perspective, the case of German-Danish relations after World War II is paradigmatic. The use of German prisoners of war in clearing mines from the Danish coast, initially interpreted as an act of retaliation and later as a practice of shared trauma management, marks a point of contact where violence and reconciliation coexist. This contribution aims to analyse these dynamics and also to critically question the ways in which cultural memory shapes contemporary European discourse.

Il concetto di contatto costituisce una categoria analitica centrale negli studi letterari e culturali, soprattutto laddove esso si configuri come zona liminale di conflitto e trasformazione. Nelle letterature germanofone, le aree di confine e i processi di transfer rivelano la funzione di *Schnittstellen*, ossia 'raccordi' in cui pratiche discorsive e memorie storiche si intrecciano producendo configurazioni culturali inedite. Un approccio diacronico a tali fenomeni consente di evidenziare la stratificazione delle relazioni e il loro ruolo nel definire i rapporti culturali e politici contemporanei. In tale prospettiva, il caso delle relazioni tedesco-danesi nel secondo dopoguerra si presenta come particolarmente esemplare. L'impiego di prigionieri di guerra tedeschi nello sminamento delle coste danesi, interpretato inizialmente come atto di ritorsione e successivamente come pratica di gestione condivisa del trauma, costituisce un nodo di contatto in cui violenza e riconciliazione coesistono. Il contributo si propone di analizzare tali dinamiche e, al contempo, di interrogare criticamente le forme attraverso cui la memoria culturale plasma il discorso europeo contemporaneo.

Keywords: *Contact, Reconciliation, Germany-Denmark, Post-War Era, Memory*

Riccardo Bettini, *Il contatto come categoria analitica e la memoria dello sminamento tedesco-danese*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 255-271

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.12



Open Access



Il contatto come categoria analitica e la memoria dello sminamento tedesco-danese

Riccardo Bettini

(Università di Modena e Reggio Emilia)

Il concetto di contatto rappresenta, nelle scienze umane e negli studi culturali, una categoria critica in grado di illuminare le zone liminali dell'esperienza storica e letteraria. Laddove lingue, culture e memorie entrano in collisione o in scambio, si producono *Schnittstellen* che generano nuove configurazioni di significato, spesso contraddittorie e segnate dalla tensione tra violenza e riconciliazione. In ambito germanofono, tale prospettiva si è rivelata particolarmente prolifica per indagare le dinamiche di confine, le pratiche traduttive e i processi di transfer culturale che hanno segnato l'Europa nel secondo dopoguerra.

Il caso delle relazioni tedesco-danesi tra il 1945 e il 1947 ne offre un esempio paradigmatico. L'impiego di circa duemila prigionieri tedeschi nello sminamento delle coste danesi, episodio spesso rimasto ai margini della narrazione storiografica *mainstream*, costituisce una vera e propria zona di contatto: qui si intrecciano dimensioni politiche e giuridiche, rappresentazioni simboliche e processi memoriali. L'operazione, avviata su impulso britannico ma con il consenso delle autorità danesi, è stata a lungo interpretata in chiave di ritorsione o addirittura di vendetta, salvo poi essere riconsiderata come gesto ambiguo di gestione del trauma e del pericolo residuo lasciato dall'occupazione nazista.

Il presente contributo intende analizzare questo episodio in una prospettiva interdisciplinare, intrecciando storia, memoria e letteratura. Attraverso la categoria di contatto, l'obiettivo è mostrare come il confine tra Danimarca e Germania, segnato dalla violenza bellica e dall'occupazione, sia diventato un luogo di trasformazione simbolica, in cui pratiche coercitive e discorsi di riconciliazione hanno coesistito e si sono reciprocamente plasmati.

Per comprendere la vicenda dei prigionieri tedeschi impiegati nello sminamento occorre innanzitutto delineare il contesto storico della Danimarca nel quinquennio bellico. A differenza di altri paesi

occupati, la Danimarca scelse inizialmente una strategia di cooperazione con il Terzo Reich, mantenendo istituzioni e monarchia in funzione, e perseguendo un fragile equilibrio che consentì di evitare un'amministrazione militare diretta fino al 1943. Carsten Holbraad ha descritto questo processo come una parabola che va dalla cooperazione alla resistenza, evidenziando come il compromesso iniziale cedette progressivamente sotto il peso delle richieste tedesche e della crescente mobilitazione popolare antifascista¹.

Con la fine della guerra, la questione più urgente fu rappresentata dall'immensa eredità bellica disseminata lungo la costa occidentale della Danimarca: oltre 1,4 milioni di mine erano state piazzate dai tedeschi, soprattutto per difendere le spiagge dello Jutland da un possibile sbarco alleato². Questo arsenale invisibile rappresentava non solo una minaccia immediata per la popolazione civile, ma anche un ostacolo al ripristino delle infrastrutture economiche e agricole.

Le autorità britanniche, che avevano assunto il controllo militare della zona al momento della resa, decisero di affidare ai prigionieri tedeschi il compito di procedere allo sminamento. Come documenta Roly Evans, la «rapid clearance» delle mine avvenne in tempi straordinariamente brevi: tra maggio e settembre del 1945, i circa duemila genieri tedeschi coinvolti disinnescarono quasi tutte le mine disseminate lungo la costa con un tasso altissimo di perdite umane³. Evans insiste sul carattere senza precedenti di questa operazione in cui collimavano pragmatismo militare e opacità legale, dato che le Convenzioni di Ginevra non autorizzavano l'impiego dei prigionieri in compiti chiaramente pericolosi⁴.

Il fattore centrale rimane la sproporzione tra il numero di mine neutralizzate e il costo umano: secondo le stime ufficiali, circa metà degli uomini impegnati rimase uccisa o ferita⁵. Questo sacrificio silenzioso collocò i giovani soldati tedeschi in una condizione liminale: da un lato, essi erano percepiti come responsabili della devastazione; dall'altro, come vittime di un sistema che li obbligava a trasformarsi, nell'istante conclusivo della guerra, da occupanti a strumenti di riparazione.

1 Carsten Holbraad, *Danish Neutrality: A Study in the Foreign Policy of a Small State*, Clarendon Press, Oxford 1991, cap. 7: *1940-45: From Cooperation to Resistance*.

2 Roly Evans, *Lessons from the Past: The Rapid Clearance of Denmark's Minefields in 1945*, in «Journal of Conventional Weapons Destruction», 22 (2018) 1, p. 4.

3 *Ivi*, pp. 5-6.

4 *Ivi*, pp. 7-8.

5 *Ivi*, p. 9.

Tale ambivalenza riflette bene il concetto di ‘contatto’ nella sua accezione più radicale: non solo luogo di scambio o connessione, ma anche punto di collisione in cui le categorie morali si confondono e le memorie si intrecciano. Come nota Holbraad, la storia danese del periodo non può essere ridotta a una narrativa lineare di resistenza eroica: essa è piuttosto una trama di compromessi, tensioni e zone grigie⁶. L’episodio dei prigionieri-sminatori tedeschi ne costituisce un nodo emblematico.

Occorre, tuttavia, soffermarsi sul concetto di contatto per comprenderne appieno la valenza teorica e collocarlo all’incrocio di diversi paradigmi disciplinari. Negli studi letterari e culturali, Mary Louise Pratt ha coniato l’espressione *contact zones* per definire spazi sociali «where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination»⁷. Questa prospettiva permette di leggere lo sminamento delle coste danesi non solo come episodio militare, ma come zona di contatto in senso pieno: un luogo in cui potere, violenza e pratiche discorsive si sovrappongono, producendo nuovi modelli relazionali.

In tale contesto, il rapporto tra ex occupanti tedeschi e popolazione danese liberata non si configura come semplice opposizione binaria fra vincitori e vinti, ma come una condizione liminale caratterizzata da dipendenza reciproca, coercizione e negoziazione simbolica. Lo sminamento appare dunque come uno spazio di transizione fra guerra e dopoguerra, nel quale le categorie di colpa, vittimizzazione e riparazione tendono a sovrapporsi.

Inoltre, il quadro teorico si arricchisce se si considera la categoria foucaultiana di biopolitica⁸. I prigionieri tedeschi non furono soltanto visti come individui colpevoli, ma come corpi disponibili, da impiegare utilitaristicamente per la sicurezza della popolazione civile danese. In questo senso, la gestione dei corpi dei prigionieri, mandati a rischiare la vita su campi minati, rivela una dimensione di controllo biopolitico che rende ancora più complesso il concetto di contatto: esso non è solo scambio culturale, ma anche amministrazione della vita e della morte.

Infine, collocare la riflessione entro una prospettiva comparata aiuta a evitare un’eccessiva eccezionalizzazione del caso danese. Altri

6 Holbraad, *Danish Neutrality*, cit., pp. 233-235.

7 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992, p. 7: «in cui culture differenti si incontrano, si scontrano e si fronteggiano in condizioni spesso di asimmetria di potere» (trad. di chi scrive).

8 Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France (1978-1979)*, Gallimard/Seuil, Paris 2004, pp. 21-23.

episodi europei, come la gestione delle minoranze tedesche nei Sudeti o il rapporto italo-tedesco in Alto Adige dopo il 1945, mostrano come le aree di confine siano state veri e propri 'laboratori' di *contact zones*. In questo contesto, la vicenda danese si distingue per l'intensità e l'evidenza del contatto coercitivo che la rende un caso emblematico per lo studio della memoria culturale europea. Inoltre, uno degli aspetti più controversi dell'impiego dei prigionieri tedeschi nello sminamento delle coste danesi è rappresentato dalla sua legittimità giuridica. Secondo la Convenzione di Ginevra del 1929 relativa al trattamento dei prigionieri di guerra, gli internati potevano essere utilizzati come forza lavoro, ma erano esclusi i compiti intrinsecamente pericolosi, come la rimozione di mine⁹. La norma fu concepita per evitare che i prigionieri venissero trattati come carne da macello o impiegati in attività punitive. Eppure, nel 1945, le potenze occupanti interpretarono la situazione in maniera flessibile, giustificando la decisione con l'urgenza di disinnescare una minaccia immediata alla sicurezza della popolazione civile.

Roly Evans sottolinea come lo sminamento rapido in Danimarca si configurasse come un'operazione senza precedenti: non solo per la scala del compito, ma anche perché, a livello legale, essa si collocava in una zona grigia del diritto internazionale¹⁰. I britannici, che avevano autorità suprema nel Paese dopo la resa tedesca, delegarono il comando delle operazioni a ufficiali tedeschi esperti, mantenendo però un controllo complessivo attraverso il cosiddetto *Minekommando Dänemark*¹¹. Tale soluzione consentiva di sfruttare le competenze tecniche maturate dalla *Wehrmacht*, evitando che soldati alleati dovessero affrontare direttamente i pericoli delle mine.

La responsabilità politica e morale dell'operazione resta ambigua. Da un lato, le autorità britanniche e danesi poterono presentare lo sminamento come atto di necessità collettiva; dall'altro, l'operazione si prestava facilmente a essere interpretata come ritorsione mascherata, in cui i giovani tedeschi venivano costretti a riparare al danno arrecato dal proprio esercito¹². Per tali aspetti, parrebbe trovarsi dinanzi a una cosiddetta *poetic justice* o a una giustizia divina, nel senso che coloro che avevano interrato le mine furono gli stessi che dovettero affrontarne le conseguenze.

9 *Convention Relative to the Treatment of Prisoners of War*, Geneva, 27 July 1929, Part III, Section II, art. 31.

10 Evans, *Lessons from the Past*, cit., p. 7.

11 *Ivi*, cit., p. 5.

12 *Ivi*, pp. 9-10.

Non va dimenticato poi che le autorità danesi avevano subito cinque anni di occupazione tedesca durante i quali il Paese era stato trasformato in un'enorme base militare. Come sottolinea Holbraad, la fase di cooperazione iniziale (1940-1943) si era progressivamente trasformata in una resistenza diffusa, alimentata dalla repressione tedesca e dall'inasprirsi del conflitto europeo¹³. Nel maggio 1945, dunque, la volontà di esigere un atto di riparazione da parte dei vinti non poteva non intrecciarsi con il desiderio di affermare la sovranità ritrovata.

Al tempo stesso, l'operazione di sminamento rivela l'interdipendenza strutturale tra vincitori e vinti: i britannici necessitavano delle competenze tedesche; i danesi, pur desiderosi di vendetta simbolica, non potevano fare a meno della collaborazione tecnica degli ex occupanti; i prigionieri tedeschi, infine, pur in una condizione di coercizione, svolsero un lavoro che contribuì alla sicurezza della popolazione civile. Questo intreccio dimostra come la zona liminale del contatto non possa essere letta soltanto in termini di dominio e sottomissione, ma anche come spazio di co-costruzione, seppur asimmetrica, di soluzioni condivise al trauma collettivo.

L'ambiguità della vicenda emerge anche dal modo in cui essa fu successivamente ricordata. Per decenni, in Danimarca il tema rimase in ombra: la narrazione ufficiale insisteva sulla resistenza nazionale, minimizzando la dimensione collaborativa e, ancor più, il ruolo dei prigionieri tedeschi nello sminamento.

Per comprendere meglio tale contesto occorre approfondire la particolare posizione della Danimarca nella geografia politica della Seconda guerra mondiale. Come ha osservato Bo Lidegaard, la strategia del governo danese durante l'occupazione si caratterizzò per una collaborazione pragmatica con il Reich, volta a salvaguardare la sovranità formale del Paese e ridurre i costi dell'occupazione¹⁴. Questo atteggiamento, noto come *samarbejdspolitikken* (politica di cooperazione), garantì una relativa stabilità fino al 1943, ma lasciò in eredità un forte dibattito memoriale sul grado di compromissione delle élite danesi con l'occupante:

Since the construction of a peaceful occupation suggested the fiction of continued Danish sovereignty, as well as neutrality, all official contact with the Danish government and the occupying power in principle had to

13 Holbraad, *Danish Neutrality*, cit., pp. 233-235.

14 Bo Lidegaard, *A Short History of Denmark in the 20th Century*, Gyldendal, København 2009, pp. 105-112.

be channelled through the foreign ministries of the two countries formally enjoying normal diplomatic relations¹⁵.

Il 1945 rappresentò dunque un momento di delicata transizione: la liberazione non significava solo la fine dell'occupazione, ma anche la necessità di ridefinire l'identità nazionale alla luce di una collaborazione che aveva lasciato zone d'ombra. I britannici, pur consapevoli della pericolosità dell'operazione, considerarono questa soluzione come la più rapida ed efficace. Qui emerge una dinamica tipicamente postbellica: la gestione dei prigionieri tedeschi era legata tanto a considerazioni strategiche quanto a ragioni morali e simboliche.

Se confrontato con altri contesti europei, il caso danese mostra alcune peculiarità. In Norvegia, per esempio, lo sminamento fu anch'esso affidato a prigionieri tedeschi, ma le operazioni durarono fino al 1947 e furono organizzate in modo più graduale. Nei Paesi Bassi, invece, il coinvolgimento dei prigionieri fu più limitato e affiancato da contingenti alleati; la Danimarca, al contrario, adottò un approccio immediato e radicale, concentrando in pochi mesi uno sforzo che conferisce al caso una dimensione drammatica¹⁶.

Inoltre, la decisione di mantenere un silenzio pubblico sull'episodio, almeno nei decenni immediatamente successivi, può essere letta come parte del tentativo danese di costruire un'identità nazionale fondata sulla resistenza piuttosto che sulla collaborazione o sulla vendetta. Non va dimenticato, infatti, che uno degli aspetti più rilevanti sul piano memoriale è proprio il silenzio che circondò la vicenda per decenni. La società danese del dopoguerra fu attraversata da un forte bisogno di costruire un mito identitario fondato sulla resistenza, presentata come il vero volto della nazione. Come osserva Lidegaard, la collaborazione iniziale con i tedeschi venne reinterpretata come una «survival strategy», mentre la resistenza fu celebrata come simbolo della rinnovata dignità nazionale¹⁷. In questo contesto, il ricordo di prigionieri tedeschi costretti a sminare non si inseriva facilmente nella narrativa ufficiale: riconoscerne il sacrificio avrebbe significato incrinare l'immagine netta di colpevoli e vittime. L'omissione della

15 *Ivi*, p. 149: «Poiché la costruzione di un'occupazione pacifica suggeriva la finzione di una continuativa sovranità danese e di una apparente neutralità. Tutti i contatti ufficiali con il governo danese e la potenza occupante dovevano, in linea di principio, essere gestiti dai ministeri degli esteri dei due paesi che godevano formalmente di normali relazioni diplomatiche» (trad. di chi scrive).

16 Bob Moore, *Prisoners of War: Europe, 1939-1956*, Oxford University Press, Oxford 2022, p. 315.

17 Lidegaard, *A Short History of Denmark in the 20th Century*, cit., pp. 118-120.

vicenda dalla memoria ufficiale fu in sé un atto politico, che avrebbe trovato voce soltanto a partire dagli anni Ottanta grazie a un rinnovato interesse storiografico e memoriale.

Come inizialmente menzionato, l'episodio dello sminamento si configura come un caso esemplare di zona liminale di contatto. La liminalità, concetto mutuato da Victor Turner dagli studi antropologici sui riti di passaggio, indica una condizione di soglia, caratterizzata dall'instabilità e dalla possibilità di trasformazione¹⁸.

I prigionieri tedeschi impiegati nello sminamento rappresentavano una figura liminale per eccellenza: erano soldati sconfitti, spogliati del proprio ruolo militare e allo stesso tempo ancora utilizzati in funzione bellica; erano giovani uomini che, al termine di un conflitto devastante, venivano gettati in una nuova forma di esposizione alla morte; erano infine corpi sospesi tra l'identità di 'nemici' e quella di 'strumenti di salvezza' per la popolazione civile danese.

In questa prospettiva, lo sminamento non è solo un'operazione tecnica o un capitolo della storia militare, ma un atto performativo di contatto. Esso crea appunto una *Schnittstelle* in cui si incrociano pratiche discorsive, memorie storiche differenti e un continuo processo di negoziazione: la memoria danese dell'occupazione, la memoria tedesca della sconfitta, il discorso alleato sulla necessità di garantire la sicurezza civile¹⁹.

Il linguaggio stesso con cui l'episodio fu descritto rivela questa ambivalenza; un lessico che tende a neutralizzare la dimensione coercitiva. La contrapposizione fra linguaggio pragmatico e linguaggio morale evidenzia il carattere ibrido del contatto.

Questo duplice registro ha effetti diretti anche sulla memoria culturale. Come nota Astrid Erll, la memoria collettiva non è mai una semplice registrazione del passato, ma una continua *symbolic negotiation*, attraverso la quale le comunità ridefiniscono i propri confini e i propri orizzonti identitari²⁰. Nel caso danese, la negoziazione consisteva nell'equilibrare il bisogno di sottolineare la vittoria morale sulla Germania con la necessità di riconoscere la vulnerabilità di giovani tedeschi mandati a morire in un compito quasi suicida.

Da questo punto di vista, i prigionieri-sminatori incarnano un paradosso culturale: essi furono al tempo stesso agenti e vittime del conflitto, elementi di una narrazione che li trasformava in figure

18 Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine, Chicago 1969, pp. 94-97.

19 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 1999, pp. 45-47.

20 Astrid Erll, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011, p. 12.

liminali, sospese fra condanna e redenzione. Evans sottolinea che il tasso di perdite elevatissimo non fu mai realmente discusso in sede pubblica nell'immediato dopoguerra: il silenzio che avvolse l'episodio contribuì a consolidarne la natura liminale, come un evento presente e al tempo stesso rimosso²¹.

Come poc'anzi evidenziato, lo sminamento non fu soltanto una vicenda danese e ciò rafforza l'idea che la zona liminale di contatto fra ex occupanti e popolazioni liberate non fu un'eccezione, ma parte integrante del processo di transizione europea verso la pace.

Il concetto di liminalità applicato al caso dei prigionieri tedeschi in Danimarca permette di ampliare la riflessione oltre l'ambito storico, collocandolo anche in una cornice antropologica e politica. Non si trattava semplicemente di ex soldati impiegati in un compito tecnico, ma di corpi collocati in una condizione di sospensione ontologica: né pienamente civili, né più militari, né liberi né prigionieri. In termini turneriani, essi incarnavano quella condizione che caratterizza le fasi liminali nei riti di passaggio:

Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions²².

Questo dato acquista una particolare rilevanza se analizzato attraverso le già esplicitate categorie di biopolitica. Foucault ha mostrato come il potere moderno si eserciti non solo attraverso la sovranità, ma soprattutto tramite la gestione della vita e della morte delle popolazioni²³. Lo sminamento danese può essere letto, da questo punto di vista, come una forma estrema di biopolitica: la sopravvivenza della comunità nazionale danese dipendeva dall'esposizione alla morte di corpi di un altro popolo, quelli dei giovani prigionieri tedeschi. Giorgio Agamben ha ulteriormente sviluppato questo paradigma parlando di «nuda vita», cioè di vite che possono essere sacrificate senza conse-

21 Evans, *Lessons from the Past*, cit., pp. 9-10.

22 Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, cit., p. 95: «Le entità liminali non sono né qui né là; sono a metà strada tra le posizioni assegnate e disposte dalla legge, dai costumi, dalle convenzioni e dai cerimoniali. In quanto tali, i loro attributi ambigui e indeterminati sono espressi da una ricca varietà di simboli nelle numerose società che ritualizzano le transizioni sociali e culturali» (trad. di chi scrive).

23 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976, pp. 179-183.

guenze giuridiche, perché escluse dal pieno riconoscimento politico²⁴. I prigionieri-sminatori erano in effetti corpi sacrificabili: la loro morte era statisticamente prevista e tuttavia giustificata come necessaria.

In termini culturali, lo sminamento può dunque essere visto come una 'zona di soglia' produttiva, non solo perché mise in relazione due comunità (Danimarca e Germania), ma anche perché creò nuove modalità di discorso. Come sottolinea Astrid Erll, le *contact zones* non producono solo conflitto, ma anche ibridazione discorsiva: le memorie si contaminano, le narrazioni si sovrappongono, e dal confronto emergono nuove configurazioni simboliche²⁵. In questo senso, il trauma dei prigionieri tedeschi finì per intrecciarsi con il trauma danese dell'occupazione, generando una memoria liminale che avrebbe influenzato i processi di riconciliazione successivi.

Se nella dimensione storica lo sminamento delle coste danesi da parte dei prigionieri tedeschi appare come una necessità militare e politica, sul piano della memoria collettiva esso si configura come una ferita rimossa e successivamente rielaborata attraverso media culturali differenti: la storiografia, la letteratura e, più recentemente, il cinema.

Il film *Under Sandet (Land of Mine)*, diretto da Martin Zandvliet, ha avuto un ruolo cruciale nel riportare la questione al centro del dibattito pubblico. Presentato come la raffigurazione di un 'capitolo oscuro' della storia nazionale, il film ha suscitato accese discussioni: da un lato, fu lodato per aver dato voce ai giovani soldati tedeschi, per lo più ragazzi poco più che adolescenti, rappresentati con empatia e umanità; dall'altro, fu criticato da chi temeva che tale rappresentazione finisse per ridurre la responsabilità storica della Germania nazista²⁶.

Il successo internazionale del film dimostra però come la vicenda dello sminamento danese abbia assunto, nella memoria culturale europea, una funzione paradigmatica. Essa mette in scena il conflitto tra giustizia e vendetta, sicurezza e violenza, e lo fa attraverso una lente estetica che privilegia il contatto umano: la relazione tra i giovani prigionieri e i soldati danesi incaricati di sorvegliarli diventa metafora di una trasformazione possibile, di un passaggio dalla disumanizzazione bellica alla riscoperta dell'altro come persona. Emblematica è, ad esempio, la figura del sergente Carl Rasmussen, inizialmente rappresentato come incarnazione dell'ostilità verso gli ex occupanti:

24 Giorgio Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, pp. 120-123.

25 Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*, Metzler, Stuttgart 2005, p. 67.

26 Cfr. A.O. Scott, Recensione a '*Land of Mine*,' a *Grim Postscript of World War II*, in «The New York Times», 6 April 2017.

nelle prime sequenze egli umilia verbalmente i prigionieri e li considera responsabili collettivamente delle violenze dell'occupazione. Tuttavia, il contatto quotidiano con i ragazzi tedeschi, mostrati dal regista come adolescenti affamati, terrorizzati e vulnerabili, incrina progressivamente questa percezione.

Una scena particolarmente significativa è quella in cui Rasmussen decide di fornire cibo supplementare ai prigionieri dopo aver constatato le loro condizioni fisiche e psicologiche. Ancora più rilevante è il momento in cui egli tenta di sottrarli a ulteriori operazioni di sminamento dopo la morte di alcuni compagni: il soldato danese non vede più nei giovani tedeschi il 'nemico', bensì individui esposti a una violenza sproporzionata. Attraverso tali episodi, il film costruisce una dinamica narrativa fondata sul progressivo passaggio dalla disumanizzazione bellica al riconoscimento reciproco della vulnerabilità umana.

La relazione fra sorveglianti danesi e prigionieri tedeschi diventa così metafora di una trasformazione più ampia della memoria europea del dopoguerra: il contatto coercitivo iniziale evolve gradualmente in uno spazio di ambivalenza morale e di possibile riconoscimento dell'altro.

In questo senso, la rappresentazione culturale del trauma non è mera illustrazione del passato, ma un atto performativo di memoria, che contribuisce a ridisegnare le identità collettive tramite il divario temporale passato-presente e l'oblio iniziale. Come sostiene Aleida Assmann:

Die nationale Geschichtserinnerung steigt [...] aus diesem «Grab des Vergessens» auf. Mit der Entdeckung des Abgrunds zwischen Gegenwart und Vergangenheit beginnt die Erfindung der Nationalgeschichte, die Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses, die sich als Suche nach der in diesem Abgrund verlorenen Vergangenheit darstellt. In der Topik dieser Vergangenheitskonstruktion folgt auf das Bewußtsein von Vergessen Bewußtwerdung, Erwachen, Erinnerung und Rückkehr²⁷.

Il film e la nuova attenzione storiografica testimoniano proprio questa dinamica: ciò che fu rimosso diventa, in un secondo momento, il luogo di una riflessione condivisa sul passato, in grado di ridefinire

27 Assmann, *Erinnerungsräume*, cit., p. 54: «La memoria storica nazionale emerge da [...] una «tomba dell'oblio». Con la scoperta dell'abisso tra presente e passato ha inizio l'invenzione della storia nazionale, la costruzione di una *memoria* collettiva che si presenta come ricerca del passato perduto in questo abisso. Nell'ottica di questa costruzione del passato, alla consapevolezza dell'oblio seguono la presa di coscienza, il risveglio, il ricordo e il ritorno» (trad. di chi scrive).

i contorni dell'identità europea contemporanea precedentemente rimossi.

La rimozione non fu un fenomeno esclusivamente danese. Anche in Germania, nel dopoguerra, la memoria collettiva tendeva a sottolineare il ruolo di vittime dei civili tedeschi (bombardamenti, espulsioni), mentre episodi come lo sminamento in Danimarca rimasero confinati alla dimensione familiare o locale. Il risultato fu una sorta di 'memoria spezzata', per cui l'evento rimase privo di una cornice discorsiva condivisa.

Sul piano artistico e letterario, la memoria dei prigionieri-sminatori non trovò subito un'elaborazione sistematica. In Danimarca, la narrativa preferì concentrarsi sulla resistenza o sulle vicende della comunità ebraica. In Germania, il trauma del dopoguerra fu invece raccontato attraverso immagini di fame, distruzione e smarrimento, senza che il capitolo danese emergesse con forza. Grazie al film *Land of Mine*, la vicenda è entrata con forza nell'immaginario europeo.

Il film di Martin Zandvliet costituisce un esempio paradigmatico di come la cultura visuale possa farsi strumento di 'postmemoria', per usare il termine di Marianne Hirsch²⁸. Pur non essendo basato su memorie dirette, esso costruisce una narrazione visiva che cerca di colmare i vuoti della memoria culturale. La scelta di mostrare i giovani prigionieri tedeschi come ragazzi vulnerabili e spaventati produce un effetto empatico che ribalta l'immagine consolidata del nemico. Un elemento significativo è la sequenza in cui uno dei prigionieri, dopo aver individuato una mina interrata, tenta di segnalare la sua posizione ma viene ignorato o frainteso nella catena di comando. La scena evidenzia non solo il rischio costante a cui i ragazzi sono esposti, ma anche la loro condizione di radicale asimmetria comunicativa: la loro competenza tecnica nello sminamento, acquisita durante il servizio militare tedesco, è al tempo stesso necessaria e sistematicamente subordinata all'autorità danese.

Il momento in cui un prigioniero viene costretto a procedere comunque sul campo minato, nonostante il pericolo appena identificato, rende visibile la logica coercitiva dell'operazione e trasforma il paesaggio costiero in uno spazio di esposizione totale alla morte. In questa sequenza, il film non insiste sulla dimensione emotiva individuale, ma sulla struttura istituzionale del potere che regola il contatto tra vincitori e vinti, rendendo esplicita la natura biopolitica dell'impiego dei prigionieri.

28 Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1997, pp. 22-25.

Infine, collocare il film in una prospettiva comparata consente di coglierne la portata. Altri esempi di cinema europeo del dopoguerra – come *Die Brücke* (1959) di Bernhard Wicki – hanno affrontato il tema dei giovani soldati tedeschi vittime della guerra, ma raramente con riferimento al periodo immediatamente successivo alla resa. In questo senso, *Land of Mine* non solo recupera un episodio dimenticato, ma contribuisce a ridefinire le modalità stesse attraverso cui l'Europa elabora la memoria del conflitto: spostando lo sguardo dalla vittoria militare alle ferite lasciate dalla transizione verso la pace. Non è un caso che il film sia stato candidato come miglior film straniero agli Oscar, trovando un pubblico internazionale: la sua forza simbolica risiede nel rappresentare non solo un episodio nazionale, ma un paradigma europeo.

Il nodo dello sminamento delle coste danesi da parte dei prigionieri tedeschi non può essere compreso pienamente senza collocarlo nella più ampia dinamica europea del secondo dopoguerra, segnata da un lento e complesso processo di *Versöhnung*. La riconciliazione non fu un esito immediato, ma il risultato di una lunga transizione in cui atti di violenza, oblio e successiva rielaborazione simbolica coesistero.

In un primo momento, lo sminamento fu infatti percepito prevalentemente come atto di ritorsione. La sofferenza inflitta ai prigionieri poteva essere letta come una forma di giustizia retributiva, una compensazione simbolica per gli anni di occupazione e per le violenze subite dalla popolazione civile.

Tuttavia, con il passare del tempo, emerse un'altra dimensione: il riconoscimento che tali prigionieri, spesso adolescenti, fossero anch'essi vittime della guerra²⁹. L'immagine di giovani soldati tedeschi che perdevano la vita nel tentativo di disinnescare ordigni nascosti sotto la sabbia introdusse un elemento di ambivalenza nel discorso pubblico. Tale ambivalenza divenne progressivamente terreno fertile per una narrazione di riconciliazione: il ricordo del nemico si trasformava in memoria condivisa di sofferenza.

È in questa prospettiva che lo sminamento può essere interpretato come punto di contatto trasformativo. Secondo Aleida Assmann, i processi di riconciliazione si fondano spesso sulla capacità di trasformare la memoria della violenza in memoria dialogica, cioè aperta alla comprensione della sofferenza altrui³⁰.

Sul piano politico, la riconciliazione danese-tedesca non fu priva di difficoltà. Negli anni immediatamente successivi al conflitto, i rapporti

²⁹ Evans, *Lessons from the Past*, cit., p. 9.

³⁰ Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C.H. Beck, München 2006, pp. 56-57.

restavano segnati da diffidenza e sospetto, soprattutto nelle regioni di confine dello Schleswig-Holstein³¹. Tuttavia, a partire dagli anni Cinquanta, con l'avvio della cooperazione europea e la progressiva normalizzazione dei rapporti, la memoria dello sminamento fu rielaborata in chiave meno conflittuale.

In questo senso, l'episodio si iscrive in un movimento più ampio che caratterizzò l'Europa occidentale: il passaggio dalla giustizia retributiva, centrata sulla punizione dei responsabili, a forme più articolate di riconciliazione fondate sulla memoria culturale e sulla cooperazione istituzionale. Come sottolinea Bob Moore, i prigionieri di guerra tedeschi furono in molti casi impiegati in lavori di ricostruzione, e proprio tali pratiche, pur segnate da coercizione, finirono per gettare le basi di una nuova interdipendenza³².

Lo sminamento danese, dunque, non fu soltanto un episodio militare, ma un atto fondativo di contatto in cui si mise in scena il paradosso della transizione europea: i vinti contribuirono alla ricostruzione della vita civile dei vincitori e in questo gesto coercitivo e ambiguo si aprì uno spazio di possibile riconciliazione. Il sacrificio dei prigionieri tedeschi venne progressivamente riconosciuto come parte della memoria condivisa di un'Europa che, pur divisa dal conflitto, stava imparando a negoziare i propri confini identitari in chiave di cooperazione.

Il concetto di *Versöhnung* applicato alle relazioni tedesco-danesi non può essere compreso se non nel quadro della più ampia trasformazione delle culture europee della memoria nel secondo dopoguerra. La memoria dello sminamento, con la sua ambivalenza di violenza e necessità, si colloca infatti in quella che Aleida Assmann ha definito *dialogic memory*, ovvero una memoria capace di includere più voci, anche conflittuali, e di trasformare il ricordo di nemici in uno spazio di confronto e negoziazione³³.

In questo senso, il contatto forzato tra prigionieri tedeschi e autorità danesi nel 1945 costituì una sorta di laboratorio di riconciliazione anticipata: non una riconciliazione immediata, ma un processo che avrebbe trovato piena espressione solo nei decenni successivi, quando la Danimarca e la Germania Federale cominciarono a collaborare sul piano economico, politico e culturale. Già negli anni '50, con la fondazione della NATO e la progressiva costruzione della Comunità

31 Holbraad, *Danish Neutrality*, cit., pp. 244-246.

32 Moore, *Prisoners of War: Europe, 1939-1956*, cit., pp. 312-314.

33 Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, cit., pp. 89-91.

Europea, le due nazioni si trovarono inserite in una cornice istituzionale che incoraggiava a superare le divisioni del passato³⁴.

Se la memoria del dopoguerra immediato fu caratterizzata da silenzi e rimozioni, il successivo sviluppo del discorso pubblico portò a una progressiva rielaborazione collettiva. A partire dagli anni Ottanta, la ricerca storiografica danese e tedesca iniziò infatti a riesaminare criticamente il ruolo dei prigionieri tedeschi nello sminamento, anche grazie all'apertura di archivi militari britannici e danesi e alla pubblicazione di testimonianze dei sopravvissuti³⁵. Parallelamente, il consolidarsi della cooperazione europea nel secondo dopoguerra favorì la costruzione di nuove forme di memoria transnazionale, meno legate alle narrative esclusivamente nazionali della vittoria o della resistenza. In questo contesto, il tema dello sminamento venne progressivamente reinterpretato non solo come episodio di punizione postbellica, ma anche come caso emblematico delle ambiguità morali della transizione europea dalla guerra alla pace.

Tale rielaborazione ha permesso di spostare l'accento dalla sola sofferenza tedesca alla costruzione di una memoria dialogica, capace di riconoscere le responsabilità storiche senza negare la tragedia dei singoli. Il tema dello sminamento ha acquisito quindi negli ultimi decenni una valenza europea più ampia. Nel contesto dei dibattiti contemporanei sull'identità comune, la vicenda è stata letta come metafora del lavoro di 'bonifica' delle memorie conflittuali del Novecento: un processo lento, doloroso, ma necessario per costruire un'Europa basata sul riconoscimento reciproco³⁶.

L'analisi del caso dei prigionieri tedeschi impiegati nello sminamento delle coste danesi nel 1945 consente di cogliere in profondità la natura ambivalente del contatto postbellico come categoria culturale e politica. L'episodio si colloca in una zona liminale, in cui coesistono dimensioni di violenza e giustizia, di punizione e ricostruzione, di memoria nazionale e memoria transnazionale.

In una prospettiva diacronica, il fenomeno mostra come gli atti immediati del dopoguerra – dettati dalla necessità militare e segnati da un forte elemento punitivo – abbiano progressivamente assunto altri significati nel discorso pubblico. Ciò che inizialmente poteva apparire come un atto di ritorsione si è trasformato, attraverso la mediazione storiografica, letteraria e cinematografica, in un momento chiave per la comprensione dei processi di *Versöhnung* tra Danimarca e Germania.

34 Holbraad, *Danish Neutrality*, cit., pp. 215-217.

35 Cfr. Evans, *Lessons from the Past*, cit.

36 Erll, *Memory in Culture*, cit., pp. 95-122.

Il concetto di *Schnittstelle*, di raccordo culturale, si rivela qui particolarmente interessante e decisivo: il contatto non è un dato immediato, ma un processo di negoziazione in cui si intrecciano discorsi, pratiche e memorie differenti. Lo sminamento delle coste danesi fu al tempo stesso operazione militare, gesto politico e trauma memoriale. La sua rielaborazione nel tempo dimostra che la memoria culturale non è mera registrazione di eventi, ma dispositivo dinamico che seleziona, interpreta e trasforma l'esperienza storica.

L'importanza del caso risiede anche nella sua dimensione europea. Se l'episodio appare specificamente danese-tedesco, la sua logica è condivisa con altre situazioni postbelliche, come l'impiego di prigionieri tedeschi in lavori di ricostruzione nei Paesi Bassi o in Norvegia. In tutti questi casi, i vinti furono chiamati a contribuire alla sopravvivenza e alla rinascita delle società che avevano invaso. Proprio in questo paradosso si può intravedere il nucleo della futura integrazione europea: una comunità nata non dal trionfo unilaterale, ma dalla capacità di trasformare un'esperienza di conflitto in una pratica di convivenza.

La rappresentazione memoriale di tali eventi illumina la capacità delle culture di trasformare l'inimicizia in occasione di ridefinizione identitaria. Nel ricordo dei prigionieri-sminatori, l'Europa riscopre non solo la durezza del proprio passato, ma anche la possibilità di costruire ponti attraverso il riconoscimento della sofferenza condivisa.

In ultima analisi, il caso danese mostra come il contatto culturale non sia mai neutro: esso implica sempre tensione, conflitto, negoziazione. Ma proprio per questo esso costituisce un terreno privilegiato per comprendere i processi di formazione identitaria. L'indagine storica e culturale sullo sminamento danese del 1945 non illumina soltanto un episodio rimasto a lungo ai margini, ma contribuisce a interrogare criticamente la memoria culturale europea, invitandoci a riflettere su come il passato possa ancora plasmare i discorsi del presente.

Tale caso può essere interpretato come una microscopica ma rivelatrice parabola della transizione europea dalla guerra alla pace. La vicenda dei prigionieri tedeschi costretti a disinnescare le mine mette in luce come i confini tra punizione, giustizia e riconciliazione siano stati fin dall'inizio mobili e negoziati.

Sul piano memoriale, lo sminamento ha funzionato come una 'memoria di frontiera'. Per decenni fu ignorato o rimosso, sia in Danimarca sia in Germania, perché non si adattava alle narrative dominanti: la Danimarca preferiva ricordarsi come Paese resistente, la Germania come comunità di vittime e sopravvissuti. Il recupero di questa vicenda negli ultimi decenni dimostra come la memoria

culturale non sia mai statica, ma soggetta a trasformazioni in risposta ai mutamenti politici e identitari³⁷.

Inoltre, l'episodio rivela come le pratiche di giustizia di transizione non appartengano soltanto ai contesti extraeuropei o recenti, ma siano inscrivibili anche nella storia europea. Tuttavia, pare che la Danimarca post-1945 abbia sperimentato un modello meno istituzionalizzato: un processo di elaborazione silenziosa e tardiva, che si è compiuto solo con il tempo attraverso la ricerca storica e la rappresentazione artistica³⁸.

L'attualità di questa vicenda risiede nella sua valenza paradigmatica per l'Europa contemporanea. Oggi, di fronte alle sfide delle migrazioni, delle nuove guerre ai confini orientali e della crisi della solidarietà europea, il ricordo dello sminamento invita a riflettere sul rapporto tra memoria del nemico e costruzione dell'identità comune. Come evidenzia Étienne François, la memoria europea non è data una volta per tutte, ma è il risultato di un continuo lavoro di negoziazione tra memorie nazionali in conflitto³⁹. In questo senso, la vicenda dei giovani prigionieri tedeschi sulle coste danesi continua a parlare al presente: essa mostra come persino gli episodi più oscuri possano diventare terreno di dialogo e strumenti per ripensare la convivenza.

Infine, il tema dello sminamento può essere interpretato come una metafora politica: liberare la terra dalle mine equivale a liberare lo spazio culturale dai residui della violenza e dell'odio. Ogni processo di integrazione europea, per essere autentico, deve affrontare le 'mine' della memoria non elaborata.

In conclusione, il caso tedesco-danese del dopoguerra dimostra come le zone di contatto possano trasformarsi da luoghi di inimicizia a laboratori di identità condivisa. La ricerca storica e culturale su questi temi non serve solo a preservare la memoria, ma anche a offrire strumenti critici per il presente: per interrogare il ruolo delle narrazioni collettive nella costruzione dell'Europa e per comprendere come il passato, anche nei suoi aspetti più dolorosi, possa farsi risorsa per il futuro.

37 Assmann, *Erinnerungsräume*, cit., pp. 211-213.

38 Ruti Teitel, *Transitional Justice*, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 72-74.

39 Étienne François, *L'Europe et ses mémoires plurielles*, in *Europa: Notre histoire*, éd. par Étienne François – Thomas Serrier, Les Arènes, Paris 2017, pp. 17-19.

Diamesic Contact Zones: Syntactic Phenomena Between Orality and Literacy As Exemplified by Elias Canetti's *Die Blendung*

Benedetta Rosi
(Università di Pisa)

This paper focuses on intralinguistic contact zones between different varieties of German. Particular emphasis is placed on the interaction between diamesic varieties, specifically the interplay between written and spoken language. The permeability of grammatical structures from spoken to written language is examined using Elias Canetti's 1935 novel *Die Blendung* as a case study. The focus will be on syntactic constructions considered typical of spoken language and their function within the text. Canetti's novel is ideally suitable for investigating the chosen contact phenomenon. Syntactic constructions that are typical of spoken language are intertwined with strategies at other linguistic levels, as well as diatopic and diafasic peculiarities. This contributes not only to the narrative's authenticity, but also to the characterisation of the 'acoustic masks' constructed by Canetti. With this term, the author refers to the poetological strategy through which the characters in the novel and their social roles are typified linguistically. The analysis aims to exemplify how grammatical phenomena linked to the dialogical dimension of orality can be integrated, adapted, and refunctionalised in literary language.

Il contributo si concentra sul tema delle zone di contatto intralinguistico tra diverse varietà del tedesco. L'attenzione è rivolta in particolare al contatto tra varietà diamesiche, ovvero tra scritto e parlato. La permeabilità delle strutture grammaticali della lingua parlata nella lingua scritta viene indagata sulla base del romanzo di Elias Canetti *Die Blendung* (1935). Il focus sarà posto in particolare sulla presenza nel testo di costrutti sintattici tipici dell'uso parlato e sulla loro funzione. Il romanzo si presta in modo ideale a fungere da terreno d'indagine per il fenomeno di contatto scelto. Nell'opera, i costrutti sintattici tipici del parlato si intrecciano con strategie agli altri livelli linguistici e peculiarità sui piani diatopico e diafasico contribuendo, non solo a conferire autenticità alla narrazione, ma soprattutto a caratterizzare le 'maschere acustiche' costruite da Canetti. Con questa etichetta l'autore denomina la strategia poetologica con cui i personaggi del romanzo e i loro ruoli sociali vengono tipizzati linguisticamente. L'analisi intende così fornire un esempio di come i fenomeni grammaticali legati alla dimensione dialogica dell'oralità possano essere integrati, rielaborati e rifunzionalizzati quando sono adottati nella lingua letteraria.

KEYWORDS: *Intralinguistic Contact, Spoken Language, Syntax, Elias Canetti, Acoustic Masks*

Benedetta Rosi, *Diamesische Kontaktzonen: Syntaktische Phänomene zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit am Beispiel von Elias Canettis Die Blendung*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 273-291

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.13



Open Access



Diamesische Kontaktzonen: Syntaktische Phänomene zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit am Beispiel von Elias Canettis *Die Blendung*

Benedetta Rosi
(Università di Pisa)

1. CANETTIS WERK ALS UNTERSUCHUNGSFELD SPRACHLICHER KONTAKTPHÄNOMENE: ZUR EINLEITUNG

Das Werk Elias Canettis bietet ein ideales Untersuchungsfeld für die Analyse sprachlicher Kontaktphänomene. In seinen Texten lassen sich sowohl interlinguistische als auch intralinguistische Kontakt-konstellationen beobachten. Als interlinguistischer Kontakt werden Mehrsprachigkeits- und Diglossie-Phänomene bezeichnet, also solche Formen des Kontakts, die zwischen verschiedenen Sprachen entstehen¹. Canettis Neigung zu fremden Sprachen und mehrsprachigem Sprachwechsel steht in engem Zusammenhang mit seiner sprachlichen Geschichte². Wie Canetti selbst im ersten Band seiner Autobiografie *Die gerettete Zunge* erzählt, wurde er in einem mehrsprachigen Umfeld in Rustschuk geboren, wo er eine polyglotte Erziehung erhielt³. Neben dem Judenspanischen, seiner Familiensprache, und dem Bulgarischen, seiner Umgebungssprache, hatte der junge Canetti in der bulgarischen Hafenstadt die Möglichkeit, mit den unterschiedlichsten Sprachen in Kontakt zu kommen:

Rustschuck, an der unteren Donau, wo ich zur Welt kam, war eine wunderbare Stadt für ein Kind, [...] es lebten dort Menschen der verschie-

1 Vgl. u.a. *Kontaktlinguistik / Contact Linguistics / Linguistique de contact. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, hrsg. v. Hans Goebel – Peter H. Neide – Zdenek Sary – Wolfgang Wölck, 2 Bde., De Gruyter, Berlin-New York 1996-1999.

2 Zu diesem Thema vgl. u.a. Giulia Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit: Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Akademie Verlag, Berlin 2011.

3 Vgl. auch Elena Viorel, *Interkultureller Hintergrund beim Lesen und Übersetzen von Canettis Autobiographie*, in «TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 13 (2005), <<http://www.inst.at/trans/13Nr/viorel13.htm>> (letzter Zugang: 15. November 2025).

densten Herkunft, an einem Tag konnte man sieben oder acht Sprachen hören. Russisch, Rumänisch, Bulgarisch, Armenisch, Türkisch, Jiddisch⁴.

Unter all den Idiomen faszinierte ihn bereits als kleines Kind jedoch die deutsche Sprache am meisten, die seine Eltern während ihrer glücklichen Schulzeit in Wien gelernt hatten und untereinander im Privaten sprachen. Für Canetti war das Deutsche in dieser Phase eine Art Zaubersprache: Er wiederholte heimlich die Sätze, die er von den Eltern gehört hatte, deren Bedeutung er noch nicht verstand, im genauen Tonfall, so wie Zauberformeln. Dieses akustische Erlebnis war ein wesentlicher Schritt im Prozess seiner Sprachfindung. Erst nach dem Tod seines Vaters begann Canetti in Wien mit dem systematischen Erlernen des Deutschen, das die Sprache seines Geistes und später von ihm als literarische Sprache gewählt wurde⁵.

Kontaktphänomene zwischen den erwähnten Sprachen tauchen in Canettis Schriften nicht nur als Thema der Narration, sondern auch auf der Ebene ihrer sprachlichen Gestaltung auf. Es lassen sich z.B. in der Autobiografie Passagen finden, in denen der Autor sprachliche Elemente aus einer der vielen Sprachen, die seine Kindheit geprägt haben, wiedergibt – Wörter, Ausdrücke oder ganze Sätze, oft begleitet von Übersetzungen ins Standarddeutsch oder Metakommentaren. Hierfür werden Zitate aus dem Judenspanischen und dem Englischen angeführt:

Das erste Kinderliedchen, das ich lernte, «Manzánicas coloradas, las que vienen de Stambul» – «Äpfelchen rote, die kommen von Stambul». / «Fálsu!» – «Falscher!», wobei er den starken Ton auf dem «a» lange hinauszog, das Wort klang drohend und klagend zugleich. / Aber das häufigste Wort, das ich hörte, war «iceberg». Es prägte sich mir ein wie «meadow» und «island»⁶.

Ähnliche Zitate, zusammen mit Phänomenen des Code-Mixing oder Code-Switching sowie Kommentaren über die sprachlichen Eigenschaften von bestimmten fremden Sprachen dienen dazu, der Narration eine kulturelle Nuance zu verleihen und Stimmen der Erinnerung⁷ wieder zum Vorschein zu bringen: Jede Sprache wird zu

4 Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Fischer, Frankfurt a.M. 2011³⁴, S. 12.

5 *Ebd.*, S. 16-18. Vgl. auch Heike Knoll, *Das System Canetti. Zur Rekonstruktion eines Wirklichkeitsentwurfes*, M. und P., Frankfurt a.M. 1993, S. 86; vgl. auch Viorel, *Interkultureller Hintergrund beim Lesen und Übersetzen von Canettis Autobiographie*, a.a.O.

6 Canetti, *Die gerettete Zunge*, a.a.O., S. 34, 36, 80.

7 Vgl. Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, a.a.O.

einem Erinnerungsraum, in dem sich emotionale Beziehungen und kulturelle Zugehörigkeit in Kontakt gesetzt werden.

Neben dem interlinguistischen Kontakt lassen sich in Canettis Werk auch intralinguistische Kontaktphänomene beobachten. Canettis besondere Fokussierung auf die sprachliche Dimension zeigt sich nicht nur im Kontakt zwischen verschiedenen Sprachen, sondern auch zwischen sprachlichen Nuancen und Registern innerhalb der deutschen Sprache. Als intralinguistischer Kontakt werden hier Kontaktphänomene bezeichnet, die die interne Varietäten-Architektur einer Sprache betreffen. Diese können verschiedene Dimensionen sprachlicher Variation umfassen, darunter die diamesische, diastratische, diaphasische und diatopische Ebene⁸. Jede dieser Dimensionen präsentiert sich als Varietätskontinuum: An den Polen des Kontinuums befinden sich Varietäten mit entgegengesetzten Merkmalen, dazwischen gibt es Kontaktzonen, also Übergangsbereiche und Hybridformen⁹. Canettis Bewusstsein für die verschiedenen Nuancen der deutschen Sprache wird in seiner Biografie immer wieder deutlich, z.B. während seiner Zürcher Zeit, als er den unterschiedlichen Varianten des Deutschen ausgesetzt war, wie er selbst erzählt:

Sie [eine Bekannte] sprach mit wienerischem Tonfall, unter den Männern waren, wie ich bald erkannte, auch Schweizer, doch keiner verfiel in den Dialekt, alle Reden wurden auf Schriftdeutsch gehalten. / Ich übte das Zürichdeutsche für mich allein, gegen den Willen der Mutter¹⁰.

In der sprachlichen Strukturierung seiner Werke spielen unter den verschiedenen Formen des intralinguistischen Kontakts die diamesischen Kontaktzonen, also die Formen des Kontakts zwischen gesprochener und geschriebener Sprache¹¹, eine zentrale Rolle. In der deutschsprachigen Literatur werden Hin- und Herbewegungen

8 Zum Thema des Kontakts zwischen den Sprachvarietäten als Schnittstelle zwischen Kontaktlinguistik und Soziolinguistik vgl. Marie-Paula Quix, *Soziolinguistik und/oder Kontaktlinguistik*, in *Mehrsprachigkeit und Gesellschaft*, hrsg. v. René Jongen – Sabine De Knop – Peter H. Nelde – Marie-Paula Quix, 2. Bd., Max Niemeyer, Berlin-New York 1983.

9 Zum Thema der Varietäten des Deutschen vgl. auch *Standardvariation: Wie viel Variation verträgt die deutsche Sprache?*, hrsg. v. Ludwig M. Eichinger – Werner Kallmeyer, De Gruyter, Berlin-New York 2005.

10 Canetti, *Die gerettete Zunge*, a.a.O., S. 217-216.

11 Dass diamesische Varietäten keine strikt getrennten Bereiche darstellen, wird in den gängigen Darstellungen hervorgehoben – z.B. in den Kategorien 'mediale vs. konzeptionelle Mündlichkeit/Schriftlichkeit'; Peter Koch – Wulf Oesterreicher, *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, in «Romanistisches Jahrbuch», 36 (1985), 1, S. 15-43.

zwischen mehr oder weniger starken alltagsabgewandten, schriftsprachlichen Stilisierungen der Mündlichkeit festgestellt¹². Die Stilisierung mündlicher Varietäten in literarischen Texten weist ein großes Potenzial für die narrative Gestaltung auf und kann unterschiedlichen Zwecken dienen: Dazu zählen die Authentizität der Darstellung, der sprachliche Realismus, rustikaler Ursprünglichkeit, die Dialogik, die Charakterisierung der Figuren sowie die Markierung sozialer und kultureller Milieus¹³. In Canettis Texten werden sprachliche Strategien zur Gestaltung der fingierten Mündlichkeit einerseits dazu verwendet, die Dialogizität der spontanen Interaktion wiederzugeben. Dies gilt umso mehr für Theaterstücke, aber auch für Prosawerke, in denen authentische Gespräche simuliert werden. Die sprachlichen Merkmale der Mündlichkeit prägen andererseits die von Canetti bezeichneten «akustischen Masken» – die poetologische Strategie, mit der die Figuren und ihre sozialen Rollen sprachlich typisiert werden¹⁴. Durch das poetologische Verfahren der akustischen Maske überträgt Canetti in seinen literarischen Texten eine Eigenschaft, die seiner Auffassung nach jeden einzelnen Menschen betrifft. Die akustische Maske eines Menschen entspricht seiner spezifischen Sprechweise, d.h. seiner einzigartigen, physiognomischen sprachlichen Identität. Canetti zufolge verwendet jeder Sprecher ein begrenztes Repertoire an Ausdrücken, nur etwa fünfhundert Worte oder Wendungen, die mit bestimmter Tonhöhe und Rhythmus ausgesprochen werden, deren jeweilige spezifische Kombination einen eigenen Idiolekt konstituiert, wie der Autor selbst ausführt:

12 Vgl. auch Johannes Schwitalla – Liisa Tiittula, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*, Stauffenburg, Tübingen 2009, S. 10: Das Buch zeigt sprachliche und pragmatische Möglichkeiten der Inszenierung von Mündlichkeit in narrativen Texten und die zur Übersetzung dieser Strategien am Beispiel des Sprachpaars Deutsch-Finnisch angewandten Verfahren.

13 Paul Goetsch, *Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen*, in «Poetica», 17 (1985), 3-4, S. 202-218; 202. Vgl. Monika Fludernik, *Mündliches und schriftliches Erzählen*, in *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. v. Matías Martínez, Metzler, Stuttgart-Weimar 2011, S. 29-35; 33; vgl. auch Schwitalla – Tiittula, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen*, a.a.O.

14 Die Definition der akustischen Maske, auf die hier Bezug genommen wird, stammt von Elias Canetti – Manfred Durzak, *Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas*, in «Neue deutsche Hefte», 22 (1975), 3, 1975, S. 497-516. Zum Thema vgl. auch Benedetta Rosi, *La costruzione linguistica della maschera acustica in Die Blendung (1935) di Elias Canetti*, in «Il confronto letterario», 82 (2024), S. 313-337.

[S]eine Sprechweise ist einmalig und unverwechselbar. [...] Überhaupt besteht seine Sprache aus nur fünfhundert Worten. [...] Diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich seine *akustische Maske*¹⁵.

Die literarische Umsetzung dieser sprachlichen Gestalt eines Menschen basiert auf existierenden Sprechweisen, die Canetti als «Ohrenzeuge»¹⁶ in seiner sprachlichen Umgebung erfasst hat. Sie stimmt jedoch niemals vollständig mit diesen überein¹⁷. Die Stilisierung erfolgt durch das klassische dramatische Verfahren der Maske, die traditionell einen Typus bzw. eine Rolle darstellt: den Gierigen, den Gewalttätigen usw. Die Kombination aus Verhalten und Sprachgesten bildet die typisierte Rolle¹⁸. Die sprachlichen Masken, denen Canetti seine Figuren unterwirft, repräsentieren durch die Wiederholung einer begrenzten Anzahl von Ausdrücken, die unabhängig vom entwickelten Interaktionskontext gleich bleiben, jene Unveränderlichkeit und Unfähigkeit zur Kommunikation, die echte zwischenmenschliche Interaktionen charakterisieren. Dadurch entsteht oft ein karikaturhafter und grotesker Effekt¹⁹. Der Autor schreibt der sprachlichen Maske das Attribut «akustisch» zu, weil sie dank ihres phonetischen und prosodischen Profils über das auditive System wahrgenommen und erkannt werden kann²⁰. Aus diesem Grund ist die akustische Maske in der literarischen Form primär dafür konzipiert, laut vorgelesen und vom Publikum gehört zu werden²¹. Dadurch wird Canettis Betonung der gesprochenen Dimension der Sprache bestätigt. Canetti setzt das poetische Verfahren der akustischen Maske in verschiedenen Werken der 1930er Jahre ein. Die Komödien (*Hochzeit*, 1931-1932 und *Komödie*

15 *Ebd.*, S. 501.

16 Das Wort stammt aus Elias Canetti, *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*, Fischer, Frankfurt a.M. 1983.

17 Hans Hollmann, *Erfinder der Akustischen Maske. Über Elias Canetti, den Dramatiker, Denker und Todesfeind*, in *Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti*, hrsg. v. Ortrun Huber, Carl Hanser, Wien 1975, S. 83-89.

18 Serena Grazzini, *Scrivere la paura. L'opera di Elias Canetti tra grottesco e tensione etica*, in «Bollettino dell'associazione italiana di germanistica», VII (2014), S. 133-148: 136.

19 *Ebd.*

20 Zur Bedeutung des Zuhörens für Canettis Ausbildung und literarische Aktivität vgl. das Kapitel *Schule des Hörens* in Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Carl Hanser, München-Wien 1980, S. 240-250. Vgl. auch Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O.

21 Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, Fischer, Frankfurt a.M. 1988¹⁶, S. 111.

der *Eitelkeit*, 1933-1934) erweisen sich dabei als besonders geeigneter Ort für ihre Inszenierung. Gleichzeitig ist das Maskenprinzip auch im Roman *Die Blendung* (1935) wirksam: Der Roman ließe sich die Kritik zufolge trotz der narrativen Form als Drehbuch lesen²².

Aus sprachwissenschaftlicher Sicht sind die akustischen Masken das Ergebnis eines komplexen und facettenreichen Projekts²³: Der redundante Effekt der «fünfhundert Wörter» ist im weiteren Sinne zu verstehen und wird durch die Methode der Selbstwiederholung erzielt, die vom Autor nicht nur auf lexikalischer Ebene, sondern auch auf phonologischer, morphologischer, syntaktischer und textueller Ebene angewendet wird. Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, zu zeigen, wie zur sprachlichen Gestaltung des poetologischen Projekts der akustischen Maske die Strukturen, die typisch für die Grammatik der gesprochenen Sprache sind, beitragen und eine wesentliche Rolle spielen. Der Schwerpunkt liegt insbesondere auf den syntaktischen Strukturen des gesprochenen Deutschen. Als Untersuchungsfeld wird Canettis Roman *Die Blendung* (1935) herangezogen: Die sprachlichen Merkmale der Mündlichkeit treten hier mit Besonderheiten auf diatopischer und diaphasischer Ebene auf und prägen so die akustischen Masken des Romans. Der Beitrag gliedert sich in zwei Teile. Im zweiten Abschnitt wird eine synthetische Bestandsaufnahme der syntaktischen Strukturen vorgenommen, die typisch für die Grammatik der gesprochenen Sprache sind und sich auch in Canettis Text beobachten lassen. Auf dieser Grundlage zeigt der dritte Abschnitt, wie Canetti auf dieses Spektrum von Strukturen zurückgreift, um einige der zentralen Masken in *Die Blendung* zu erschaffen und den entsprechenden sozialen Rollen eine sprachliche Form zu verleihen.

2. SYNTAKTISCHE BESONDERHEITEN DER GRAMMATIK DES GESPROCHENEN DEUTSCHEN: EINE BESTANDSAUFNAHME

Die mündliche Kommunikation bzw. Verständigung²⁴ zeichnet sich gegenüber der schriftsprachlichen Kommunikation durch spezifische Rahmenbedingungen aus. Diese beeinflussen den Sprachgebrauch auf jeder Analyseebene – morphologisch, lexikalisch, syntaktisch und

22 Hollmann, *Erfinder der Akustischen Maske*, a.a.O., S. 87.

23 Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O.

24 Reinhard Fiehler, *Syntaktische Phänomene in der gesprochenen Sprache*, in *Handbuch Satz, Äußerung, Schema*, hrsg. v. Christa Dürscheid – Jan Georg Schneider, De Gruyter, Berlin 2015, S. 370-395.

textuell²⁵. Daraus ergeben sich Strukturen, die als wiederkehrende, funktional motivierte Muster gelten und die sogenannte Grammatik der gesprochenen Sprache bilden²⁶. Zur Grammatik der gesprochenen Sprache zählen sprachliche Phänomene, die ausschließlich in der Mündlichkeit zu finden sind, andere, die häufiger vorkommen, sowie solche, die in dieser Sprachvariante mit unterschiedlicher Funktionalität auftreten²⁷.

Die pragmatisch-situativen Merkmale, die den Aufbau der gesprochenen Sprache auf syntaktischer Ebene stärker beeinflussen, sind Prozessualität, Interaktivität und Multimodalität²⁸. Der Begriff Prozessualität verweist darauf, dass die mündliche Kommunikation ein zeitlich *in fieri* befindlicher Prozess ist: Die Syntax ist nicht als abgeschlossenes Produkt zu verstehen, das linear konstruiert wird, sondern als Ergebnis eines fortlaufenden Formulierungsprozesses. Damit eng verbunden ist der interaktive Charakter der Interaktion. Die Beteiligten sind kopräsent und beeinflussen sich gegenseitig: So können syntaktische Strukturen, die von einem Sprecher formuliert wurden, von einem anderen Sprecher aufgegriffen und fortgeführt, also ko-konstruiert, werden. Was die Multimodalität betrifft, so spielen neben verbalen Elementen auch körperliche und prosodische Eigenschaften eine zentrale Rolle: Syntaktische Einheiten können nicht vollständig realisiert werden, sofern ihre Rekonstruktion durch den situativen Kontext, prosodische Markierungen oder das geteilte Wissen gesichert ist²⁹.

Diese Merkmale finden ihren Ausdruck in syntaktischen Kategorien wie in nichtsatzförmigen Äußerungen, Ko-Konstruktionen und nicht-kanonischen Satzstellungen³⁰. Diese lassen sich auch in Canettis Werk beobachten. Im Folgenden wird jede Struktur anhand von Beispielen aus der Literatur zur Grammatik der gesprochenen Sprache sowie von entsprechenden Verwendungen, die ihre Wiedergabe in der Schriftsprache vom Roman *Die Blendung* veranschaulichen, dargestellt.

Zu den nichtsatzförmigen Äußerungen gehören insbesondere Ellipsen: Sie treten auch in der geschriebenen Sprache auf; in der gesprochenen Sprache zeichnen sie sich aber durch ihre hohe Fre-

25 Vgl. auch Schwitalla – Tiittula, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen*, a.a.O.

26 Vgl. *Grammatica del tedesco parlato*, hrsg. v. Marcella Costa – Marina Foschi Albert, Pisa University Press, Pisa 2017, S. 12-50.

27 Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O., S. 380-381.

28 *Ebd.*, S. 373-375.

29 *Ebd.*

30 *Ebd.*, S. 381-389.

quenz und formale Variabilität aus³¹. Die Ellipsen können das Verb (*eine einzige Katastrophe*) oder dessen Angaben, wie das Subjekt (*bin mal gespannt*) oder das Objekt (*hab ich auch gesagt*), und nicht selten mehrere Satzglieder gleichzeitig betreffen (*nich bekommen nein*³²). Neben Ellipsen gelten Nominalsätze als typisch und häufig in der mündlichen Kommunikation. Im Gegensatz zu elliptischen Sätzen ist die verbale Komponente hier nicht impliziert, sondern nicht vorgesehen. Die Prädikation erfolgt durch andere morphosyntaktische Kategorien. Beispiele³³ hierfür sind viele Aufforderungen (*weg das Buch, zur Tasche*), Ausrufe (*Himmel, welch Glück!*) sowie reaktive sprachliche Handlungen (*ja, nein, keine Ahnung, richtig, gut*). Vgl. folgende nicht-satzförmige Strukturen aus Canettis Roman:

- (1) Der ist schon bezahlt. [...] Der Nachtkasten auch. / Schon da, die Herren? / Zweimal dieselbe Arbeit am Tag. Einmal am Morgen, einmal am Abend / Ruhe! Kein Wort mehr!³⁴

Sätze, die von einem Sprecher unvollständig gelassen werden, können von seinem Gesprächspartner vervollständigt werden (Ko-Konstruktionen), wie in den folgenden fingierten Dialogkontexten, in denen eine Tochter die Sätze ihres Vaters ergänzt, da sie diese auswendig kennt; die Unterbrechung wird durch die Auslassungspunkte signalisiert:

- (2) «Wenn die Tochter nicht brav ist, bekommt sie...» «Schläge.» «Der Vater weiß, warum er sie...» «schlägt.» «Er tut die Tochter gar nicht...» «weh.»³⁵

Die vermehrte Verwendung nicht-kanonischer Satzgliedstellungen ist durch ihre informationsstrukturellen Folgen gerechtfertigt: z.B. gezielte Hervorhebung oder Thematisierung bestimmter Informationen im Diskurs³⁶. Einige nicht-kanonische Satzgliedstellungen betreffen den linken Rand des Satzes. Dazu zählen u.a. Referenz-Aussagen Strukturen bzw. Linksversetzungen (wie *Die Lehrer, die saßen da alle auch*), die aus einem referierenden Element (*die Lehrer*) und einer Ein-

31 Sabrina Ballestracci – Miriam Ravetto, *Sintassi*, in *Grammatica del tedesco parlato*, a.a.O., S. 115-138.

32 *Ebd.*, S. 125-126.

33 Aus Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O., S. 390.

34 Canetti, *Die Blendung*, a.a.O., S. 66-67.

35 *Ebd.*, S. 404.

36 Ballestracci – Ravetto, *Sintassi*, a.a.O., S. 128-130.

heit bestehen, mit der eine Aussage über das Referenzobjekt gemacht wird (*die saßen da alle auch*), die ein Element (*die*) enthält, mit dem auf den Referenzausdruck zurückverwiesen wird³⁷. Die Expansionen betreffen den rechten Rand des Satzes: Dabei wird neues verbales Material nach der rechten Satzklammer als Nachtrag/Präzisierung/Umformulierung hinzugefügt (*die plattdeutsche Sprache wird ja auch gar nicht gefördert in der Schule*)³⁸. In (3) werden Linksversetzungen und in (4) Expansionen aus Canettis Werk dargestellt:

- (3) Das große Zimmer, da geht schon was rein. / Der Diwan, der ist ja viel zu hart!
- (4) ich hätt's ihm gesagt, dem blöden Hund! / Ich hab dich erkannt, an deiner Magerkeit³⁹.

In der schriftlichen Wiedergabe dieser Strukturen gilt das Komma als Indikator der informationsstrukturellen Gestaltung der Äußerungen. Bei den Expansionen kann auch ein Punkt vorkommen: z.B. *Eine Fußnote tritt ihn mit Füßen. Immer mehr*⁴⁰.

Als diskontinuierliche Einheiten gelten z.B. die abhängige Verbzweitkonstruktionen (*ich weiß du kannst das*) und die sogenannten Operator-Skopus-Strukturen (*kurz und gut – wir können uns das Abenteuer nicht leisten*): Die letzten entsprechen zweigliedrigen sprachlichen Einheiten, deren erster Bestandteil, der Operator, ein kurzer, nicht satzwertiger Ausdruck ist (*kurz und gut*)⁴¹, während der zweite Bestandteil, der Skopus, eine potenziell vollständige Äußerung darstellt. Beide Strukturen lassen sich häufig in Canettis Roman finden:

- (5) Sie weiß, er ist kein Dieb. / Er weiß, er ist ein Millionär, die Leute glauben, ein armer Teufel.
- (6) Ich bitt Sie, man darf doch gratulieren?⁴²

Weitere syntaktische Besonderheiten der gesprochenen Sprache, die auch aufgrund ihrer Präsenz im Werk Canettis erwähnenswert sind, betreffen die Alternanz von Aussagesätzen, Fragesätzen, Impe-

37 Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O., S. 386.

38 Ballestracci – Ravetto, *Sintassi*, a.a.O., S. 130.

39 Canetti, *Die Blendung*, a.a.O., S. 122, 98, 423, 463.

40 *Ebd.*, S. 508.

41 Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O., S. 386.

42 Canetti, *Die Blendung*, a.a.O., S. 299, 213, 302.

rativsätzen usw.; die Bevorzugung parataktischer Strukturen sowie das eingeschränkte Repertoire an Nebensätzen⁴³.

Wenn diese syntaktischen Phänomene in der literarischen Schriftsprache vorkommen, verlieren sie ihren Status als spontan entstandene Einheiten der mündlichen Online-Produktion und werden Teil einer geplanten, textuell kontrollierten Gestaltung⁴⁴. Ihre Funktion muss sich innerhalb der schriftlichen Textorganisation entfalten. Im folgenden Abschnitt wird gezeigt, wie die hier aufgelisteten Strukturen von Canetti gewählt und ausgestaltet werden, um seine akustische Masken zu bilden.

3. SYNTAKTISCHE PHÄNOMENE DER GESPROCHENEN SPRACHE ZUR BILDUNG DER AKUSTISCHEN MASKEN IN *DIE BLENDUNG*

Der Roman *Die Blendung*, der in Wien in den 1920er Jahren spielt, folgt der Geschichte des Sinologen Peter Kien, der so sehr mit seiner privaten Bibliothek in Abgeschiedenheit lebt, dass das Ende der einen auch das Ende der anderen mit sich bringt – in dem tragischen Autodafé, mit dem der Roman kulminiert. Der Roman ist in drei Teile gegliedert, *Ein Kopf ohne Welt*, *Kopflose Welt* und *Welt im Kopf*. Im ersten Teil wird Kien als isolierter und routinierter Mann dargestellt, der sich voll und ganz seiner Privatbibliothek widmet. Seine Interaktionen mit der Außenwelt beschränken sich vor allem auf Benedikt Pfaff, den gewalttätigen Hausmeister, und Therese Krumbholz, die er als Haushälterin einstellt. Der Sinologe heiratet sie, da er in ihr die ideale Bibliotheksverwalterin sieht. In Wirklichkeit wird Therese von dem Wunsch nach einem besseren Status und von Habgier getrieben. Die Ehe gilt als Ausgangspunkt der Konflikte zwischen den beiden, die bald eskalieren. Kien verliert daraufhin den geschützten und geordneten Raum seiner Wohnung und gerät im zweiten Teil des Romans mit der chaotischen Außenwelt in Kontakt: In dieser Phase bewegt er sich in sozialen Milieus am Rande der Gesellschaft, zusammen mit dem zwielichtigen Schachspieler Fischerle. Im dritten Teil gelingt es Kien, in seine Wohnung und Bibliothek zurückzukehren. Das Chaos der Außenwelt hat inzwischen jedoch mit voller Wucht seinen Kopf erreicht und auch die Hilfsversuche seines Bruders Georg, Psychiater,

⁴³ Fiehler, *Syntaktische Phänomene*, a.a.O.

⁴⁴ Zu diesem Thema vgl. auch Schwitalla – Tiittula, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen*, a.a.O.

scheitern. Kien setzt im Wahnsinn seine Bücher in Brand und kommt dabei selbst in den Flammen ums Leben⁴⁵.

Das Werk eignet sich besonders dazu, diamesische Kontaktzonen in der Strukturierung der akustischen Masken von den Protagonisten zu beobachten. Im Roman treten die akustischen Masken mit ganzer dramatischer Kraft auch dank der Verwendung typischer syntaktischer Strukturen der gesprochenen Sprache hervor⁴⁶. Zu ihrer Ausgestaltung wählt Canetti aus dem Spektrum syntaktischer Strukturen, die im Abschnitt 2 aufgelistet wurden, je nach Figur unterschiedliche syntaktische Muster aus, kombiniert sie, um die gewünschten Verhaltensweisen und sozialen Eigenschaften sprachlich zu profilieren und wiederholt sie, um den redundanten Effekt zu erzielen, der der Idee der akustischen Maske zugrunde liegt. Einige der so dargestellten Masken zeichnen sich durch das Zusammenspiel verschiedener dieser Merkmale aus, andere durch die wiederkehrende Verwendung weniger Merkmale. Zudem gibt es Masken, die durch das Fehlen syntaktischer Besonderheiten der gesprochenen Sprache auffallen.

Die folgende Übersicht einzelner Maskenbeispiele beginnt mit dem zuletzt genannten Fall, nämlich mit der Maske des Protagonisten Peter Kien. Kiens Sprechweise zeichnet sich syntaktisch durch eine bemerkenswerte Beherrschung der Strukturen aus, die typisch für die Verwaltungs- oder Wissenschaftsschriftsprache sind⁴⁷, z.B. verschiedene Arten von Nebensätzen, die auch ineinander eingebettet sind, und komplexere Nominalgruppen. Syntaktische Phänomene, die typisch für die gesprochene Sprache sind, wie Ellipsen, unvollständige Strukturen, Linksversetzungen fehlen tendenziell. Dieser syntaktische Trend lässt sich sowohl bei inneren Monologen als auch in allen Interaktionsformen beobachten, sei es im Gespräch mit Therese (7), in der Rede als Militäarchef von den Büchern seiner Bibliothek (8) oder im Gespräch mit seinem Bruder Georg, in dem Kien die Position der Lehrperson, die seinem Gesprächspartner Sachverhalte erklärt, einnimmt (9):

- (7) «Ich frage mich, wie der Schlüssel in die unrechten Hände geraten ist. Ich habe ihn in der linken Hosentasche wieder vorgefunden. Zu

45 Vgl. auch Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O. Zur Entstehung des Romans siehe Herbert G. Göpfert, *Zur Publikationsgeschichte der Blendung*, in *Wortmasken. Texte zu Leben und Werk von Elias Canetti*, hrsg. v. Ortrun Huber, Carl Hanser, Wien 1995, S. 71-70.

46 Vgl. Hollmann, *Erfinder der Akustischen Maske*, a.a.O., S. 83-87.

47 Kiens Sprache wird als Papierdeutsch der Wissenschaft definiert; Sevdıye Köksal, *Canettis Roman «Die Blendung». Sprachliche Aspekte*, in «TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 25 (2021), <<https://www.inst.at/trans/25/canettis-roman-die-blendung/>> (letzten Angriff: 15. November 2025).

meinem Bedauern sehe ich mich genötigt anzunehmen, daß man ihn widerrechtlich entfernt, mißbraucht und dann erst zurückgelegt hat»⁴⁸.

- (8) «[...] Vorerst muß ich euch mit einer interessanten und wichtigen Mitteilung überraschen. Bei der Generalmusterung habe ich festgestellt, daß in dem Teil der Bibliothek, der vom Feind okkupiert ist, unerlaubte Schiebungen stattgefunden haben. Um nicht noch größere Verwirrung in eure Reihen zu tragen, habe ich keinen Lärm geschlagen»⁴⁹.
- (9) «Die Griechen waren weniger gerecht. Sie verzeihen der Helena alles, weil sie schön ist. Ich für meine Person zittere jedesmal vor Empörung, wenn ich sie in Sparta munter und hündisch äugelnd an der Seite des Menelaos wieder vorfinde. [...]»⁵⁰.

Der extrem kontrollierte syntaktische Stil und die beeindruckende Fähigkeit, auch syntaktische Konstruktionen der formalen Schriftsprache selbst in spontanen Kontexten, die eine kurzfristige Planung erfordern, zu beherrschen, ist charakteristisch für Kiens Maske und prägt den Charakter des Gelehrten, der auch auf mentaler Ebene die volle Kontrolle hat. In den letzten Seiten kommt es dann zu einem «Maskensprung». Die zunehmende Verwirrung in Kiens Kopf, die auf das Einsetzen des Wahnsinns verweist, wird sprachlich durch die Verwendung von syntaktisch weniger kanonischen Strukturen, insbesondere Expansionen und nichtsatzförmigen Sätzen, aufgebaut, wie in den folgenden Beispielen aufgezeigt wird:

- (10) Wer? Wer? Ratten! Ratten tauchen plötzlich auf, *in Häusern*, die nie welche hatten, man weiß nicht, woher sie kommen, aber sie sind da, sie fressen alles zusammen, *gute gesegnete Ratten* [...] ⁵¹.
- (11) da hält man Tausende von Büchern widerrechtlich verhaftet, *Zehntausende, gegen ihren freien Willen, schuldlos*, was können sie für das Schwein, *vom Erdboden abgeschnitten, hart am schwelenden Dachboden, ausgehungert, verurteilt, verurteilt zum Feuerfrass* ⁵².

Die Zersetzung der syntaktischen Architektur ist die Strategie, mit der das Aufkommen von Wahnsinn und obsessiven Gedanken ausgedrückt wird. Kiens Sprachgebrauch, der in seinem inneren Monolog

48 Canetti, *Die Blendung*, a.a.O., S. 124.

49 *Ebd.*, S. 96.

50 *Ebd.*, S. 482.

51 *Ebd.*, S. 507.

52 *Ebd.*, S. 506.

abgebildet wird, besteht aus einer Liste von Wörtern, Satzteilen und -fragmenten, die untereinander keinerlei explizite formale Verbindung aufweisen. Ein Beispiel hierfür ist (12):

- (12) Millionenerbschaft – wer wagt gewinnt – weint – Abschied – nein – vereint – vereint bis in den Tod feuertod – Not feuersnot – Brunst feuersbrunst – feuer feuer⁵³.

Eine akustische Maske, die mithilfe spezifischer syntaktischer Strukturen der gesprochenen Sprache gebildet wird, ist die von Benedikt Pfaff, dem gewalttätigen Hausmeister des Gebäudes, in dem Kien lebt. Bei Pfaffs akustischer Maske handelt es sich um einen Sprachgebrauch, der sowohl in Diatopie als auch in Diastratie markiert ist. Er weist typische Merkmale des Wiener Dialekts auf und enthält Ausdrücke, die die Zugehörigkeit zu einem niedrigen sozialen Milieu anzeigen. Pfaffs 'Stimme' ist in Gesprächen mit Kien und anderen Figuren akustisch erkennbar. Seine Sprechweise besteht aus kurzen juxtaponierten Sätzen, die häufig mit Expansionen kombiniert werden. In einigen Kontexten scheinen Expansionen dazu zu dienen, die Prozessualität der mündlichen Verständigung wiederzugeben. Ein Beispiel hierfür ist (13), wo diese Strukturen einen Nachtrag-Effekt haben und entweder Umformulierungen oder Präzisierungen entsprechen:

- (13) Gezahlt hat er. *Gut gezahlt hat er. Gleich gestern Nacht.* Vielleicht mach ich ihm heut mein Patentloch auf. Der Mensch ist vernarrt. Wollen Sie ihn sehen? Er bekommt zu essen. *Was er grad will.* [...] Schauen Sie es an! *Was die aus ihm gemacht hat!*⁵⁴

In anderen Kontexten, wie (14)-(15), haben die nicht-kanonischen Satzgliedstellungen die Funktion, die Information, die nach dem Ende der Verbalklammer isoliert wird, klarer hervorzuheben:

- (14) Die Alte hat sich vor die Tochter hingestellt, und ich hab sie beide schlagen können. *Weil eine Frau redet mir nichts drein. Mir nicht.* Sie haben's ja eh gehört, wie die zwei geschrien haben⁵⁵.
 (15) Die Weiber gehören totgeschlagen. *Alle, wie sie sind.* Ich kenn die Weiber. Jetzt bin ich neunundfünfzig. Dreiundzwanzig Jahre war ich verheiratet. [...]. Ich kenn die Weiber. Alle sind Verbrecher⁵⁶.

⁵³ *Ebd.*, S. 509.

⁵⁴ *Ebd.*, S. 500.

⁵⁵ *Ebd.*, S. 117.

⁵⁶ *Ebd.*

Durch ihre Isolierung in eigenständigen Handlungseinheiten erhalten die informativen Inhalte illokutive Autonomie und somit einen Fokus innerhalb der Textstruktur, in die sie eingebettet sind. Dies gilt für *alle* in (15) sowie für *Weil eine Frau redet mir nichts drein* und *Mir nicht* in (14): Pfaff betont im ersten Fall, dass alle Frauen Verbrecher sind, und im zweiten Fall, dass er nicht der Typ ist, der sich von einer Frau herumkommandieren lässt. Damit drückt Pfaff seine Misogynie aus. Die Verwendung von syntaktischen Expansionen und Fragmentierungen, wie den oben dargestellten, sowie von kurzen, nebeneinander juxtaaponierten Sätzen, die prosodisch einen synkopischen Rhythmus erzeugen, verleiht der Impulsivität, Schroffheit und Härte, die den Charakter des Hausportiers auszeichnen, eine sprachliche Form.

Wenn Pfaff wütend ist und weniger Kontrolle auf seinen Sprachgebrauch hat, kann neben den Expansionen eine Kombination aus mehreren syntaktischen Strukturen der gesprochenen Sprache auftreten, wie elliptische Konstrukte und Nominalsätze, wie in (16); es lässt sich zudem eine häufige Verwendung von Imperativ- und Exklamativsätzen beobachten, insbesondere wenn der Hausbesorger mit Personen umgeht, die er für schwach hält, wie Frauen oder Kien selbst am Ende des Romans (17):

(16) «Blind bist doch nicht. Meine Tochter blind! Jetzt frag ich»⁵⁷

(17) «Fahr ab, du Luder! – Er kann das Weib nicht schmecken!» /
«Mein Loch gehört mir!» brüllte er. Wieder schwollen die Fäuste.
«Kusch!»⁵⁸

Diese syntaktischen Strukturen tragen dazu bei, Pfaffs aggressiven und autoritären Charakter zu formen, der es gewohnt ist, sich mit Gewalt durchzusetzen, seinen Gesprächspartner zu bedrohen und Befehle zu erteilen.

Auch die akustische Maske von Therese Krumbholz wird durch syntaktische Strategien der gesprochenen Sprache gebildet, insbesondere durch die Alternanz verschiedener Satzarten und die häufige Verwendung diskontinuierlicher und nicht-kanonischer Satzgliedstellungen. Während bei Pfaff eine systematische Verwendung von Imperativsätzen zu beobachten ist, treten bei Therese häufig Fragesätze auf. Es handelt sich jedoch um rhetorische Fragen, die die Frau selbst beantwortet und die nicht darauf abzielen, eine echte Kommunikation herzustellen. Die Frau sucht nicht den Dialog, sondern möchte

⁵⁷ *Ebd.*, S. 407.

⁵⁸ *Ebd.*, S. 354, 424.

ihre Argumente insbesondere gegenüber Kien durchsetzen, wie im folgenden Kontext deutlich wird:

- (18) Warum war sie so dumm? Schriftlich ist am besten. Mündlich kann jeder. [...] Eine Frau muß die Bank wissen. Ohne die Bank sagt sie nein. Bitte, hat sie vielleicht nicht recht? Was nützt ihr der Mann, wenn sie die Bank nicht hat? Der Mann sagt die Bank nicht. Ist das ein Mann, der die Bank nicht sagt? Das ist ja kein Mann⁵⁹.

Ähnliche Gespräche inszenieren die Unfähigkeit zur Kommunikation zwischen den Masken, die sich nicht untereinander verstehen. Was die Satzgliedstellung betrifft, werden in Thereses Sprechweise abhängige Verbzweitkonstruktion, Operator-Skopos-Strukturen sowie Linksversetzungen verwendet:

- (19) Der Mann glaubt, er ist allein auf der Welt. / Bitte, die Frau hat ein Herz!» / Der Diwan, der ist ja viel zu hart!⁶⁰

Am meisten lässt sich aber die wiederholte Verwendung von XVS-Sätzen beobachten, wie in (20):

- (20) Auf dem Schlafdiwan könnt ich nicht schlafen. Wo paßt der zum Schreibtisch? [...] Unsittlich bin ich nicht, das kann mir niemand nachsagen. Aber schlafen muß ein Mensch können⁶¹.

Im Vorfeld der Verbalklammer steht das Objekt/eine Angebe/ein Prädikativ (*Unsittlich bin ich nicht*) oder der Infinitiv des Verbs (*Schlafen muß ein Mensch können*). Angesichts der thematischen Natur des Vorfelds kann diese Anordnung der Satzglieder dazu dienen, eine informationsstrukturelle Strategie umzusetzen, bei der das Satzglied am linken Satzrand thematisiert wird, um den Fokus auf ein Satzglied am rechten Satzrand zu legen. Diese Strukturen werden verwendet, um das Gespräch auf einen informativen Kern zurückzuführen, der für Therese als vorrangig angesehen wird. Im Beispiel (21), das aus Thereses innerem Monolog stammt, werden im ersten Kontext die Pronomen *sie* und *ihr* und im zweiten Kontext das Pronomen *ich*

⁵⁹ *Ebd.*, S. 126.

⁶⁰ *Ebd.*, S. 107, 126, 98.

⁶¹ *Ebd.*, S. 62. Zu den lexikalischen und phonologischen Merkmalen der akustischen Maske von Therese vgl. auch Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O.; Iulia Elna Zup, *Der Karneval der akustischen Masken in Elias Canettis Die Blendung*, in «Kronstädter Beiträge zur Germanistischen Forschung» (2009), S. 91-103.

informationsstrukturell hervorgehoben; in beiden Fällen gilt Therese als Referent:

- (21) Das Testament darf sie haben. Alles gehört ihr. / Die Schlüssel hab ich. [...] Die Schlüssel sind hier!⁶²

Die Rede wird also auf das Ich zurückgeführt. Therese hat Kiens Schlüssel gestohlen, um sein Testament zu suchen. Sie ist überzeugt, dass sein Geld ihr zusteht. Mithilfe der gezeigten syntaktisch-informationsstrukturellen Strategien werden viele charakteristische Merkmale dieser Figur herausgearbeitet: ihre Gier und Hartnäckigkeit sowie der Versuch, die Realität an die eigene persönliche Weltanschauung anzupassen⁶³ und sich selbst Anerkennung zu verschaffen.

Das letzte Beispiel für eine akustische Maske, das hier betrachtet wird, ist das von Fischerle, einem Kleinkriminellen, der von einer Karriere als Schachweltmeister träumt. Die Sprache Fischerles weist für den Wiener Dialekt typische Ausdrucks- und Aussprachestrategien auf und gehört zu den vernachlässigten Varianten des Volksregisters. Für die Gestaltung der bisher gezeigten Masken werden von Canetti syntaktische Strukturen der gesprochenen Sprache ausgewählt, die deren Eigenschaften am besten widerspiegeln. Bei der Gestaltung der Maske von Fischerle lässt sich eine Kombination aller in Abschnitt 2 aufgeführten Hauptstrategien beobachten: Ellipsen, Satzartenwechsel, sowie nicht-kanonische Satzgliedstellungen. Diese Eigenschaften wiederholen sich in verschiedenen Kontexten mit besonderen phonetischen Merkmalen und prägen so die akustische Erkennbarkeit von Fischerles Maske. Es folgen einige Beispiele, die die bereits beschriebene Kombination von Strategien veranschaulichen sollen:

- (22) Was glauben S', wer hier der Meister is, vom ganzen Lokal? Ich wett, Sie kommen nicht drauf. Aber, frag ich, wer hat die Intelligenz? Der miese Mensch hat sie, sag ich. [...] gepachtet. Nehmen Sie die Schachmeister – alle mies⁶⁴.
- (23) Was glauben S', wenn ich ein Stipendium hätt. [...] Ein Mensch ohne eine Stipendium ist ein Krüppel. Zwanzig Jahre wart ich auf ein Stipendium. Glauben S', ich will was von meiner Frau? Eine Ruh' will ich und ein Stipendium will ich. [...] Was ich haben

62 *Ebd.*, S. 110, 126.

63 Vgl. auch Köksal, *Canettis Roman*, a.a.O.; Rosi, *La costruzione linguistica*, a.a.O.

64 *Ebd.*, S. 191.

möcht? Ein Stipendium möchte ich. Aus nichts, da springt nichts heraus⁶⁵.

Auch für Fischerle sind die Fragen, wie für Therese, nichts anderes als rhetorische Fragen. Die Fragmentierungen und syntaktischen Diskontinuitäten spiegeln die Nichtlinearität seines Denkens und seiner Argumentationen wider. Die Kookkurrenz aller Strukturen trägt dazu bei, das Bild eines Menschen zu zeichnen, der der Logik der Selbstbestätigung folgt⁶⁶.

Die ausgewählten akustischen Masken zeichnen sich dank der syntaktischen Strukturen der gesprochenen Sprache am stärksten aus. Wie aus den angeführten Beispielen indirekt hervorgeht, betrifft die Durchlässigkeit der gesprochenen Sprache im Schriftlichen auch andere Ebenen: die phonetische (regionale Aussprache), die dialogische (Unterbrechungen, Ko-Konstruktionen), die morphologische und die lexikalische (Umgangssprache, substandardmäßige Wortwahl).

4. FAZIT

Die vorliegende Arbeit hat aufgezeigt, dass sich das Werk Elias Canettis nicht nur zur Untersuchung interlinguistischer, sondern auch intralinguistischer Kontaktphänomene eignet, insbesondere im Hinblick auf den diamesischen Kontakt zwischen spontaner Mündlichkeit und literarischer Schriftsprache. Der Einsatz der syntaktischen Strukturen im Roman *Die Blendung*, die charakteristisch für die Grammatik der gesprochenen Sprache sind, dient nicht allein dazu, den im Text dargestellten fingierten Gesprächen Authentizität zu verleihen. Vielmehr werden sie zu einem Stilmittel, der es Canetti ermöglicht, sein poetologisches Verfahren der akustischen Maske sprachlich zu konfigurieren. Aus dem gesamten Spektrum möglicher Strukturen wählt der Autor diejenigen aus, die am besten geeignet sind, um den Eigenschaften jeder einzelnen Maske Gestalt zu verleihen. So kann z.B. eine wiederholte Verwendung von rhetorischen Fragen ein Zeichen für die Unfähigkeit sein, eine echte Kommunikation aufzubauen; die fragmentierte Satzstruktur das Profil einer kantigen und harten Persönlichkeit vermitteln und der Zerfall der syntaktischen Struktur des Satzes einem Zerfall der mentalen Ordnung entsprechen. In Kombination mit Merkmalen auf anderen Ebenen der Sprachanalyse wirken diese syntaktischen

65 *Ebd.*, S. 196.

66 «Fischerles intrigantes Frage und Antwort-Spiel sieht ihm, der am liebsten mit sich selbst Schach spielt, ähnlich»; Köksal, *Canettis Roman*, a.a.O.

Eigenschaften dann, um die Sprachgesten jeder Figur vollständig zu strukturieren. Aus einer allgemeineren Perspektive hat diese Forschung über die diamesischen Kontaktzonen gezeigt, wie die literarische Schriftsprache die dialogische Dimension der Mündlichkeit integrieren, überarbeiten und neu funktionalisieren kann. Dabei verliert die gesprochene Sprache ihren Status als spontaner Online-Prozess und wird Teil eines extrem geplanten und kontrollierten Projekts.

Handshake in the Framework: Ethics and Structure in Auguste Hauschner's *Nachtgespräche*

Maria Diletta Giordano
(Charles University of Prague)

The essay investigates Auguste Hauschner's work *Nachtgespräche* (1919). Apart from her works, the Czech-German writer of Jewish heritage Auguste Hauschner (1850-1924) is famous for her engagement in philanthropy and her activism as a pacifist and a feminist, elements that are clearly mirrored in her whole body of work. The contribution analyses *Nachtgespräche* as an example of literary self-reflectivity where Hauschner presents stories that were written in the previous thirty years in a new structure that appears as a collection of tales connected by a shared framework. Narratological aspects related to the transition from this framework to the tales are identified as manifestations of the author's will to create a philosophical dialogue between the narrators. This dialogue is meant to culminate in a new perspective on the contact with otherness.

Il contributo analizza l'opera *Nachtgespräche* (1919) di Auguste Hauschner (1850-1924), autrice ceco-tedesca di origine ebraica famosa per il suo impegno filantropico e l'attivismo politico in senso pacifista e femminista, elementi che si riflettono chiaramente nella sua opera. *Nachtgespräche* viene trattato in questa sede come un'opera di grande auto-riflessività, in cui Hauschner ripropone racconti scritti separatamente nei trent'anni precedenti in una nuova struttura che si presenta come una raccolta di storie legati da una cornice. Vengono messi in luce aspetti narratologici riguardanti la transizione tra cornice e singoli racconti che esprimono la volontà dell'autrice di creare un dialogo filosofico tra i narratori che sfoci in una nuova visione del contatto con l'alterità.

KEYWORDS: *Auguste Hauschner, Narrative Framework, Otherness, Re-writing, Mirror-Text*

Maria Diletta Giordano, *Cornice e stretta di mano: etica e struttura in Nachtgespräche di Auguste Hauschner*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 293-310

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.14



Open Access



Cornice e stretta di mano: etica e struttura in *Nachtgespräche* di Auguste Hauschner

Maria Diletta Giordano
(Università Carolina – Praga)

1. INTRODUZIONE

In questa sede viene analizzata la raccolta di racconti *Nachtgespräche* (1919) dell'autrice ceco-tedesca Auguste Hauschner (1850-1924) e ne vengono messe in luce alcune caratteristiche formali e strutturali che enfatizzano l'importanza del contatto tra soggettività e Alterità all'interno dell'opera. Particolarità di *Nachtgespräche* è la presenza di una cornice narrata in prima persona che lega in una trama unitaria racconti e composizioni teatrali scritti dall'autrice in anni precedenti. In questa trama, essi acquisiscono la funzione di elementi dialogici: in seguito a un incidente ferroviario, un gruppo di sconosciuti trascorre la notte in un alloggio di fortuna discutendo il problema del contatto con l'Altro, tema che viene declinato nelle forme più diverse, dalla questione nazionale a quella più essenziale della frizione tra Io e Non-Io, passando per il discorso di genere, per la disparità economica e il conflitto religioso. È in questa discussione etica di cornice che si inseriscono le storie scelte dall'autrice per la sua ultima raccolta, che è anche la sua penultima opera in volume: è con esse che i personaggi argomentano il proprio punto di vista, il quale viene sempre esplicitato in discorso diretto prima del racconto stesso.

Rilevante in questo senso è anche la scelta dell'autrice di inserire racconti provenienti da diversi contesti geografici: se è vero che la Boemia è la regione più presente nelle storie di *Nachtgespräche*, essa interagisce fra gli altri con il Tirolo, la Galizia, l'Olanda, Berlino, e, altra regione molto cara a Hauschner, l'ex Prussia Orientale. Hauschner sembra qui pienamente consapevole di quella caratteristica delle forme antologiche¹ che permette di creare nuovi legami tra testi inizialmente

1 Cfr. Lyn Marven, *The City Anthology: Definition of a Type*, in «Modern Languages Open», 1 (2020), 52, pp. 1-30; 3: «The dynamic relationship between the individual texts featured, and between the texts and their organisational structure and apparatus,

non comunicanti. Nella forma di raccolta di racconti attraversata da una nuova cornice, il contatto tra i vecchi testi produce di fatto un testo del tutto nuovo. A questo contatto tra testi corrisponde, come si vedrà, un contatto tra narratori che, partendo da una situazione di disagio in cui l'atto di stare insieme è forzato e spiacevole, imparano ad ascoltarsi tramite l'atto di raccontarsi a vicenda.

Il tema del contatto con l'altro è centrale in tutta la produzione di Hauschner, letteraria e saggistica. Auguste Hauschner, che nacque a Praga come Auguste Sobotka nel 1850 e si trasferì a Berlino intorno al 1870 in seguito al matrimonio con il commerciante Benno Hauschner, fu attiva come scrittrice, giornalista e critica letteraria. Viene ricordata per il salone letterario che ospitava settimanalmente nella sua casa nei pressi del Zoologischer Garten, per l'attivismo politico in senso femminista e pacifista, per le sue attività filantropiche e per il suo sostegno come mecenate a numerosi artisti e intellettuali². Hauschner si confrontò più volte, nella sua produzione, con una serie di questioni sociali che per la borghesia ebraica praghese di lingua tedesca erano di estrema attualità nella *fin de siècle*, e che spiegano in parte la tendenza dell'autrice a ragionare sul tema del contatto con l'Alterità. Grande rilievo nella sua opera ha infatti la riflessione storico-sociale sui rapporti tra la cultura tedesca e quella ceca nel regno di Boemia, tema che tratta esaustivamente, tra gli altri, in *Die Familie Lowositz* (1908) e nella novella *Panik* (1904) contenuta in *Nachtgespräche*. Tale riflessione si intreccia con quella sulla posizione della cultura ebraica tra differenza e assimilazione in ambiente praghese e berlinese, centrale nei romanzi *Die Familie Lowositz*, in *Rudolf und Camilla* (1910) e *Der Tod des Löwen* (1916) (unico romanzo di Hauschner tradotto in italiano), in cui la *Judenstadt* di Praga è incarnazione stessa dell'Alterità culturale tra mondo cristiano e mondo ebraico.

Nel 2006 Hella-Sabrina Lange identifica il concetto di *Liebe* come estetica portante dell'opera di Hauschner³, concetto che lega alla ricezione, da parte dell'autrice, dell'opera del filosofo socialista e pacifista Gustav Landauer (1870-1919), di cui Hauschner era amica e mecenate.

offers a way to read the boundary between the real and imagined city. In this respect, programmatic statements in introductions or afterwords, the structural organisation of the contents, and the range of paratextual apparatus are just as significant as, if not more significant than, the content of individual anthologised texts in setting out an urban imaginary».

2 Hella-Sabrina Lange, «Wir sind alle wie zwischen zwei Zeiten». *Zum Werk der Schriftstellerin Auguste Hauschner (1850-1924)*, Klartext, Essen 2006, pp. 51-67.

3 *Ivi*, pp. 87-88.

La critica più recente⁴ inserisce Hauschner in un sistema di attivismo politico e di riflessione filosofica in cui il contatto con l'altro gioca un ruolo centrale: le posizioni espresse nel saggio *Rahel Levins Sendung* (1914)⁵ e nel pamphlet pacifista *A Call to Love* del 1915⁶, due esempi di una vastissima produzione giornalistica coerente con le idee di pacifismo e tolleranza, sono da leggere come parte di un programma intellettuale in cui l'impegno sociale e un'etica ben precisa costituiscono l'asse centrale dell'intera opera dell'autrice. Poiché, tuttavia, il lavoro di Hauschner non si concentra solo su temi apertamente politici ma comprende anche numerose opere in cui vengono indagati il matrimonio, l'amicizia o i legami familiari, è doveroso sottolineare come anche in contesti avulsi dall'attivismo esplicito l'autrice si concentri primariamente sul rapporto con l'Alterità. Come verrà spiegato nei paragrafi successivi, Hauschner applica il concetto a riflessioni sulle idee di nazione, lingua, religione, genere e ceto sociale, così come anche sulla crisi dell'intra-soggettività.

Nachtgespräche viene pubblicato nel 1919, in un periodo in cui l'opera di Hauschner si concentra su una riflessione profonda riguardo il nazionalismo che ha portato alla Prima guerra mondiale. Tale riflessione è visibile anche nel romanzo *Die Siedlung* del 1918, in cui mostra il fallimento di un esperimento di comunità socialista, chiarisce quanto per l'autrice la separazione tra nazioni e culture sia da inda-

4 L'opera di Lange, appunto basata sull'estetica del *Liebe*, è rimasta fino a tempi molto recenti l'unica trattazione esaustiva sull'opera di Auguste Hauschner e, come spiegato, rimane tutt'ora l'unico volume con una struttura monografica dedicato esclusivamente al tema. Si segnala, comunque, un crescente interesse verso l'autrice negli ultimi dieci anni da parte della critica, e due lavori esaustivi in particolare: Veronika Jičínská, *Böhmische Themen bei Fritz Mauthner und Auguste Hauschner*, Univerzita J.E. Purkyně, Ústí nad Labem 2014, monografia dedicata sia al filosofo Fritz Mauthner, cugino di Hauschner, che a Hauschner stessa, *«Ein irrender Mensch mit dem anderen.» Zum literarischen und journalistischen Werk Auguste Hauschners (1850-1924)*, hrsg. v. Bettina Bannasch – Markéta Balcarová, Wallstein Verlag, Göttingen 2025.

5 In tale saggio, considerato programmatico per Hauschner dalla critica, viene tracciato un ritratto dell'autrice romantica Rahel Levin-Varnhagen (1771-1833) in cui si legge: «Dabei duldet es sie nicht zu forschen, in welcher Sprache der Jammer zu ihr klagt; sie sorgt auch für die Feinde, 'die es mit Wunden nicht mehr sind'», Auguste Hauschner, *Rahel Levins Sendung*, in «Das Literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde», 17, 1914, 5, pp. 267-270: 26; cfr. Lange, *«Wir sind alle wie zwischen zwei Zeiten»*, cit., pp. 87-88.

6 «War treats our lives as an open-air painter treats his model: it suppresses all details. [...] Hold out your hands to the women of all lands to build with them a chain over separating logic [...]» (Auguste Hauschner, *A Call to Love*, in «Jus Suffragii», 9, 1. Juni 1915, p. 297). Sull'argomento si veda anche Sarah Sosinski, *«Das Amt der Frau. Sozialkritik und Pazifismus im journalistischen Werk Auguste Hauschners zwischen 1914-1918*, in *«Ein irrender Mensch mit dem anderen»*, cit., pp. 192-205, in part. 194-195.

gare a partire da conflitti su una sfera più intima e quotidiana, in cui si riflette la pericolosa predisposizione dell'essere umano all'egoismo.

2. LA *NARRATOLOGY OF OTHERNESS*

Dovendo commentare da vicino la struttura della raccolta, gli strumenti narratologici costituiscono la metodologia principale dell'analisi che seguirà. In particolare, si farà riferimento a quella che Ruth Gilligan definisce la *Narratology of Otherness*, ovvero l'applicazione della narratologia agli studi sull'Alterità. Nel suo saggio *Towards a 'Narratology of Otherness': Colum McCann, Ireland and a New Transcultural Approach* (2016), Gilligan riflette sulle tecniche stilistiche usate dagli autori per esprimere l'Alterità in senso culturale. La sua analisi di questo fenomeno nella letteratura contemporanea osserva la manifestazione dell'estraneo attraverso determinati dispositivi narratologici, quali ad esempio: il rapporto tra cornice narrativa e narrazioni interne; l'interazione tra la lingua standard e il dialetto; l'interazione tra lingue diverse; l'utilizzo di generi letterari e motivi narrativi appartenenti alla cultura presentata come altra⁷. L'obiettivo di questi meccanismi è quello di esprimere la distanza tra un personaggio che viene percepito o si percepisce come Altro e i rappresentanti di quella che viene percepita come cultura dominante o semplicemente come norma.

Gilligan riconosce il debito del suo metodo nei confronti della *Post-Colonial Narratology*⁸ (ma anche nei confronti della *Feminist Narratology*), ma osserva che la *Narratology of Otherness* può essere usata anche per altri generi di testi e si estende oltre gli studi post-coloniali⁹. In questo senso è utile anche la nozione di cornice narrativa come espressione di contatto tra culture o tra un Sé e altre soggettività.

7 «This narratological lens focuses on textual features such as framing devices, italicization, and embedded narratives, as well as on the more self-reflexive usages thereof, particularly through the inclusion of stereotype and metatextual allusions. Furthermore, this approach also promotes the analysis of any formal devices that may belong distinctly to the particular «other» group in question, scrutinizing how and why the author has decided to incorporate same», Ruth Gilligan, *Towards a 'Narratology of Otherness': Colum McCann, Ireland, and a New Transcultural Approach*, in «Studies in the Novel», 48 (2016), 1, pp. 107-125: 123.

8 La narratologa Monika Fludernik nota nella voce 'Identity/Alterity' (2007) che le riflessioni sull'Alterità a livello narratologico riguardano ogni genere di narrazione ma sono evidenti soprattutto nella narrativa post-coloniale; Monika Fludernik, *Identity / Alterity*, in *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. by David Herman, Cambridge UP, Cambridge 2007, pp. 260-273: 260.

9 Gilligan, *Towards a 'Narratology of Otherness'*, cit., p. 123.

Charlotte Szilagyi, che dedica uno studio approfondito all'argomento con particolare riferimento alla letteratura tedesca, osserva che:

The intersection of frame narratives and the thematics of the encounter with Otherness is connected by a casual relationship: the structural properties of frame narrative accommodate – and ensure – the mechanism for the framer to silence – but also [...] paradoxically offer the very mechanism through which the literarily represented Other (whether ethnic, subaltern, political etc. or narrative), can speak – in other words, it can claim Selfhood by using its own idiosyncratic discourse – in a way that turns the table to the framer¹⁰.

Anche se Gilligan e Szilagyi si riferiscono principalmente all'idea di *otherness*, il loro approccio deriva da studi precedenti sull'*othering*. Il concetto indica la situazione in cui un determinato individuo o gruppo di individui viene trattato come diverso in quanto se ne descrivono le caratteristiche che disattendono un determinato standard sociale inteso come norma¹¹. Anche se la nozione può essere fatta risalire all'idea di Alterità sviluppata nella filosofia idealistica del XIX secolo¹², gli scritti di Gayatri Chakravorty Spivak sul post-colonialismo sono considerati la base degli studi sull'*othering*, in particolare *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives* (1985)¹³. Spivak osserva in questo saggio come l'Occidente abbia creato in conseguenza del colonialismo un'immagine dei paesi colonizzati come 'Altro' (dove l'Europa è considerato il Sé) e ne abbia reinterpreted il modo di vivere ed essere nella narrazione. Pertanto, il concetto è legato all'idea di un processo in cui si stabilisce una gerarchia sociale in cui l'oggetto di *othering* è descritto non solo come diverso ma anche inferiore in base a uno standard identificato come corretto. Studi più recenti hanno però mostrato che non tutti gli atti di *othering* sono di questo tipo. In particolare, Lajos Brons ammette la possibilità di un *quasi-othering*, in

10 Charlotte Szilagyi, *Framed! Encountering Otherness in Frame Narratives*, Diss. Harvard University, p. 8.

11 Sull'*othering* si vedano tra gli studi più recenti: Nikolas Coupland, 'Other'-representation, in *Society and Language Use*, ed. by Jünger Jaspers et al., John Benjamin Publishing Company, Amsterdam 2010, pp. 241-260; Lajos L. Brons, *Othering, an Analysis*, in «Transcience, a Journal of Global Studies», 6 (2015), 1, pp. 69-90.

12 Marta Falkowska – Jadwiga Linde-Usiekniewicz, *Othering and Language. An Introduction*, in *The Language of Othering in a Diverse Europe*, ed. by Marta Falkowska – Jadwiga Linde-Usiekniewicz, Brill, Amsterdam 2025, pp. 1-19: 3.

13 Gayatri Chakravorty Spivak, *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*, in «History and Theory», 24 (1985), 3, pp. 247-272.

cui le caratteristiche che separano un determinato individuo o un gruppo di individui in quanto 'altri' non sono tratti negativi¹⁴. Secondo Gilligan e Szilagyi, la cornice e la creazione di micronarrazioni risultano in una visibilità dell'*Other* che permette superare anche il momento di *othering*, in quanto l'*Other* si trasforma così da soggetto politicamente dominato a soggetto narrativo¹⁵.

3. LA *NARRATOLOGY OF OTHERNESS* IN RELAZIONE A *NACHTGESPRÄCHE*

In *Nachtgespräche* non vengono trattate situazioni associabili al tipo di sovranità/subalternità implicito nei meccanismi della letteratura coloniale o post-coloniale, e il messaggio dell'autrice nella cornice di questa particolare opera non riguarda solo la subalternità nel rapporto di potere, né esclusivamente le idee di cultura dominante e cultura subalterna, ma anche l'interazione di questi temi (presenti in alcuni racconti) con un discorso più ampio sull'Alterità e sul confronto con l'Altro da Sé come categoria essenziale della vita umana, che prescinde dalle contingenze e dal particolare. Tale quadro più ampio è rappresentato, come si vedrà, dalla cornice narrativa. Tuttavia, le categorie proposte da Gilligan si rivelano valide anche per la rappresentazione dell'Alterità da parte di Hauschner in *Nachtgespräche*: la creazione di livelli narrativi, la loro interazione con la cornice, l'uso del dialetto e di generi letterari diversi associati a una determinata situazione culturale o sociale sono strumenti fondamentali all'interno dell'opera per esprimere l'Alterità così come il contatto con essa. Per questa ragione si è deciso di applicare tali strumenti anche al caso presente. Inoltre, la cornice narrativa offre anche la possibilità all'autore di rispecchiare micronarrazione e narrazione di cornice¹⁶, in modo da chiarire quali punti tematici risultano di maggiore interesse al fine di comunicare un determinato messaggio etico. La cornice può com-

14 Brons, *Othering, an Analysis*, cit., p. 87: «In case of quasi-othering the other is still different, but this is not the malignant, dehumanizing difference of othering».

15 Cfr. Gilligan, *Towards a 'Narratology of Otherness'*, cit., p. 110. Szilagyi cita in questo senso la situazione delle *Mille e una notte*, dove Sheherazade rappresenta un'Alterità che diventa visibile attraverso le storie che racconta come se si facesse strada da una scatola chiusa; Szilagyi, *Frame!*, cit., pp. 5-6.

16 Cfr. Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2017⁴, p. 60: «The contents of the embedded text sometimes link with those of the primary text; sometimes the embedded is even the primary's natural sequel»; «Sometimes, explicit commentary on the embedded text that influences our reading of that text is given by the N1».

portarsi infatti un *mirror-text*, che ne rispecchia il significato come nel processo di *myse en abyme*, nell'accezione di Mieke Bal:

When can we speak of resemblance between two different fabulas? A simple and relative solution is this: we speak of resemblance when two fabulas can be paraphrased in such a way that the summaries have one or more striking elements in common. The degree of resemblance is determined by the number of terms the summaries share. An embedded text that presents a story that, according to this criterion, resembles the primary fabula may be taken as a sign of the primary fabula. This phenomenon is comparable to infinite regress. I use the term 'mirror-text' for this»¹⁷.

Nel caso di Hauschner, si tratta di vedere in quali punti del testo il rispecchiamento tra cornice e micronarrazione rimarchi il ruolo della letteratura come luogo di contatto tra visioni e culture distanti.

Riflettere sull'Alterità in *Nachtgespräche* è più complesso che in altri casi proprio perché non è facile identificare nella raccolta una sola categoria sociale che risulti come Altra. Lo scopo della cornice narrativa nell'opera è infatti mostrare l'interazione tra personaggi provenienti da diversi ambienti costretti a confrontarsi l'uno con l'altro nelle proprie differenze. Hauschner utilizza dialetti e diversificazioni di registro e per rappresentare la molteplicità di narratori secondari all'interno della cornice. Usa per esempio il dialetto boemo-tedesco e quello altoatesino, riproduce le inflessioni di una narratrice di origine olandese, rappresenta un breve diverbio ideologico tra un operaio e un industriale mostrando anche le differenze tra il registro colloquiale del primo e quello più alto del secondo. Tali differenziazioni non sono però un processo di *othering* nel senso in cui lo intenderebbe Spivak, poiché vanno a rappresentare una pluralità di voci.

Tutti i narratori secondari hanno pari importanza a livello di espressione: il fatto di creare un nuovo livello narrativo stabilisce il loro diritto di esistenza e di parola a prescindere dalle differenze culturali e di genere¹⁸. Hauschner mette in scena nella cornice una serie di piccoli conflitti tra narratori secondari, come quello tra

¹⁷ Bal, *Narratology*, cit., p. 55.

¹⁸ In *Narrative-Men*, Tzvetan Todorov analizza il rapporto tra cornice e altri livelli narrativi in *Le mille e una notte* e osserva che l'atto di narrare acquisisce nella cornice una consacrazione pari all'atto di vivere; Tzvetan Todorov, *Narrative-Men*, in Id., *The Poetics of Prose* (1971), trad. ingl. di Richard Howard, Cornell University Press, Ithaca 1977, pp. 73-74. Questo legame tra narrazione e legittimazione di espressione/legittimazione di esistenza viene ripreso sia da Gilligan che da Szilagyii nel rapporto tra narratologia e la possibilità per l'*Other* di esprimersi; Gilligan, *Towards a 'Narratology of Otherness'*, cit., p. 110; Szilagyii, *Frame!*, cit., p. 5.

operaio e industriale, o quello tra intellettuale impegnato ed esteta, e fa notare il disinteresse della maggior parte degli ascoltatori per i racconti riguardanti le relazioni amorose dal punto di vista femminile. In questi conflitti, però, l'Io narrante in genere non si schiera apertamente. Solo quando si dice interessato alle storie che trattano la prospettiva femminile e di non condividere l'indifferenza del resto del gruppo per tali temi, si intravede la possibilità che questi si sia in realtà una donna.

Il conflitto più forte di *Nachtgespräche*, che risulta in un particolare processo di *self-othering*, non avviene rispetto a un dibattito culturale o a una determinata posizione politica o estetica, bensì in relazione all'idea stessa di creare legami superando l'individualismo.

Per esprimere tale conflitto, Hauschner mette in scena la tensione tra un narratore secondario che si presenta come scrittore e il resto del gruppo di narratori. Qui, l'artista si fa percepire come *Außenseiter*, e rifiuta di confrontarsi direttamente con gli altri creando un proprio livello narrativo: invece di raccontare direttamente la sua storia, lo scrittore lascia la stanza dopo aver rimarcato il proprio individualismo. Tuttavia, Hauschner ricorre qui a una serie di strumenti narratologici che costringono l'*Außenseiter* al confronto e riafferma il ruolo del testo letterario come luogo di comunicazione non solo tra affini ma anche tra opposti. Si tratta qui di riprendere una riflessione programmatica, da parte dell'autrice, sul ruolo dell'arte. Tali considerazioni lasciano emergere l'auto-riflessività del testo.

4. *NACHTGESPRÄCHE* COME *MIRROR-TEXT*

La raccolta inizia descrivendo un contatto interpersonale che si manifesta come caotico e aggressivo. Viene detto nelle prime righe della cornice che i viaggiatori sul treno Berlino-Vienna, futuri narratori della raccolta, siedono l'uno accanto all'altro come una folla «in unerwünschter wahlloser Gemeinsamkeit»¹⁹. Lo stare insieme dei viaggiatori è qui descritto come un atto non solo involontario, ma anche sgradito. Viene specificato che nei vagoni si è costretti al contatto tra ambienti sociali diversi: «Neben der Dame der Soldat, Körper an Körper Herr und Bauer»²⁰. Questo elenco è anche metafora della diversificazione nell'accostamento dei racconti. Alla fine della raccolta, dopo che i protagonisti hanno passato una notte in una casa dove sono stati ospitati in seguito al dell'incidente ferroviario di

19 Auguste Hauschner, *Nachtgespräche*, Verlag Paul List, Leipzig 1919, p. 7.

20 *Ibidem*.

cui si è detto nell'introduzione, l'Io narrante della cornice sosterrà che: «Ohne Verabredung, als wir die Schwelle unserer Nachtherberge überschritten hatten, wechselten wir, wie zu unausgesprochenem Gelöbniß, einen Händedruck. Dann traten wir den Rückweg an. Ein jeder in seine unbekannte Zukunft»²¹. L'arco narrativo definito da tale contrasto si presenta come il superamento della vicinanza forzata della prima pagina a favore della stretta di mano, cui è legata una promessa etica e spirituale, dell'ultima scena.

La fase dei racconti si apre con *Panik*, storia pubblicata originariamente nella rivista *Die Zukunft* nel 1904, che riporta le vicende di un gruppo di viaggiatori cechi che da un piccolo villaggio boemo si muovono verso Praga per ritirare d'urgenza i propri risparmi dalla banca Česká Spořitelna in seguito a un crack della borsa di cui incolpano prevalentemente i tedeschi. Come i protagonisti della cornice di *Nachtgespräche*, i viaggiatori di *Panik* si muovono in treno in un lungo tragitto spiacevole. Descritto l'arrivo a Praga, il racconto prosegue con una lunghissima attesa, altra caratteristica in comune con la trama di cornice. Successivamente, vengono descritte le violenze e gli eccessi cui la folla disperata si abbandona dopo l'apertura degli sportelli della Česká Spořitelna, e la narrazione si chiude sulle conseguenze negative di tali fenomeni.

La somiglianza tra cornice e primo racconto lascia intuire la tendenza al rispecchiamento tra narrazione primaria e micronarrazioni che viene ripreso più volte e si rafforza specialmente nella seconda metà del volume. Inoltre, il primo narratore di micronarrazioni compie due gesti che rimandano all'atto formale dell'inizio letterario: l'accarezzare la barba aprendola come un sipario, e l'Io narrante paragona il suo cominciare a raccontare all'azione di spiegare un foglio di un libro o di un giornale davanti agli occhi degli ascoltatori: «Er strich den blonden Vollbart behaglich auseinander und schlug ein Blatt aus der Geschichte seines Landes vor uns auf»²².

C'è dunque un rispecchiamento della narrazione primaria in quella della narrazione secondaria, riprendendo il concetto di *mirror-text* di Mieke Bal. L'autrice stabilisce in questa fase un meccanismo di ripetizione²³ che si rinforza fino a formare una vera e propria *mise*

21 *Ivi*, p. 253.

22 *Ivi*, p. 12.

23 Si può parlare qui di quella che Dällenbach chiama in *The Mirror in the Text* la «*mise en abyme* of the utterance»: «Inasmuch as it summarizes or quotes the content of a story, it is an utterance that refers to another utterance – and therefore belongs to the metalinguistic code; inasmuch as it is an integral part of the fiction that it also summarizes, it generates the means to reflect back on the fiction and consequently

en abyme nel progredire della trama della cornice e chiarisce il senso della costruzione di tale cornice in luogo di una semplice forma antologizzata: se il rapporto tra cornice e micronarrazioni può essere considerato analogo a quello tra finzione e realtà²⁴, è qui evidente l'esigenza di creare una transizione tra un racconto e l'altro che indaghi il significato delle micronarrazioni in vista di un dibattito etico che valica il confine della singola storia narrata. Il rapporto tra contenuto della narrazione interna e quello della cornice comunica l'esigenza di collocare letteralmente le storie in un quadro più ampio, e ricorda al lettore che il messaggio di tolleranza reciproca veicolato dal racconto vive sia nelle ragioni che spingono a veicolarlo che nella sua ricezione.

5. RAPPORTI GENERALI TRA RACCONTI E CORNICE IN *NACHTGESPRÄCHE*

Una prima osservazione in relazione al rapporto tra cornice e micronarrazioni è che la possibilità per i personaggi di confrontarsi tramite un scambio di micronarrazioni attribuisce particolare rilievo all'idea di raccontarsi in un luogo parzialmente 'altro' rispetto a quello della cornice: le singole storie, infatti, vengono presentate, dopo una sequenza in cui il narratore entrante introduce il suo tema in discorso diretto, come episodi separati in una pagina successiva con il rispettivo titolo. Vengono poi ricongiunti alla cornice alla fine, senza separazioni molto definite rispetto alla narrazione principale. Sembra qui di trovarsi in una situazione che rispecchia a livello formale la nozione di *fremd* di Bernhard Waldenfels, secondo la quale una caratteristica fondamentale dell'Alterità è di trovarsi sempre: «Anderswo»: «[Der Ort des Fremden] lässt sich nicht in ein Ortsnetz einzeichnen, in dem wir uns frei bewegen, da er [...] im vollen Sinn gar nicht zu erreichen ist»²⁵.

gives rise to internal repetition. It is therefore not surprising that the narrative function of what I shall call this 'fictional' *mise en abyme* is basically characterized by a combination of the usual properties of iteration and of second-degree utterances, namely the capacity to give the work a strong structure, to underpin its meaning, to provide a kind of internal dialogue and a means whereby the work can interpret itself. This is no doubt what Gide had in mind when he said that 'nothing sheds more light on' a narrative than its *mise en abyme*'; Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, trad. ingl. di James Whitley – Emma Hughes, The University of Chicago Press, Chicago 1989, p. 55.

24 Cfr. Eric Berlatsky, *Lost in the Gutter: Within and Between Frames in Narrative and Narrative Theory*, in «Narrative», 17 (2009), 2, pp. 162-187, in part. 163-165.

25 Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999, p. 24.

In secondo luogo, è degno di nota il fatto che le vicende di *Nachtgespräche* siano tenute insieme da un Io narrante anonimo che durante la notte ascolta i diversi narratori e riflette sulle storie raccontate. L'accesso diretto alla mente del narratore della cornice permette di seguire le reazioni emotive e lo sviluppo psicologico di un personaggio a cui viene attribuito un arco di trasformazione, e non solo una funzione direttiva. Tale arco, delineato solo grossolanamente, è presentato nelle prime pagine come un'acquisizione di consapevolezza sul contatto con la diversità: «Ich konnte zwischen Tagesende und dem Anbruch eines neuen Morgens, wie durch offene Fenster, in die Seelen von Menschen verschiedener Stände, Weltanschauungen und Religionen blicken und sie auf dem Wege einer inneren Erschütterung begleiten»²⁶. La cornice narrativa è di per sé un artificio che permette al lettore di orientarsi anticipando la chiave di lettura dell'opera: qui, Hauschner mette in chiaro la funzione direttiva del narratore primario in prima persona, e sottolinea che il contatto con l'Alterità viene trattato nell'opera ponendosi in una posizione che presuppone un dialogo in due direzioni: l'io narrante è qui un personaggio che interagisce con gli altri narratori nel dibattito (anche raccontando una storia a sua volta e occupando quindi sia la cornice che il livello di narrazioni interne), ma costruisce anche un dialogo diretto col lettore²⁷. Nel raccontare la cornice di *Nachtgespräche* in prima persona, il narratore pone in primo piano l'idea del confronto, poiché, appunto, ogni *Ich* corrisponde a un *Du* che in questo caso è da identificarsi col lettore dell'opera²⁸.

Tale elemento si collega a un centrale per la complessità narrativa della raccolta, che è il passaggio di consegne dall'Io narrante della narrazione primaria ai narratori dei singoli racconti. Questo passaggio avviene nella maggioranza dei casi tramite l'introduzione, da parte dell'Io narrante, di alcune caratteristiche del personaggio che prende la parola, seguita dal discorso diretto di quest'ultimo. Di regola, il discorso diretto risponde alle tesi (implicite o esplicite) sostenute nel racconto precedente.

²⁶ Hauschner, *Nachtgespräche*, cit., p. 11.

²⁷ Cfr. Hauschner, *Rahel Levins Sendung*, cit., p. 269: «Rahel Levin ist aus dem Lager der Romantik hervorgegangen, aus der Armee der Kämpfer um das Recht auf Subjektivität. Sie ist ihnen vorausgeeilt; über das Postulat des 'Ich' hinweg ist sie in das Herz von Fichtes Meinung eingedrungen: ohne Du kein Ich».

²⁸ Cfr. Bal, *Narratology*, p. 49: «I began this chapter with the thesis that all utterances, and hence all narratives, imply a speaker. In the course of the chapter it has also become apparent that all speakers address an interlocutor; that 'I' can only be 'I' if there is a 'you' who allows it».

6. ANALISI DI *DIE ANDEREN*

Come spiegato in precedenza, i protagonisti della cornice sono accomunati dall'unica caratteristica di essere narratori, ovvero dalla volontà di condividere la propria storia e visione del mondo con un gruppo di ascoltatori. Su questo elemento si basa un processo di *self-othering* significativo che sfocia nel conflitto più aspro tra narratori nell'intera trama di cornice. Questo avviene nell'introduzione di *Die Anderen*, che è l'unico testo all'interno della raccolta a costituire una pièce teatrale invece di un racconto. Il genere letterario così singolare dello *Stück* rispetto agli altri testi presentati rende di per sé evidente il suo distacco dalla collettività di micronarrazioni precedenti e successive, ma questo distacco viene esasperato anche nella sequenza che lo introduce.

Die Anderen racconta la storia di una persona di acuta sensibilità, un artista dal nome parlante Kyll, che non è capace di sopportare l'esistenza di altri esseri umani intorno a sé perché non si sente capito da loro e non è in grado di capirli a sua volta. Si avvicina a un uomo che identifica come un commerciante, e che quindi ritiene possa avere una mente così semplice, materialista e priva di riflessioni profonde da poterla comprendere. Quando scopre che persino il commerciante ha un'interiorità per lui imperscrutabile, si toglie la vita.

L'introduzione di *Die Anderen* nella cornice è, a sottolinearne l'importanza, diversa dalle altre. Si tratta, innanzitutto, dell'unico testo di *Nachtgespräche* presentato come documento scritto da leggere a voce alta, precisamente come copione.

L'autore dello *Stück* risponde con questo testo a *Die Sonnenblume*, brano che un narratore di nome Mark Crystoll, aveva presentato come autobiografico. Anche *Die Sonnenblume* trattava la solitudine dell'artista: Crystoll aveva raccontato infatti di come un pittore con cui si identificava avesse reciso ogni legame con un caro amico poiché il cane di questi disturbava il suo lavoro. A tali osservazioni, l'autore di *Die Anderen* replica intervenendo con un'esclamazione in discorso diretto esattamente alla fine dell'ultima dichiarazione in discorso diretto nella storia di Crystoll, frase in cui viene sancita la fine di un'amicizia in nome dell'arte:

Hubert las. «Ich hatte nur die Wahl, den Hund zu töten oder unsere Freundschaft. Ich ließ den Hund am Leben.»

«Oh du!»

Ein Seltsamer stieß diese beiden Silben aus. Er hatte, auch als das Zimmer wärmer wurde, nicht seinen abgeschabten Lodenmantel abgelegt. Ich hatte denken müssen: vielleicht um die Armut zu verdecken, die er darunter birgt. «Oh du!» Er sprang Mark Crystoll an, bohrte in ihn seine

Blicke. «Du Mittelmaß, du Kleinheit. Du bist noch lange nicht in den Kern der Verdammnis eingedrungen! [...]»²⁹.

L'intervento «'Oh du!'» si fonde attraverso il discorso diretto con la fine del racconto precedente, così da sembrare un proseguimento delle ultime parole del narratore di *Die Sonnenblume*. La vicinanza delle due voci rende radicale il contrasto tra i narratori, reso poi ancora più evidente dalle battute successive. L'interruzione provocata dal «'Oh du!'» lascia intravedere la tensione tra l'accostamento dei due testi nella raccolta e il violento astio del narratore entrante nei confronti del narratore uscente, che incarna nel modo più radicale il desiderio di isolamento dell'artista: il *Du* definisce qui il vero oggetto di disprezzo, l'artista rimarca una distanza incolmabile dal proprio *Ich*. La critica che lo scrittore muove poi esplicitamente («Du bist noch lange nicht in den Kern der Verdammnis eingedrungen!») è un riferimento alla sensibilità intellettuale di Crystoll, che egli ritiene ancora insufficiente. È su questo punto che lo scrittore costruisce il proprio *self-othering*: egli dipinge sé stesso come una persona che percepisce diversamente la realtà. Il *Verdammnis* di cui si parla è qui il completo distacco dagli altri esseri umani e dal quotidiano in nome dell'arte. Poiché il personaggio minaccia successivamente di togliersi la vita come il protagonista di *Die Anderen*, questa immagine di isolamento risulta effettivamente in una ricerca di rinuncia all'umanità. Successivamente, tale tensione tra desiderio e rifiuto del contatto come narratore si esprime in maniera ancora più diretta: lo scrittore tira fuori il copione con la sua storia, che introduce come: «den letzten Willen [...] von einem, den sie zur Strecke gebracht haben, der entschlossen ist zum Tod»³⁰ e lo getta sul pavimento. A questo punto, il personaggio lascia la stanza in cui il gruppo dei narratori è riunito e l'io narrante raccoglie i fogli da terra: «Ich hob die Rolle auf. 'Soll ich lesen?' Sie umdrängten mich». È il caso di sottolineare che questo è l'unico momento in cui l'io narrante fa sentire la sua voce apertamente in discorso diretto, e lo fa in relazione al testo di qualcun altro³¹.

Lo *Stück* che viene riportato dopo queste parole risulta dunque, si intuisce, da una lettura ad alta voce del 'testamento' dell'artista; questi avrebbe dovuto essere il narratore entrante, ma rinuncia in parte a

29 Hauschner, *Nachtgespräche*, cit., pp. 184-185. Il corsivo è stato aggiunto in questa sede per evidenziare il passaggio tra racconto e cornice.

30 Hauschner, *Nachtgespräche*, cit., p. 185.

31 L'introduzione al racconto ufficialmente attribuito all'io narrante è: «Ich gedachte Iwans Abenteuer auf dem Gut der ostpreußischen Freunde. Ich fragte: Darf ich? Man erteilte mir das Wort», *ivi*, p. 151.

tale incarico nel momento in cui consegna il testo al gruppo. Questo passaggio di consegne si posiziona come un atto di distanziamento, da parte dello scrittore, rispetto a quello che ha accomunato gli altri viaggiatori della cornice: dare voce a una storia. In questo modo, lo scrittore fa percepire la sua Alterità, in un processo di *self-othering*: se la storia rimane la sua, che essa venga pronunciata dall'Io narrante mostra un rifiuto radicale del confronto diretto con gli altri narratori da parte dell'artista. Egli sfugge infatti, con il suo gesto, non solo all'atto di conformarsi, ma anche alla risposta del narratore che lo seguirà nella sessione successiva. Allo stesso tempo, però, l'artista non evita completamente il contatto con l'altro, perché egli non può esimersi dal lasciare comunque un contributo alla discussione. L'ambivalenza del personaggio ricalca di fatto quella del protagonista della sua storia, *Die Anderen*, protagonista che nonostante il suo disgusto per gli altri esseri umani cerca disperatamente qualcuno con cui stare in compagnia e sentirsi a proprio agio. In questo, è di nuovo evidente il meccanismo di *mise en abyme*, che non riguarda solo l'artista autore del testo teatrale, ma naturalmente anche l'io narrante, che da narratore direttivo in prima persona rappresenta sé stesso mentre legge e presenta un testo di un altro³². *Mise en abyme* e *self-othering* concorrono qui nell'esprimere il conflitto con l'Alterità che costituisce il nocciolo di *Nachtgespräche*.

C'è tuttavia un aspetto di questa sequenza che fa riflettere il lettore anche in senso opposto. Perché è significativo che a leggere il copione sia proprio l'Io narrante della cornice invece di un altro personaggio: compito dell'Io narrante in *Nachtgespräche* è infatti, nella sua funzione direttiva, veicolare il messaggio fondamentale della raccolta e sostenere, dunque, l'importanza di un contatto positivo con l'Alterità attraverso il superamento delle differenze di vedute, di genere e di identità sociale e nazionale. Nel momento in cui prende il copione, l'Io narrante presta la sua voce a un contenuto che le è apparentemente estraneo, in quanto sembra esprimere il messaggio opposto. Se è vero che *Die Anderen* suscita nel lettore una profonda avversione per l'atteggiamento idiosincratico del suo protagonista, il contrasto nominale tra lo *Stück* e le convinzioni dell'Io narrante rimane da prendere in considerazione.

32 Si è qui, dato che il narratore presenta sé stesso che legge un copione, in una situazione più simile a quella che Dällenbach definisce *mise en abyme of enunciation*, in cui il narratore di un testo scritto si rivela esplicitamente come tale (Dällenbach, *The Mirror in the Text*, cit., p. 77), anche se la presenza del copione fisico costituisce anche una riproduzione dell'oggetto libro che maneggia il lettore e quindi un rispecchiamento del 'codice' della scrittura (cfr. *ivi*, pp. 98-99) e il tema del racconto riassume il tema della cornice come nella *mise en abyme of the utterance*.

Die Anderen diventa il secondo racconto mediato dall'*Ich-Erzähler*, e si presenta in aperta opposizione col suo primo, *Wirkung in die Ferne*. Il contrasto tra i due testi è lampante: il primo racconto, infatti, costituisce per il narratore di cornice una presa di posizione, mettendo in luce il suo pacifismo e la sua preferenza per creare legami invece di reciderli: *Wirkung in die Ferne* tratta infatti di due rifugiati, una ragazza di Königsberg e un ragazzo russo, che si incontrano durante la Prima guerra mondiale nella Prussia orientale e che, pur non comprendendosi linguisticamente, si avvicinano sentimentalmente poiché proiettano l'uno sull'altra la figura dei propri compagni di vita lasciati in patria. Quando si uniscono in amore, lo fanno in un'esperienza visionaria in cui sentono accorciarsi la distanza geografica con le persone che hanno lasciato.

Di nuovo, c'è qui un meccanismo di *mise en abyme* che coinvolge il rispecchiarsi di *Wirkung in die Ferne* nelle azioni dell'io narrante, e che a sua volta si confronta con il rispecchiarsi delle azioni dello scrittore solitario in quelle di Kyll, protagonista di *Die Anderen*. Questo rispecchiamento continuo è un tentativo di superare le distanze: qui, la voce dell'io narrante unisce tutti i racconti di *Nachtgespräche*, ma veicola principalmente due storie dal contenuto apparentemente opposto, e incarna in questo modo un'etica ben precisa: leggendo *Die Anderen*, essa stabilisce in un certo senso una relazione, seppure con il filtro del copione, con una storia che apparentemente non le appartenerrebbe affatto, sottolineando il messaggio di tolleranza dato alla fine della raccolta. Inoltre, in questo modo avvicina la sua narrazione *Wirkung in die Ferne* al copione in lettura. Il passaggio di copione e di consegne è dunque, un processo di *self-othering* da parte del narratore di *Die Anderen*, ma porta anche alla luce un tentativo di riconciliazione. Nello stesso gesto, Hauschner rappresenta significativamente, sia il conflitto sia lo sforzo di risoluzione e, quindi, di contatto.

Si noti infine l'importanza che ha il testo fisico in questo scambio: il fatto che sia il copione a veicolare il contatto tra i due narratori mostra fisicamente il ruolo del testo letterario come ponte fondamentale. In questo modo, l'intera sequenza di avvicinamento al testo *Die Anderen* da parte dell'io narrante è interpretabile come rispecchiamento delle attività di narrazione e di comunicazione dell'intera opera. Lucien Dällenbach osserva in *The Mirror in the Text* che il fenomeno per cui una *mise en abyme* rappresenta il contenuto di un'opera su scala minore è legato all'esigenza di voler separare ciò che della narrazione è superfluo e cosa è essenziale per l'interpretazione³³. Il concetto è

33 Dällenbach, *The Mirror in the Text*, cit., p. 56.

ripetuto anche nell'idea di *mirror-text* di Mieke Bal: «The mirror-text serves as directions for use: the embedded story contains a suggestion of how the text should be read. Even in this case, the embedded text functions as a sign to the reader»³⁴. Prendendo per vera l'affermazione, si può tentare di identificare qual sia il concetto essenziale in una raccolta complessa come *Nachtgespräche* e come questo concetto si basi sull'idea di confronto. L'avvicinarsi narratologico tra la voce del narratore primario in prima persona e il copione di *Die Anderen*, un testo che mostra il conflitto fondamentale tra un generico sé e un'umanità percepita a prescindere come Altra, non risolve infatti la differenza ideologica, ma rende chiara la possibilità di contatto tra visioni opposte. Questo contatto passa per la consegna di un testo e la lettura dello stesso. Tale lettura porta a una momentanea identificazione che sospende il giudizio e permette una comunicazione, all'interpretazione della voce dell'Altro.

7. CONCLUSIONI

È significativo che la raccolta si chiuda con un racconto chiamato *Frohe Botschaft*, in cui un signore in casa di riposo trascorre le ultime ore di vita circondato da bambini che recitano una *pièce* biblica dal titolo omonimo. Alla fine di quest'ultimo racconto, l'Io narrante della cornice parlerà della stretta di mano con cui i viaggiatori si separano alla fine della notte, e della promessa inespressa che li lega da quel momento in avanti.

Il titolo *Frohe Botschaft* è evidentemente riferito a questa idea di conciliazione e di promessa inespressa: le sequenze narrative della cornice non hanno infatti un titolo indipendente, esse sono legate a quello del brano che accompagnano; ciò significa che l'ultimo intervento dell'Io narrante all'interno della raccolta – e dunque la promessa espressa tramite la stretta di mano – è collegato direttamente al titolo di 'buona novella' e definisce il punto d'arrivo del messaggio etico dell'autrice. Inoltre, *Frohe Botschaft* è un racconto corale, in cui la narrazione che emerge dalla vita interiore del protagonista si interseca con le voci delle suore che si prendono cura dei bambini e, in ultimo, con le battute della recita riportate in discorso diretto.

La pluralità di voci presenti in *Frohe Botschaft* ricalca in parte quella visibile nel gruppo di narratori della cornice. Si tratta di una scena in cui l'equilibrio tra livelli narrativi (ovvero l'interazione fraseggio

34 Bal, *Narratology*, cit., p. 58.

interiore del protagonista, narratore onnisciente in terza persona, recita dei bambini con linguaggio formulare ma in discorso diretto e in forma dialogica) riflette una conciliazione invece di una separazione tra personaggi e che rispecchia anche a livello lessicale l'idea di quella che l'autrice chiama nell'introduzione a quest'ultimo racconto la «Auflösung der vorhergegangenen Dissonanzen»³⁵.

L'uso dell'analisi narratologica mette in luce la capacità di Hauschner di rappresentare la letteratura come luogo di comunicazione e di confronto costante. Attraverso le tecniche viste nell'analisi emerge non solo una comunicazione tra individui ma anche un contatto tra testi che veicola la riflessione dell'autrice sulla propria opera a posteriori. Il metodo della *Narratology of Otherness*, nonostante la sua applicazione al di fuori degli studi interculturali e di genere, si mostra efficace nell'analisi del conflitto tra scrittore *Außenseiter* e la comunità di narratori, e mette in evidenza il collegamento tra l'artista che esercita il *self-othering* e l'Io narrante che, prestando la voce al copione, crea un nuovo livello narrativo a suo nome e lo reintegra parzialmente nel gruppo. Inoltre, l'analisi della cornice come *mirror-text* lascia emergere i meccanismi di *myse en abyme* che sottolineano il messaggio etico del testo, ovvero l'importanza di confrontarsi a prescindere dalla diversità di idee, genere e retaggi culturali.

35 Hauschner, *Nachtgespräche*, cit., p. 222.

Political-Religious Contact in War Discourse: A Discourse-Linguistic Analysis of the Keyword Sieg in Early World War I War Sermons

Nadia Centorbi
(Università di Messina)

The article examines World War I war sermons as a paradigmatic site of contact between religion and politics. At its core lies the discursive figure of the just war, exemplarily analysed through the keyword *Sieg*. Starting from the premise that war theology is to be understood as contextual theology and that the sermon functions as a social and political resource, the study conducts a discourse-lexicological analysis of a corpus of ten Protestant war sermons from the early phase of the war (August-December 1914). Methodologically, the analysis adopts a semantic-lexical approach within the framework of historical discourse linguistics. *Sieg* emerges as a semantic crystallization point in which religious legitimation, moral evaluation, and national self-affirmation converge. Military amplification and theological attribution jointly stabilize the notion of a just and God-willed war. The sermon discourse thus functions as a space of resonance for political meaning-making, religiously elevated and collectively identity-forming.

Il contributo esamina la predica di guerra della Prima guerra mondiale come luogo paradigmatico di contatto tra religione e politica. Al centro si colloca la figura discorsiva della ‘guerra giusta’, analizzata esemplarmente attraverso la parola chiave *Sieg*. Muovendo dall’assunto che la teologia di guerra debba essere intesa come teologia contestuale e che la predica operi come risorsa sociale e politica, viene analizzato in prospettiva discorsivo-lessicologica un corpus di dieci prediche protestanti della fase iniziale del conflitto (agosto-dicembre 1914). Dal punto di vista metodologico, l’analisi adotta un approccio semantico-lessicale nell’ambito della linguistica storica del discorso. *Sieg* si rivela così un punto di cristallizzazione semantica in cui convergono legittimazione religiosa, valutazione morale e autorappresentazione nazionale. Amplificazione militare e attribuzione teologica contribuiscono congiuntamente a stabilizzare l’idea di una guerra giusta e voluta da Dio. Il discorso omiletico si configura pertanto come spazio di risonanza di offerte di senso politiche, religiosamente elevate e capaci di produrre identità collettiva.

KEYWORDS: *War Sermons, Political-Religious Discourse, World War I, Discourse Lexicology, Discursive Construction of Victory*

Nadia Centorbi, *Politisch-religiöser Kontakt im Kriegsdiskurs. Eine diskurslinguistische Analyse des Schlüsselwortes Sieg in den frühen Kriegspredigten des Ersten Weltkriegs*, in «Studi Germanici», 29 (2026), pp. 311-328

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2026.29.15



Open Access



Politisch-religiöser Kontakt im Kriegsdiskurs: Eine diskurslinguistische Analyse des Schlüsselwortes *Sieg* in den frühen Kriegspredigten des Ersten Weltkriegs

Nadia Centorbi
(Università di Messina)

1. DIE KRIEGSPREDIGT ALS SCHNITTSTELLE ZWISCHEN RELIGION UND POLITIK

Die spezifische Konstellation der Kriegstheologie im Ersten Weltkrieg erweist sich als ein besonders interessanter Kontaktbereich, in dem sich sakrale und profane Deutungsmuster in verdichteter Form überlagern und miteinander verschränken. Obwohl die Kriegstheologie während des Ersten Weltkriegs alle kriegsführenden Nationen betraf und Protestantismus und Katholizismus in gleichem Maße erfasste, stand die protestantische Kriegstheologie in Deutschland eindeutig im Vordergrund und gab vielfach auch inhaltlich den Ton an¹. Auch auf der kriegspolitisch geladenen profanen Seite griff der Nationalismus in vergleichbarer Weise auf religiöse Deutungsmuster, Symbole und Praktiken zurück, um nationale Kollektive zu sakralisieren und den Krieg religiös zu legitimieren². Insbesondere im Kontext des Ersten Weltkriegs trat eine Intensivierung jener «Wechselwirkung» hervor, die als «Theologisierung der Nation» und zugleich als «Nationalisie-

1 Wolf-Friedrich Schäufele, *Der 'deutsche Gott'. Kriegstheologie und deutscher Nationalismus im Ersten Weltkrieg, in Urkatastrophe. Die Erfahrung des Krieges 1914-1918 im Spiegel zeitgenössischer Theologie*, hrsg. v. Joachim Negel – Karl Pinggéra, Herder, Freiburg 2016, S. 35-76: 38.

2 Hinsichtlich der Interrelation zwischen Nationalismus und Kriegstheologie sei insbesondere verwiesen auf: «Gott mit uns». *Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Gerd Krumeich – Hartmut Lehmann, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000; Karl Hammer, *Deutsche Kriegstheologie 1870-1918*, Kösel, München 1971; *Protestantische Kriegstheologie 1914-1918. Ein Handbuch mit Daten, Fakten und Literatur zum Ersten Weltkrieg*, hrsg. v. Günter Brakelmann, Spenner, Kamen 2015. Siehe ferner die umfassende Bestandsaufnahme in der Arbeit von Friedrich Erich Dobberahn, *Deutsche Theologie im Dienste der Kriegspropaganda. Umdeutung von Bibel, Gesangbuch und Liturgie 1914-1918*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2021.

nung von Theologien» beschrieben worden ist³. Nationale Kollektive wurden religiös aufgeladen, während religiöse Inhalte und Vorstellungen zunehmend in den Dienst nationaler Selbstdeutung gestellt wurden. Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass «keine gesellschaftliche Gruppe [...] die Kriegsanstrengungen des deutschen Reiches vom August 1914 bis zum bitteren Ende im November 1918 mit größerer Entschiedenheit unterstützt[e] als die protestantischen Landeskirchen»⁴. Die christlichen Kirchen trugen nicht nur «die Kriegszielpolitik ihrer jeweiligen Regierungen» mit, sondern schärfen «Soldaten und ihren Angehörigen Opfer- und Durchhaltewillen» ein und wirkten so maßgeblich an der ‘geistigen Mobilmachung’ mit⁵. In der Kriegstheologie des Ersten Weltkriegs fielen «Gott und Welt, Geist Gottes und Volksgeist, Kirche und Volk, Heilsgeschichte und Weltgeschichte» in eins⁶. Der Kontakt zwischen Religion und Politik in der Kriegszeit beschränkt sich nicht nur auf semantische oder symbolische Ebenen, sondern erfasst auch die Formen kultureller und textueller Artikulation. Selbst kulturelle Artefakte wie Nationalhymnen lassen sich in diesem Zusammenhang als «säkularisierte Kirchenlieder»⁷ begreifen: Sie mobilisierten kollektive Emotionen und übernahmen gemeinschaftsstiftende Funktionen, die traditionell der religiösen Sphäre zugeordnet waren. Umgekehrt erfuhren religiöse Textsorten eine politische Umcodierung. Exemplarisch zeigt sich dies in der nationalen und bellizistischen Aneignung des von Martin Luther im 16. Jahrhundert gedichteten Chorals *Ein feste Burg ist unser Gott*, der im Ersten Weltkrieg nicht mehr primär als liturgisches Lied, sondern als militärisch-nationales Kampflied fungierte⁸.

3 Friedrich Wilhelm Graf, *Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur*, C.H. Beck, München 2007, S. 115.

4 Wolfgang J. Mommsen, *Die nationalgeschichtliche Umdeutung der christlichen Botschaft im Ersten Weltkrieg*, in «Gott mit uns». *Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, a.a.O., S. 249-261: 249.

5 Schäufele, *Der ‘deutsche Gott’*, a.a.O., S. 36.

6 *Ebd.*, S. 60.

7 Vgl. Hermann Kurzke, *Nationalhymne sind säkularisierte Kirchenlieder*, in *Kirchenlied und nationale Identität. Internationale und interkulturelle Beiträge*, hrsg. v. Cornelia Kück – Hermann Kurzke, Francke, Tübingen 2003, S. 1-22.

8 Vgl. Michael Fischer, *Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral ‘Ein feste Burg ist unser Gott’ zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*, Waxmann, Münster-New York 2014. Ein ähnlicher säkularer Anpassungsprozess vollzieht sich auch in Bezug auf das *Vaterunser*, vgl. Katrin Juschka, «*Beten sie für uns, Wir kämpfen für sie*». *Das Vaterunser in Predigten und auf Feldpostkarten im Ersten Weltkrieg*, in «Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte», 108 (2014), S. 279-295.

In dieser Konstellation erscheint die Kriegspredigt als eine besonders prägnante Ausdrucksform jener 'kontextueller Theologie', die die Kriegstheologie insgesamt kennzeichnet: «Kriegstheologie ist kontextuelle Theologie, Kriegspredigt Zeitpredigt», ihr theologischer Gehalt erschöpfte sich nicht in abstrakter Dogmatik, sondern war wesentlich an die jeweilige historische Situation und ihre konkreten Herausforderungen gebunden; ihr Ziel war es, «die aktuelle Lebenswirklichkeit der Menschen religiös zu deuten und in der Zeit äußerer Not sinnstiftend und stabilisierend zu wirken»⁹. Gerade in dieser ausgeprägten Zeitverbundenheit liegt die politische Funktion der Kriegspredigt. Indem sie individuelle Erfahrung von Bedrohung, Verlust und Opfer in übergeordnete heilsgeschichtliche Deutungszusammenhänge einbettete, trug die Kriegspredigt zur moralischen Orientierung und ideologischen Integration der Kriegsgesellschaft bei. Zugleich verlieh sie den politischen und militärischen Ereignissen eine religiöse Tiefendimension, durch die diese nicht nur erklärt, sondern legitimiert und normativ aufgeladen wurden. In dieser Verschränkung von situativer Aktualität, religiöser Sinnstiftung und politischer Deutung entfaltete die Kriegspredigt ihre zentrale Bedeutung als Medium der geistigen Mobilisierung im Krieg.

Im Unterschied zur allgemeinen Textsorte 'Predigt', die in der Linguistik aus unterschiedlichen Perspektiven umfassend untersucht worden ist¹⁰, stellt die 'Kriegspredigt' bislang eine kaum linguistisch erforschte Textsorte dar. Die Studie von Pressel ist beispielsweise eher dem Bereich der praktisch-theologischen Forschung zuzuordnen: Zwar ist sie in dokumentarischer Hinsicht äußerst reichhaltig und stellt im Grunde die einzige Arbeit dar, die auch eine Beschreibung der Textstruktur der Kriegspredigt bietet; eine streng linguistisch-textanalytische

9 Schäufele, *Der 'deutsche Gott'*, a.a.O., S. 41.

10 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit beschränke ich mich hier auf die Nennung der Beiträge von: Gert Otto, *Predigt als Rede. Über die Wechselwirkungen von Homiletik und Rhetorik*, Kohlhammer, Stuttgart u.a. 1976; Frank M. Lütze, *Absicht und Wirkung der Predigt. Eine Untersuchung zur homiletischen Pragmatik*, Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig 2006; Elżbieta Kucharska-Dreiß, *Predigt als Kommunikationsgeschehen, in Handbuch Sprache und Religion*, hrsg. v. Alexander Lasch – Wolf-Andreas Liebert, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, S. 385-416; *Predigtanalysen. Perspektive der Untersuchung religiöser Rede*, hrsg. v. Hans Ulrich Probst – Samuel Lacher – Manuel Stetter, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2025. Eine differenzierte Übersicht über die verschiedenen linguistischen Zugänge zur Predigtforschung findet sich bei: Carolin Dix, *Die christliche Predigt im 21. Jahrhundert. Multimodale Analyse einer kommunikativen Gattung*, Springer, Wiesbaden 2021, S. 17-27. Zur homiletischen Rhetorik sei verwiesen auf: *Handbuch Homiletische Rhetorik*, hrsg. v. Michael Meyer-Blanck, De Gruyter, Berlin-Boston 2021.

Erfassung wird jedoch nicht geleistet¹¹. Auch die den katholischen Kriegspredigten gewidmete Studie von Missalla bietet keine linguistische Analyse, sondern ist kulturell und theologisch ausgerichtet; sie ist jedoch zitatenreich und stützt sich auf ein breites Korpus, das auch im katholischen Bereich eindrücklich die Dominanz einer diskursiven Grundfigur wie der des gerechten Krieges dokumentiert¹². Die Akten der internationalen Tagung «La prédication durant la Grande Guerre» versammeln Einzelstudien zur Kriegspredigt im französischen und deutschen Raum, mit einem Schwerpunkt auf Elsass-Lothringen; spezifisch linguistische Analysen sind darin jedoch nicht vertreten¹³. Entsprechendes gilt auch für das Werk von Hofmann, das sich als bislang kaum übertroffener Beitrag zur dokumentarischen und kulturhistorischen Rekonstruktion der Kriegspredigt auszeichnet¹⁴. Gerade vor diesem Hintergrund stellt sich eine systematische linguistisch-diskursive Analyse der Kriegspredigt als Desiderat dar, die über homiletisch-praktische Beschreibungen hinausgeht und die textuellen sowie semantisch-lexikalischen Strukturen dieser Textsorte in den Mittelpunkt stellt.

Als kulturell und kommunikativ komplexes Phänomen stellt die Kriegspredigt besondere Herausforderungen dar, da in ihr religiöse und politische Sprache unmittelbar aufeinandertreffen und ihre Wirksamkeit über das Religiöse hinausgeht, auch wenn sie an rituell-liturgische Kontexte gebunden bleibt. In einer Predigt «spricht sich nicht nur eine individuelle Predigtperson aus; in ihr kommen – sei es direkt oder indirekt – stets auch übergreifende Mentalitäten, Orientierungsmuster, mitunter auch handfeste politische Interessen zur Sprache»¹⁵. Als Textsorte bewegt sich die Predigt damit unweigerlich in den Schnitt-

11 Vgl. Wilhelm Pressel, *Die Kriegspredigt 1914-1918 in der evangelischen Kirche Deutschlands*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1967. Das zweite Kapitel der Arbeit ist der «homiletischen Struktur der Kriegspredigt» gewidmet; es bietet unter anderem punktuelle Vergleichen zwischen der Sprache der Kriegspredigt und der militärischen Sprache sowie eine typologische Skizze unterschiedlicher «Formen der Kriegspredigt», vgl. *ebd.*, S. 29-67.

12 Vgl. Heinrich Missalla, «Gott mit uns». *Die deutsche katholische Kriegspredigt 1914-1918*, Kösel, München 1968.

13 Vgl. *Predigt im Ersten Weltkrieg – La prédication durant la «Grande Guerre»*, hrsg. v. Matthieu Arnold – Irene Dingel, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2017.

14 Vgl. Andrea Hofmann, *Zwischen Heimatfront und Schlachtfeld. «Kriegsbilder» in protestantischen Predigten und Andachtsschriften des Ersten Weltkriegs*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2025.

15 Tobias Braune-Krickau – Christoph Galle, *Historische Predigtforschung als interdisziplinäres Projekt. Einleitung in den Band*, in *Predigt und Politik. Zur Kulturgeschichte der Predigt von Karl dem Großen bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Tobias Braune-Krickau – Christoph Galle, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2021, S. 9-24: 14.

feld von individueller Innerlichkeit und allgemeiner Öffentlichkeit, von kirchlicher und laienhafter Frömmigkeit sowie – insbesondere im Kontext der Kriegspredigt – von theologischen Deutungsmustern und kulturell-politischen Bezugssystemen. Die Kriegspredigten des Ersten Weltkriegs sind «als theologische Versuche zur Sinnstiftung während einer politischen Krise zu verstehen. Sie bewegten sich in einem Spannungsfeld von exegetischen Traditionen, seelsorgerlichen Aufgaben und den Anforderungen, die die Kirchenleitungen an die Prediger stellten»¹⁶. Die Frage nach dem Verhältnis von Predigt und Politik versteht die Predigt «als eine soziale und politische Ressource, die [...] einen Beitrag zur Bildung, Erhaltung und Erneuerung der sozialen Identität derjenigen Gruppe leistet, auf die sie sich bezieht»¹⁷. In diesem Rahmen zeigt sich die Kriegspredigt als paradigmatischer Ort des sprachlichen Kontakts, an dem diskursive Muster entstehen, die zugleich religiöser Legitimation wie politischer Mobilisierung dienen und wesentlich zur Ausbildung kollektiver Identitätsangebote beitragen.

2. ZIELSETZUNG UND METHODISCHE RAHMUNG

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die Kriegspredigt als einen Kontaktbereich zu untersuchen, in dem religiöse und politische Grundfiguren in spezifischer Weise aufeinander bezogen werden. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie religiöse und politische Deutungsmuster innerhalb der Kriegspredigt miteinander interagieren und auf welche Weise sie sich gegenseitig durchdringen. Der Beitrag versteht die Kriegspredigt in diesem Sinne als ein Laboratorium diskursiver Prozesse, in dem sich beobachten lässt, wie durch die Verbindung religiöser und politischer Grundfiguren Wirklichkeitsdeutungen, Wertvorstellungen und gesellschaftliche Ordnungsmuster erzeugt und verfestigt werden. Unter semantischen bzw. diskursiven Grundfiguren werden wiederkehrende Bedeutungs- und Deutungsmuster verstanden, die textübergreifend wirksam sind, unterschiedliche semantische Felder miteinander verknüpfen und die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit strukturieren. Im Sinne von Busse lassen sich diskursive

16 Andrea Hoffmann, «Jesu im Schützengraben». *Kriegspredigten in Nachlässen pfälzischer und hessischer Pfarrer, in Predigt im Ersten Weltkrieg – La prédication durant la «Grande Guerre»*, a.a.O., S. 31-46: 32.

17 Ruth Conrad, «Nicht Politik sollen unsere Prediger predigen, aber wirkliches Leben sollen sie mit dem Lichte Gottes beleuchten» (Friedrich Naumann). *Die Predigt in den sozialen und nationalen Transformationen in der zweiten Hälfte des 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in *Predigt und Politik*, a.a.O., S. 237-276: 239.

Grundfiguren als ordnende Raster verstehen, durch die Ereignisse in übergeordnete Sinnzusammenhänge eingebettet werden: Sie «ordnen textinhaltliche Elemente», «bestimmen eine innere Struktur des Diskurses, die nicht mit der thematischen Struktur der Texte, in denen sie auftauchen, identisch sein muß»; da sie nicht unbedingt «auf einen einzigen Diskurs beschränkt» sind, tragen sie «zu interdisziplinären Beziehungen» bei¹⁸. Diskursive Grundfiguren fungieren als «epistemische Prämisse»¹⁹, da sie wesentliche weltanschauliche bzw. grundlegende ethische Voraussetzungen bereitstellen und damit den übergeordneten Deutungsrahmen des Diskurses festlegen. Argumentationstopoi operieren demgegenüber auf einer funktionalen Ebene, indem sie innerhalb dieses Rahmens Diskurshandlungen «in ihrer inhaltlich-formalen und argumentativen Zuspitzung» strukturieren²⁰.

Im Zentrum der vorliegenden Analyse steht die diskursive Grundfigur des gerechten Krieges, die exemplarisch am Schlüsselwort Sieg untersucht wird. Operativ orientiert sich die Analyse an einer diskurslexikologischen Vorgehensweise, die das lexikalisch-semantische Profil von Sieg in seinem seriellen Auftreten sowie in seinen unterschiedlichen diskursiven Funktionen innerhalb des ausgewählten Predigtcorpus erschließt. Die methodische Perspektive der zeitgeschichtlichen Diskurslinguistik, wie sie insbesondere von Kämper ausgearbeitet wurde, begreift Sprachdaten nicht isoliert, sondern als gesellschaftlich und historisch situierte Phänomene, die in ihrer Serialität analysierbar werden. Entsprechend gelten als Untersuchungsgegenstände Sprachdaten auf der «semantischen Wort- und Konzeptebene, der Handlungsebene [und] der Textebene», die aus diskursanalytischer Sicht «als gesellschaftliches Phänomen hinsichtlich ihrer Serialität erkennbar»²¹ sind. Diskurse er-

18 Dietrich Busse, *Das Eigene und das Fremde. Zu Funktion und Wirkung einer diskurssemantischen Grundfigur*, in *Die Sprache des Migrationsdiskurses. Das Reden über 'Ausländer' in Medien, Politik und Alltag*, hrsg. v. Matthias Jung – Martin Wengeler – Karin Böke, Westdeutscher Verlag, Opladen 1997, S. 17-35: 20.

19 Dietrich Busse, *Diskurslinguistik als Epistemologie – Das verstehensrelevante Wissen als Gegenstand linguistischer Forschung*, in *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*, hrsg. v. Ingo H. Warnke – Jürgen Spitzmüller, De Gruyter, Berlin-New York 2008, S. 57-88: 80.

20 Vgl. Constanze Spieß, *Diskurshandlungen. Theorie und Methode linguistischer Diskursanalyse am Beispiel der Bioethikdebatte*, De Gruyter, Berlin-New York 2011, S. 537.

21 Heidrun Kämper, *Diskurslinguistik und Zeitgeschichte*, in *Handbuch Diskurs*, hrsg. v. Ingo H. Warnke, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, S. 53-74: 59. In diesem Sinne unterscheidet sich der hier verfolgte zeitgeschichtliche diskurslexikologische Ansatz von einer allgemeineren historischen Diskursanalyse, wie sie etwa von Achim Landwehr konzipiert wird (vgl. Achim Landwehr, *Historische Diskursanalyse*, Campus Verlag, Frankfurt a.M.-New York 2008). Während die historische Diskursanalyse primär auf die Frage konzentriert, «wie und warum sich solche Diskurse im historischen Prozess

scheinen damit als Archive lexikalisch-semantischer Ausdruckseinheiten, die durch spezifische historische, gesellschaftliche und politische Bedingungen geprägt sind. Diese Einheiten sind einerseits als einzelne lexikalische Phänomene, andererseits als Wortnetze zu erfassen, die Bedeutungsbeziehungen herstellen und als Repräsentationen von Diskursordnungen/-strukturen auf lexikalisch-semantischer Ebene Diskursdynamiken sichtbar machen. Aus dieser übergeordneten Perspektive richtet sich die Analyse des Predigtenkorpus auf die Mikroebene des Diskurses und verfolgt einen primär semantisch-lexikalischen Zugriff. Der analytische Zugang greift heuristisch auf zwei etablierte methodische Modelle zurück: die Mehrebenenanalyse nach Spieß²² und das DIMEAN-Modell nach Warnke/Spitzmüller²³. Aus beiden Ansätzen wird jedoch gezielt jener Zugriff ausgewählt, der eine Fokussierung auf die lexikalisch-semantische Struktur des Diskurses ermöglicht. Dabei ist zu betonen, dass dieses Analyselevel in beiden Modellen jeweils nur einen Teil eines wesentlich umfassenderen und mehrstufigen Analyseverfahrens darstellt. Die Abbildung 1 visualisiert diese selektive und integrative Nutzung der Modelle in einer eigenständigen methodischen Zusammenführung.

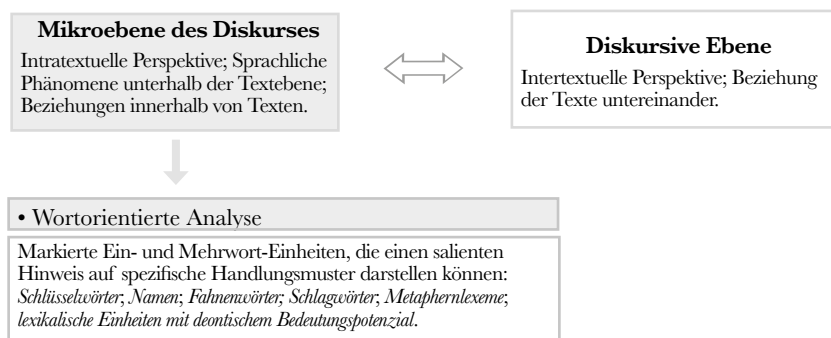


Abb. 1. Integratives Modell zur Analyse der Mikroebene des Diskurses (nach Spieß; Warnke – Spitzmüller).

verändern und damit zugleich eine veränderte Wirklichkeit hervorbringen» (ebd., S. 21), fokussiert eine zeitgeschichtliche Diskurslexikologie das sprachliche Material selbst. Im Zentrum stehen dabei lexikalische Einheiten als Träger diskursiver Bedeutungen, durch die historische Deutungsmuster, normative Orientierungen und semantische Verdichtungen sprachlich realisiert und stabilisiert werden.

22 Constanze Spieß, *Linguistische Diskursanalyse als Mehrebenenanalyse. Ein Vorschlag zur mehrdimensionalen Beschreibung von Diskursen aus forschungspraktischer Perspektive*, in *Methoden der Diskurslinguistik*, a.a.O., S. 237-260.

23 Ingo H. Warnke – Jürgen Spitzmüller, *Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik – Grundlagen und Verfahren einer Sprachwissenschaft jenseits textueller Grenzen*, in *Methoden der Diskurslinguistik*, a.a.O., S. 3-54.

Im Zentrum der Analyse steht dabei das Schlüsselwort *Sieg*, an dem sich die diskursive Grundfigur des gerechten Krieges exemplarisch nachvollziehen lässt – als lexikalische Einheiten mit diskursbestimmender Funktion bündeln nämlich Schlüsselwörter das Selbstverständnis sowie die normativen Leitvorstellungen einer Gruppe oder Epoche. *Sieg* fungiert in diesem Sinne nicht lediglich als Bezeichnung eines militärischen Ergebnisses, sondern als semantischer Kristallisationspunkt, in dem religiöse Legitimation, moralische Bewertung und nationale Selbstvergewisserung zusammenlaufen. Darüber hinaus werden Metaphernlexeme einbezogen, durch die der *Sieg* affektiv verdichtet, personifiziert oder evaluativ aufgeladen wird. Das deontische Bedeutungspotenzial des Schlüsselwortes *Sieg* wird nur in sehr begrenztem Umfang berücksichtigt, da eine vertiefte Behandlung dieses Aspekts eine eigenständige Analyse der Sprechhandlungen erfordern würde. Die genannten Kategorien dienen nicht als starre Analyseraster, sondern als heuristische Instrumente, die im fortlaufenden Abgleich mit dem Korpus präzisiert werden.

3. ANALYSE

3.1 *Zusammensetzung des Korpus*

Auf der Grundlage des zuvor entwickelten theoretisch-methodischen Rahmens widmet sich der folgende Teil der Arbeit der empirischen Analyse eines ausgewählten Korpus von protestantischen Kriegspredigten aus dem Ersten Weltkrieg. Das Korpus umfasst 10 Kriegspredigten aus den ersten Monaten des Krieges (August-Dezember 1914), die aus Gründen der Übersichtlichkeit in Abbildung 2 zusammenfassend dargestellt sind; jede Predigt wird im Beitrag mit einer entsprechenden Sigle referenziert²⁴.

Bibliographische Angabe der ausgewählten Kriegspredigten	Sigle
• Krieg! Predigt gehalten am 7. August 1914 von Pfarrer Lic. Dr. Rittelmeyer, Buchhandlung des Vereins für Innere Mission, Nürnberg 1914.	KP1
• <i>Seid stille und erkennt, daß Ich Gott bin!</i> Kriegspredigt von Professor D. Dunkmann-Greifswald, gehalten in St. Nikolai am 23. August 1914, Verlag von Bruncken & Co., Greifswald 1914.	KP2
• <i>Eine Predigt in Kriegszeit</i> , Gehalten von Professor D. Karl Müller am 23. August 1914, Kommissionsverlag Rudolf Merkel, Erlangen 1914.	KP3

²⁴ Sämtliche Predigten sind online über das Portal *Europeana* in der speziell den Jahren 1914-1918 gewidmeten Sammlung frei zugänglich: <<https://www.europeana.eu>> (letzter Zugang: 6. Dezember 2025).

Bibliographische Angabe der ausgewählten Kriegspredigten	Sigle
• <i>Willst du opfern?</i> Kriegspredigt III gehalten am 6. September 1914 von Wilhelm Eisenberg, Pastor an der Evangelisch-Reformierten Kirche zu Braunschweig. Ertrag zugunsten der Verbreitung guter Schriften besonders im Heere, Verlag von Johannes Neumeyer, Braunschweig 1914.	KP4
• <i>Nur durch Sterben geht's zum Leben.</i> Kriegspredigt V gehalten am 13. September 1914 von Wilhelm Eisenberg, Pastor an der Evangelisch-Reformierten Kirche zu Braunschweig. Ertrag zugunsten der Verbreitung guter Schriften besonders im Heere, Verlag von Johannes Neumeyer, Braunschweig 1914.	KP5
• <i>Predigt</i> gehalten im Dom zu Berlin am 6. September 1914 von Oberhofprediger Ernst Dryander.	KP6
• <i>Erntedankfest-Predigt</i> , gehalten am 4. Oktober 1914 von Superintendent Spindler zu Winzig über Psalm 145, v. 15-21, Druck von B. Petzholdt, Winzig 1914.	KP7
• <i>Silvester 1914</i> , Predigt gehalten im Dom am 31. Dezember 1914 gehalten von Ludwig Jacobskötter, Pastor am Dom, Verlag von Ruhle & Schenker, Bremen 1915.	KP8
• <i>Das große Sterben</i> , Kriegspredigt gehalten am Mittwoch, 28. Oktober 1914, in der Pfarrkirche zu Güstrow vom Pastor Goesch, Opitz & Co., Güstrow 1914.	KP9
• <i>Gott ist unsere Zuversicht und Stärke</i> , Predigt am 9. August 1914 gehalten von Reinhold Herold, Pfarrer, Peterschen Buchdruckerei, Rothenburg 1914.	KP10

Abb. 2. Korpus der untersuchten Kriegspredigten mit bibliographischen Angaben und Siglen.

Die Zusammenstellung des Untersuchungskorpus folgt einem bewusst selektiven und forschungsleitenden Zugriff, wie er in der Diskurslinguistik, insbesondere bei Dietrich Busse und Wolfgang Teubert, theoretisch reflektiert wird²⁵. Ausgehend von der Auffassung von Diskursen als «virtuelle[n] Textkorpora»²⁶, deren Zusammensetzung primär durch inhaltliche bzw. semantische Kriterien bestimmt ist, wird das konkrete Korpus nicht als statistisch repräsentative Stichprobe verstanden, sondern als inhaltlich begründete Teilmenge eines umfassenderen Diskurszusammenhangs. Die zeitliche Eingrenzung orientiert sich an der Annahme, dass gerade diese frühe Phase des Krieges eine besonders hohe diskursive Verdichtung aufweist, in der religiöse Deutungsmuster und sprachliche Legitimationsstrategien in enger Reaktion auf aktuelle militärische Ereignisse – insbesondere auf wahrgenommene Erfolge an der Front – ausgehandelt werden. Das chronologische Kriterium dient damit nicht lediglich der historischen Ordnung des Materials, sondern der Rekonstruktion eines sich dynamisch entfaltenden Deutungsprozesses innerhalb eines spezifischen

²⁵ Dietrich Busse – Wolfgang Teubert, *Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik*, in *Linguistische Diskursanalyse. Neue Perspektiven*, hrsg. v. dens., Springer, Wiesbaden 2013, S. 13-30.

²⁶ *Ebd.*, S. 16.

diskursiven Zeitfensters. Die Auswahl der Kriegspredigten erfolgte aus einem deutlich umfangreicheren Repertoire einschlägiger Texte und berücksichtigt neben der zeitlichen Abfolge auch Aspekte der diskursiven Varianz. So wurde darauf geachtet, unterschiedliche Predigerstimmen sowie verschiedene kirchliche Kontexte einzubeziehen, um ein Mindestmaß an interner Differenzierung zu gewährleisten, ohne dabei die Kohärenz des diskursiven Zusammenhangs aufzugeben. Im Einklang mit dem diskurslinguistischen Verständnis von Repräsentativität ist das Korpus nicht im statistischen, sondern im semantischen Sinne repräsentativ: Es beansprucht keine Abbildung der Gesamtheit zeitgenössischer Predigten, sondern eine gezielte Repräsentativität im Hinblick auf den als Untersuchungsleitfaden gewählten Inhaltsaspekt, nämlich die sprachlich-diskursive Konstruktion von Krieg, Gemeinschaft und religiöser Sinnstiftung in der Frühphase des Krieges.

3.2 *Das Schlüsselwort 'Sieg' in den Kriegspredigten*

Der gerechte Krieg ist im untersuchten Korpus als primäre diskursive Grundfigur zu verstehen. Er tritt nicht als explizit ausgeführtes Konzept auf, sondern als wiederkehrendes Deutungsmuster, das den Krieg moralisch legitimiert, religiös rahmt und politisch funktionalisiert. In dieser Funktion verbindet die Grundfigur auf stabile Weise unterschiedliche semantische Felder, indem sie religiöse Bedeutungen (Gott, Gebet, Segen, Buße), moralische Kategorien (Gut und Böse, Opfer, Pflicht) sowie politisch-militärische Konzepte (Nation, Sicherheit, Freiheit, Sieg) in einem kohärenten Sinnzusammenhang integriert. Innerhalb dieses Deutungshorizonts erscheint Gott als national konnotierte Instanz, die das Schicksal der eigenen Nation lenkt und deren politischem, wie militärischem Handeln eine transzendente Sinnstiftung verleiht. Die Deutung des *Sieges* als Gnadenzeichen lässt sich diskurshistorisch bereits im kaiserlichen Aufruf vom 6. August 1914 verankern: Mit der Formel «Vorwärts mit Gott, der mit uns sein wird, wie er mit den Vätern war!»²⁷ wurde der Kriegseintritt explizit in einen heilsgeschichtlichen Horizont gestellt. Der Verweis auf Gottes fortdauernde Begleitung konstruiert eine Kontinuität zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und etabliert göttliche Parteinahme als Voraussetzung militärischen Erfolgs. *Sieg* fungiert im Predigtdiskurs nicht als bloßes militärisches Resultat, sondern als semantischer Knotenpunkt, an dem sich militärische, religiöse

27 Wilhelm II., *An das Deutsche Volk! Rede zum Kriegsbeginn* (6. August 1914), veröffentlicht in «German History in Documents and Images», <<https://germanhistorydocs.org/de/das-wilhelminische-kaiserreich-und-der-erste-weltkrieg-1890-1918/ghdi:audio-5141>> (letzter Zugang: 12. Dezember 2025).

und normative Deutungen überlagern. Gerade über die sprachliche Rahmung des Sieges wird der Krieg als gerecht, notwendig und letztlich gottgewollt ausgewiesen. Im Folgenden wird das Auftreten dieses Schlüsselwortes in den Kriegspredigten in unterschiedlichen Deutungshorizonten – einem national-propagandistischen und einem sakralen – untersucht. Dabei zeigt sich, dass es in beiden Kontexten regelmäßig mit der diskursiven Grundfigur des gerechten Krieges verknüpft ist und zu deren semantischer Stabilisierung beiträgt.

3.2.1 *National-propagandistische Diskursverstärkung des gerechten Krieges*

Das Wortfeld *Sieg* (und *Erfolg*) fungiert zunächst als Instrument einer propagandistischen Diskursverstärkung des gerechten Krieges. Militärische Ereignisse werden durch Akkumulation, evaluative Aufladung, räumliche Totalisierung und affektive Mobilisierung semantisch gesteigert, ohne auf göttliches Handeln Bezug zu nehmen. Der Krieg erscheint in dieser Perspektive als erfolgreiches menschliches Unternehmen, dessen Legitimität sich aus der sichtbaren Serie von Erfolgen selbst speist:

- (1) *Sieg auf Sieg* ist erfochten im Osten und im Westen. (KP4)
- (2) *Von Erfolg zu Erfolg, von Sieg zu Sieg* führen uns unsere wackern Soldaten. Unsere Heere im Osten und im Westen und unsere Marine haben Taten vollbracht, die uns mit Bewunderung erfüllen. (KP7)
- (3) Wir werden *siegen!* Ganz gewiß werden wir es. (KP2)
- (4) Am heutigen Tage, da wir schon *von einem gewaltigen Sieg* und gutem Fortgang der Kriegsoperationen im Westen wissen, und da augenblicklich die Nachricht von einem ebenfalls *erheblichen Erfolg* im Osten uns zukam, haben wir auch irdischen Grund, fröhlich und dankbar zu sein. (KP3)
- (5) Es ist eine große, herrliche Zeit, voll *Siegesjubel* und Vaterlandsbegeisterung. (KP5)

In diesen Beispielen werden *Sieg* und *Erfolg* auf der lexikalisch-semantischen Ebene diskursiv verstärkt. Die Amplifikation realisiert sich durch Akkumulation (*Sieg auf Sieg; von Erfolg zu Erfolg*), evaluative Modifikation (*gewaltiger Sieg, erheblicher Erfolg*) sowie durch räumliche Totalisierung (*im Osten und im Westen*). In (1) erzeugt die Konstruktion *Sieg auf Sieg* eine kumulative Steigerung, die den Eindruck einer ununterbrochenen Erfolgsserie vermittelt; das Partizip *erfochten* trägt zur Heroisierung des Sieges bei, indem es ihn als Ergebnis von Kampf und Opfer semantisch auflädt. Ein vergleichbarer Mechanismus liegt in (2) vor, wo durch die Nennung der militärischen Akteure (*Heere, Marine*) das Erfolgsnarrativ auf alle Teilbereiche des Krieges aus-

geweitet und national totalisiert wird. In (3) erfolgt die Verstärkung modal, indem der Sieg als emphatische Zukunftsgewissheit formuliert wird (*Wir werden siegen!*), deren Selbstverständlichkeit keiner weiteren Begründung bedarf. Auch (4) arbeitet mit serieller Strukturierung und räumlicher Parallelisierung von Erfolgen im Osten und Westen, ergänzt durch eine temporale Rahmung (*am heutigen Tage, augenblicklich*), die den Erfolg als kontinuierlichen Normalzustand etabliert. In (5) schließlich wird der Sieg nicht mehr als einzelnes Ereignis, sondern als affektiver Kollektivzustand inszeniert (*Siegesjubiläum*), wobei religiöse Semantik vollständig zugunsten patriotischer Euphorie zurücktritt. Die sprachliche Gestaltung dient somit nicht der nüchternen Berichterstattung, sondern der semantischen Steigerung und normativen Plausibilisierung militärischer Ereignisse. Folgende Beispiele markieren eine weitere diskursive Verschiebung, in deren Verlauf der Sieg zunehmend zum Objekt patriotischer Identifikation und politischer Mobilisierung wird:

- (6) der Gedanke an das große Ganze, an den Sieg des eigenen Heeres (KP5)
- (7) Durch den Krieg zum Sieg! (KP1)
- (8) Unser muß der Sieg sein! (KP1)
- (9) An unserer Spitze ist ein Kaiser ins Kampfesfeld gefahren, der uns daheim beten gelehrt und nun uns zuruft, Gott zu danken für den ersten Sieg. (KP2)

Sakralisiert wird hier weniger das unmittelbare göttliche Handeln als vielmehr die Nation, das eigene Heer und dessen als selbstverständlich vorausgesetzter Anspruch auf Sieg. Formeln wie *das große Ganze* fungieren als integrative Deutungsangebote, durch die individuelles Leiden in einen übergeordneten nationalen Sinnzusammenhang eingebettet und zugleich relativiert wird. Possessiv- und Modalstrukturen (*unser, muss*) stabilisieren kollektive Zugehörigkeiten, markieren klare Innen-Außen-Grenzen und verleihen dem Sieg einen normativen, verpflichtenden Charakter. Religiöse Praxis erscheint in diesem Zusammenhang zunehmend politisch funktionalisiert, wenn der Kaiser als symbolische Autoritätsfigur zwischen Gott, Nation und Heer positioniert wird und so sakrale Legitimation und patriotische Loyalität diskursiv miteinander verschränkt.

3.2.2 Sieg als Gnadezeichen

In den zitierten Beispielen erscheint der Sieg als legitim und bedeutsam, ohne explizit religiös begründet zu werden. In den folgenden Beispielen verschiebt sich diese Perspektive jedoch grundlegend: Der militärische Erfolg wird nicht mehr primär als Resultat menschlichen

Handelns gedeutet, sondern explizit auf göttliches Eingreifen zurückgeführt, wodurch religiöse Semantik die Deutung des Sieges dominiert.

- (10) Gib uns *baldigen Sieg*, Herr der Heerscharen. (KP9)
- (11) Und sollte Gott unsrem Volk *den Sieg bestimmt haben*, dann wollen wir es vor Übermut zu behüten suchen. (KP1)
- (12) und es gibt ein drittes Stillesein der tiefsten überströmenden Dankbarkeit *für den Sieg*, den uns der barmherzige Vater gibt. (KP2)
- (13) alle Welt soll es inne werden, daß Gott seine Ehre *zum Siege führt*. (KP2)
- (14) Darum wollen wir [...] beten, daß Gott unserer gerechten Sache *zum Sieg ver helfe*. (KP3)
- (15) Ist es denn auch bestimmt, daß wir *siegen* werden? Nun, meine Freunde, so fragen Christen nicht, die den hl. Gott zum Vater ihres Heilandes über sich haben. Das wissen wir als Christenleute, daß Gottes Sache *siegt*. [...] Nun heißt ein Christ sein, ein Kämpfer sein, aber auch ein *Sieger* sein. Nun spricht Paulus: Ich habe einen guten Kampf gekämpft, und Gott hat mir beigelegt die Krone der Gerechtigkeit. (KP2)

Der Ursprung des Sieges wird konsequent vom menschlichen Handeln auf göttliche Intervention verlagert: Der Sieg wird nicht 'erfochten', sondern 'bestimmt', nicht erkämpft, sondern erbeten. Religiöse Lexeme wie *Segen*, *Gebet*, *Gerechtigkeit* und *göttliche Sache* dominieren die Deutung. Der Krieg erscheint damit als von Gott getragenes Geschehen; der militärische Erfolg fungiert als Gnadenzeichen, das göttliche Zustimmung signalisiert. Besonders deutlich wird dies dort, wo der Sieg teleologisch auf Frieden bezogen wird und menschliche Handlungsmacht auf das Gebet begrenzt bleibt. Militärische Amplifikation und theologische Attribution sind keine Gegensätze, sondern komplementäre Strategien. Die rhetorische Steigerung des Erfolgs und seine religiöse Fundierung stabilisieren gemeinsam die Vorstellung eines gerechten, legitimierten Krieges. Kollokationen wie *Sieg geben*, *zum Sieg ver helfen*, *zum Siege führen* oder *den Sieg bestimmen* sind im Predigt diskurs als semantisch stabile Verbindungen zu verstehen, deren diskursive Spezifik maßgeblich durch die systematische Agensbindung an Gott geprägt ist. Das göttliche Subjekt monopolisiert die Kausalität des Sieges, während menschliches militärisches Handeln deagentiviert oder auf eine sekundäre Rolle reduziert wird. Zugleich wird Gott nicht nur als Ursache, sondern als lenkende militärische Instanz konzeptualisiert, die in der Tradition des alttestamentlichen *Herrn der Heerscharen* erscheint und den Verlauf des Krieges aktiv

führt. Der Sieg wird dadurch nicht als menschliche Leistung, sondern konsequent als Gabe Gottes gedeutet. In dieser Perspektive fungieren die genannten Kollokationen als zentrale Träger der Deutung des Sieges als Gnadenzeichen und stabilisieren die diskursive Grundfigur des gerechten Krieges. In Beispiel (15) wird der militärische Sieg vollständig spiritualisiert. Entscheidend ist nicht die Frage nach einem konkreten Kriegsausgang, sondern die Gewissheit, dass *Gottes Sache siegt*. Der Begriff des *Kampfes* wird metaphorisch umgedeutet und mit paulinischer Heilssymbolik verbunden. Der Sieg erhält damit eine doppelte Bedeutung: Er ist zugleich militärischer Erfolg und Zeichen eschatologischer Gerechtigkeit. Christliche Existenz wird als 'kämpferisch', aber zugleich als 'siegreich' bestimmt, unabhängig von kontingenten militärischen Ergebnissen. Die folgenden Beispiele zeigen, wie der nationale-militärische und der religiöse Deutungsraum im Predigt diskurs über das Lexem *Sieg* miteinander in Kontakt treten und wechselseitig aufgeladen werden. Der militärische Erfolg wird dabei nicht nur politisch, sondern zugleich konfessionell und heilsgeschichtlich gedeutet:

- (16) So entfalten wir heute *unser protestantisches Siegespanier*. (KP1)
- (17) Und doch, wir wissen etwas noch Höheres, worauf wir hoffen können, *als auf einen Sieg*: Durch den Krieg zur Wiedergeburt, zur Wiedergeburt unsren deutschen Volkes! (KP1)
- (18) Nicht wahr, es fühlt jeder, wie jetzt wieder zwei um seine Seele ringen – Gott und der Mammon. Wer wird *den Sieg davon tragen*? Wie zweierlei um die Herrschaft kämpft: die Selbstsucht und die Hingabe an andere. Wer wird unterliegen? (KP4)

Das lexikalisch belegte Nominalkompositum *Siegespanier*²⁸ in (16) entfaltet seine diskursive Wirkung vor allem in der metaphorischen Zuschreibung: In der Verbindung *protestantisches Siegespanier* wird Religion selbst zur Fahne erhoben. Der Protestantismus erscheint nicht nur als religiöse Zugehörigkeit, sondern als sichtbar vorangetragenes Banner, unter dem sich kollektive Identität, Loyalität und Siegesgewissheit formieren. Das militärisch konnotierte *Panier* fungiert dabei als Trägermetapher²⁹, die den Sieg konfessionell auflädt und Religion in

28 Vgl. *siegespanier*, in *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung (1854-1960), digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/dwb/siegespanier>> (letzter Zugang: 12. Dezember 2025).

29 Ich beschränke mich auf einen Verweis auf die einschlägige Forschungsliteratur zum Stellenwert der Metapher in der theologischen Rede: Paul Ricœur

die Rolle eines kampf- und siegfähigen Symbols rückt. Der Sieg wird so nicht primär als militärisches Ereignis, sondern als konfessionell legitimer Triumph inszeniert, bei dem die Religion die Funktion eines identitätsstiftenden und mobilisierenden Feldzeichens übernimmt. In Beispiel (17) wird das militärische Wortfeld (*ringen, Sieg davontragen, Herrschaft, unterliegen*) auf einen inneren religiös-moralischen Konflikt übertragen. Der Krieg wird semantisch internalisiert und als Kampf zwischen *Gott und Mammon* konzeptualisiert, dessen Ausgang über die Seele entscheidet. Diese Deutung wird in Beispiel (18) (*Durch den Krieg zur Wiedergeburt unsren deutschen Volkes!*) explizit nationalisiert und eschatologisch formuliert. Der Sieg erscheint hier nicht primär als militärisches Ziel, sondern als Voraussetzung einer religiös und national verstandenen *Wiedergeburt* des deutschen Volkes. In folgenden Beispielen wird der Sieg metaphorisch personifiziert und damit affektiv aufgeladen:

- (19) *der winkende Sieg und der Erfolg*, sie rufen Taten hervor, vor denen wir bewundernd stehen. (KP6)
- (20) Und es singt durch unsere Herzen, durch die Nacht, durch den Tag, durch das Jahr *deutscher Siegesgesang*: Ein feste Burg ist unser Gott. (KP8)

In (19) erscheint *der winkende Sieg und der Erfolg* als handelnde Subjekte, die – ähnlich einer verlockenden Gestalt – zum Handeln auffordern (*rufen Taten hervor*). Durch die Personifikation wird der Sieg nicht als Ergebnis, sondern als aktive Verheißung konzeptualisiert, die Motivation und Opferbereitschaft stimuliert. In (20) wird der Sieg in den *deutschen Siegesgesang* überführt und damit akustisch, wie kollektiv vergegenwärtigt. Der Sieg erscheint hier nicht als einzelnes Ereignis, sondern als permanenter Resonanzraum, der das Volk emotional durchdringt. In beiden Fällen dient die metaphorische Gestaltung dazu, den Sieg aus dem Bereich militärischer Faktizität zu lösen und ihn als emotional wirksame, identitätsstiftende Größe im politisch-religiösen Deutungsrahmen zu verankern. Ein letztes Beispiel verdeutlicht den deontischen Wert, den das Wortnetz *Sieg* im Predigt diskurs annehmen kann:

- (21) wir müssen diesen Krieg als eine Gottesoffenbarung erkennen, [...]

– Eberhard Jüngel, *Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache*, Kaiser, München 1974; Thomas Luksch, *Predigt als metaphorische Gott-Rede. Zum Ertrag der Metaphernforschung für die Homiletik*, Echter, Würzburg 1998; Johannes Hartl, *Metaphorische Theologie. Grammatik, Pragmatik und Wahrheitsgehalt religiöser Sprache*, Lit Verlag, Berlin 2008.

wir [müssen] unseren Herrgott bei uns haben [...], wenn wir aus diesem furchtbaren Kampfe äußerlich und innerlich *als Sieger* hervorgehen wollen. (KP10)

Die wiederholte Verwendung des Modalverbs *müssen* entfaltet im homiletischen Kontext eine deutlich deontische Wirkung: Die Predigt formuliert keine individuellen Deutungsangebote, sondern richtet sich normsetzend an die Gemeinde und gibt verbindliche Orientierungen für Glauben und Handeln vor. Der Krieg wird als Gottesoffenbarung gerahmt, aus der bestimmte religiöse Pflichten abzuleiten sind, deren Erfüllung als Voraussetzung für ein 'Siegerhervorgehen' erscheint. Damit wird der Sieg nicht allein als militärischer Ausgang verstanden, sondern an eine religiös-moralische Bewährung gebunden. Die Unterscheidung von *äußerlich* und *innerlich* erweitert den Siegerbegriff über die militärische Ebene hinaus und verankert ihn im Selbstverständnis der Gläubigen, indem militärischer Erfolg, religiöse Haltung und persönliche Glaubenspraxis miteinander verknüpft werden.

4. ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN

Die Analyse zeigt, dass das Lexem *Sieg* im Predigtdiskurs des Ersten Weltkriegs eine zentrale semantische Scharnierfunktion einnimmt. Ob als militärisch amplifizierter Erfolg, als Zeichen göttlicher Gnade oder als patriotischer Besitzanspruch – der Sieg trägt durchgängig zur diskursiven Konstruktion des Krieges als gerecht bei. Auffällig ist dabei, dass die im Predigtdiskurs formulierte Siegesgewissheit auf einer diskursiven Hyperbolisierung vereinzelter militärischer Erfolge beruht. In der Zeit zwischen August und Dezember 1914 beschränkten sich die vielfach beschworenen Siege faktisch auf wenige Ereignisse. Der Predigtdiskurs leitet den Sieg damit weniger aus empirischen Kriegsverläufen als aus religiösen Erwartungshorizonten ab. Die gleichzeitige Sakralisierung des Krieges im politischen Sprachgebrauch und seine religiöse Rahmung in der Predigt führen zu einer wechselseitigen Stabilisierung der Grundfigur des gerechten Krieges, die im Kontext der inneren Kriegspropaganda eine zentrale orientierende Funktion übernimmt. Der Predigtdiskurs fungiert dabei als Resonanzraum politischer Sinnangebote, die religiös überhöht werden. Zusätzliche Plausibilität gewinnt diese Siegesgewissheit durch subtile Verweise auf historische Erfolge. Neben den Namen aktueller Kriegsschauplätze wie *Metz*, *Antwerpen*, *Tannenberg* oder *Lodz* treten im Korpus wiederholt Erinnerungsorte früherer nationaler Siege – *die Leipziger Schlacht*, *Sedan*

sowie die Jahre *1813* und *1870*. Diese historischen Bezugnahmen verankern die Gegenwart des Krieges in einer teleologischen Kontinuität nationaler Erfolgsgeschichte und verleihen der Erwartung eines von Gott garantierten Sieges zusätzliche Evidenz. Der Sieg erscheint so nicht nur als zukünftig erhofftes Ereignis, sondern als historisch vorgezeichnete und religiös kodierte Konstante. Damit tritt *Sieg* als ein privilegierter Ort des politisch-religiösen Kontakts hervor: Im Lexem bündeln sich semantische, normative und affektive Bedeutungen, durch die der Krieg zugleich gerechtfertigt, gedeutet und als gemeinschaftliche Bewährungsprobe stabilisiert wird.

Hanno collaborato

Lorella Bosco è professoressa ordinaria di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Ha studiato a Bari, Münster e Berlino (Freie Universität, dove ha conseguito il dottorato). Nel 2017 è stata insignita del Premio Ladislao Mittner. Si è occupata di letteratura ebraico-tedesca, di ricezione dell'antico nella letteratura tedesca, di avanguardie, *Moderne* e letteratura contemporanea. Tra le pubblicazioni più recenti ricordiamo: *«Das Publikum wird immer besser». Literarische Adressatenfunktionen vom Realismus bis zur Avantgarde* (con G.A. Disanto, Böhlau 2020); *Mehrdeutige Titel. Lektüren einer paratextuellen Praktik* (con D.-Chr. Assmann, Metzler 2025); *Name, Rock, Blickfang. Historische Semantiken und Praktiken des Titels* (con D.-Chr. Assmann, De Gruyter 2026).

Davide Bertagnolli è professore associato di Filologia e linguistica germanica presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Si occupa di lingua e letteratura germanica medievale, con particolare attenzione alle tradizioni medio-alto tedesca e medio-nederlandese, all'eccdotica, alla traduzione dei testi medievali e alla loro ricezione. È autore di monografie dedicate, tra gli altri, al *Nibelungenlied*, al *Ferguut*, al *Reynaert* e all'*Esopet*, e di numerosi saggi pubblicati in sedi scientifiche nazionali e internazionali.

Riccardo Bettini è dottore di ricerca in Scienze umanistiche. Il settore scientifico-disciplinare è L-Lin/13 (letteratura tedesca) e l'ambito di ricerca si focalizza sulla trasformazione di genere e i caratteri identitari in autori tedeschi a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo. Ha conseguito l'abilitazione all'insegnamento della lingua e della civiltà tedesca nella scuola secondaria e all'attività di ricerca affianca il mestiere di traduttore editoriale.

Kai Bremer ist Professor für Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit im europäischen Kontext an der Freien Universität Berlin. Er beschäftigt sich zudem mit der europäischen Gegenwartsdramatik und ist Autor des theaterkritischen Portals *nachtkritik.de*. Er ist Hauptherausgeber des Internationalen Archivs für Sozialgeschichte der deutsche Literatur.

Luca Baruffa ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi germanici e slavi presso Sapienza Università di Roma e l'Università Carolina di Praga. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura folklorica di lingua tedesca del XVIII e XIX secolo, con particolare attenzione alle implicazioni proto-ecologiche delle tradizioni orali e alle loro riscritture moderne, le dinamiche nazionalistiche e di genere in Europa centro-orientale tra Otto e Novecento, e le modalità con cui la letteratura di lingua tedesca contemporanea indaga i nessi tra linguaggio, natura, genere e identità, integrando prospettive di elementale, ecocritica della materia, ecologia *queer* e *literary animal studies*. Al momento è docente a contratto presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro.

Emilio Calvani è ricercatore in studi scandinavi. Laureato presso l'Università degli Studi di Firenze e dottore di ricerca presso Sapienza Università degli Studi di Roma (in congiunzione con la Charles University di Praga), si è occupato principalmente di letteratura della post-migrazione scandinava, argomento della sua tesi di dottorato. Dopo aver assunto incarichi di docenza presso l'Università degli Studi di Firenze e l'Università Ca' Foscari di Venezia, dal 2024 inizia a lavorare presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma, inizialmente come assegnista post-doc e, dal 2025, come contrattista di ricerca sul progetto «Karen Blixen. La tradizione del gotico».

Nadia Centorbi è professoressa associata di Lingua, traduzione e linguistica tedesca presso l'Università degli Studi di Messina. I suoi interessi di ricerca si concentrano attualmente su tre ambiti principali: la *Literaturlinguistik*, sia nella riflessione metodologica sia nelle applicazioni analitiche; la traduzione letteraria; l'analisi linguistico-discorsiva del discorso omiletico e politico.

Angela Conzo è assegnista di ricerca nel progetto PRIN 2022 «'Ecocritical' perspectives in German-Language Literature: Paths of innovation and international networking» presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università del Salento. È dottoressa di ricerca

in Studi letterari, linguistici e comparati presso l'Università di Napoli L'Orientale. È stata borsista di ricerca DAAD presso l'Università Eberhard-Karls di Tübingen e assistente ricercatrice presso la Paris-Lodron Universität Salzburg.

Gabriele Gallina ha conseguito la laurea magistrale a Bologna, dove ha discusso una tesi su Paul Valéry, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. Attualmente sta preparando una dissertazione di dottorato in letteratura comparata sull'aneddoto in Charles Baudelaire, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno presso la Bonn Universität e Paris-Sorbonne (Paris IV). Collabora con l'*équipe Valéry* del CNRS a Parigi ed è membro del comitato editoriale di «Suite française», rivista di politica e cultura francese. Ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali e ha pubblicato diversi articoli sui suoi autori di riferimento.

Maria Diletta Giordano ha conseguito il dottorato in Studi germanici e slavi presso La Sapienza Università di Roma in doppio titolo con l'Università Carolina di Praga nel 2023, dove ha anche svolto un post-doc dal 2024 a fine 2025. Le sue ricerche riguardano prevalentemente la letteratura tedesca nelle terre ceche tra il XIX e il XX secolo (Gustav Meyrink, Auguste Hauschner, Paul Leppin), il genere fantastico e la geografia letteraria.

Dirk HeiBerer Literaturwissenschaftler, Dr. phil., Autor literarischer Topographien und Herausgeber. Veranstalter Literarischer Spaziergänge und Exkursionen, Vorsitzender des Thomas-Mann-Forums München e.V. und Herausgeber der Thomas-Mann-Schriftenreihe bei Königshausen & Neumann. Auszeichnungen u.a.: Schwabinger Kunstpreis (1993); Thomas-Mann-Medaille (2009).

Goranka Rocco ist Professorin für Deutsche Sprache, Übersetzung und Linguistik an der Universität Ferrara. Sie lehrte außerdem an den Universitäten Düsseldorf, Duisburg-Essen, Bologna und Triest. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Kontrastive Diskurslinguistik, Soziolinguistik, Übersetzungswissenschaft, Numerus- und Genusforschung. Sie hat an mehreren internationalen Projekten zur Diskurslinguistik und Ökolinguiistik teilgenommen, ist (Ko-)Autorin von vier Monographien, zahlreichen Fachartikeln sowie mehreren DaF-Lehrwerken und Trägerin des Mittnerpreises für Translationswissenschaft (2018).

Andrea Romanzi is post-doctoral researcher and lecturer at the department of Scandinavian Studies at the University of Milan, Statale. His main research interests lie in the fields of translation studies, publishing history, international literary reception, and eco-criticism, and his contributions have appeared in Italian and international journals such as «Status Quaestionis», «Acoma», «European Journal of Scandinavian Studies», and «The Italianist».

Benedetta Rosi ist derzeit Lehrbeauftragte für deutsche Sprachwissenschaft an der Fondazione Campus in Lucca (Universität Pisa). Nach ihrer Promotion (2019) an der Universität Basel war sie Postdoktorandin an derselben Universität und dann an den Universitäten Turin und Pisa. Ihre Forschungsgebiete umfassen die kontrastive Deutsch-Italienisch-Grammatik, Textlinguistik und -stilistik, Sprachvarietäten des Deutschen, Übersetzungswissenschaft sowie den lutherischen Wortschatz.

Giovanni Za è dottorando di ricerca presso l'Università di Napoli. Ha pubblicato contributi accademici sul tema dell'autobiografia nell'opera di Ingmar Bergman, sull'*autofiction* nella letteratura nordica e nell'ambito degli *spatial literary studies*; si è inoltre occupato di produzione letteraria del Novecento svedese e autori come P.C. Jersild, Harry Martinson e P.A. Fogelström. È membro di ASTRI, Associazione Italiana di Studi Strindberghiani e di APEN, Association Pour les Études Nordiques.

Alessandro Zironi è professore ordinario di Filologia e linguistica germanica presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. La sua attività di ricerca, pur senza rinunciare a un tradizionale impianto di analisi linguistica, prende in considerazione problematiche relative alla trasmissione testuale e al rapporto testo-ricevente, con attenzione a un approccio interdisciplinare, necessario quando si affrontano testi in lingue germaniche di epoca medievale. Si occupa soprattutto di lingua e letteratura gotica, di testimonianze longobarde e di lingua e letteratura alto-tedesca antica e media.

