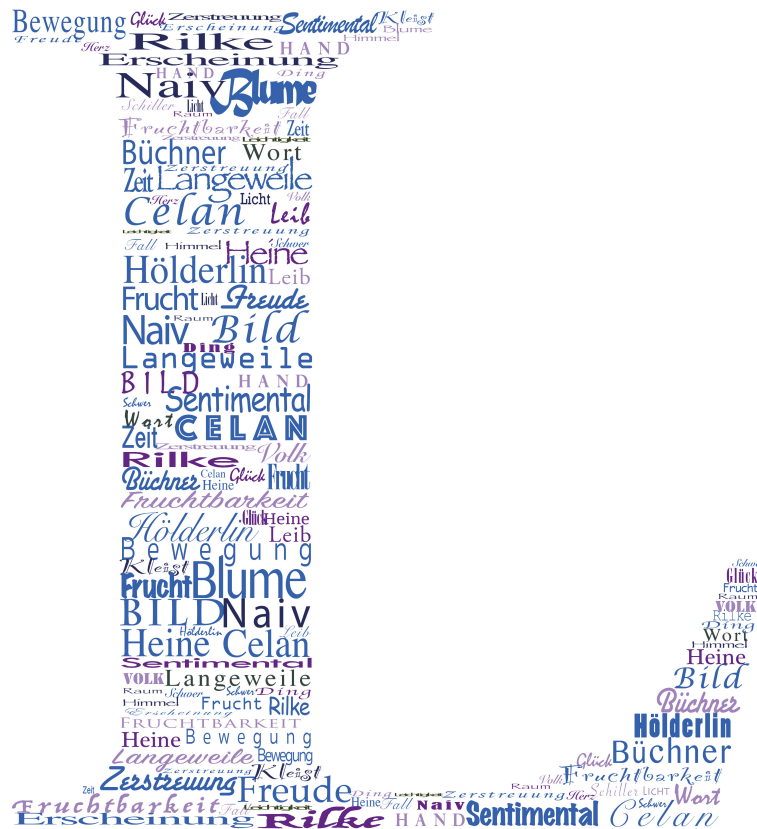


Lessico europeo

Sezione tedesca: il movimento

a cura di

Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella
Camilla Miglio, Giulia Puzzo



Collana Studi e Ricerche 68

STUDI UMANISTICI
Serie Philologica

Lessico europeo

Sezione tedesca: il movimento

a cura di

Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella

Camilla Miglio, Giulia Puzzo



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2018

Volume stampato con il contributo del progetto di ricerca Awards Sapienza
Lessico leopardiano 3.0. Ipertesto tra linguaggi dell'antico e modernità europea
(coordinatore prof. Franco D'Intino), e della Fondazione Christian Cappelluti.

Copyright © 2018

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-064-4

Pubblicato ad aprile 2018



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: immagine realizzata dall'artista Miguel Angel Giglio.

*Per movimento intendo
anche tutto quello che
spetta alla parola*

GIACOMO LEOPARDI

Indice

Introduzione

Camilla Miglio, Flavia Di Battista, Matteo Iacovella

Giulia Puzzo, Tommaso Gennaro

1

Avvertenza

Matteo Iacovella

39

Ottocento

45

Fall – Heinrich von Kleist

Matteo Iacovella

47

Freude – Friedrich Hölderlin

Maria Arpaia

69

Langeweile – Georg Büchner

Maria Diletta Giordano

111

Leib – Georg Büchner

Maria Diletta Giordano

121

Leichtigkeit – Friedrich Hölderlin

Giulia Puzzo

127

Naiv – Heinrich Heine

Flavia Di Battista

161

Sentimental – Heinrich Heine

Flavia Di Battista

173

Volk – Georg Büchner

Maria Diletta Giordano

187

Zerstreuung – Heinrich von Kleist	
<i>Matteo Iacovella</i>	197
Novecento	213
Bild – Rainer Maria Rilke	
<i>Roberta Buscema</i>	215
Blume – Paul Celan	
<i>Francesca Zimarri</i>	261
Frucht – Rainer Maria Rilke	
<i>Miriam Miscoli</i>	279
Hand – Paul Celan	
<i>Giulia Puzzo</i>	307
Herz – Paul Celan	
<i>Giulia Puzzo</i>	327
Autori	345

Introduzione

Nodi lessicali tedeschi e reti semantiche europee¹

Nel pensare una direzione in grado di incrociare, con parole tedesche, la rotta del *Lessico leopardiano*, abbiamo tenuto conto delle coordinate indicate dai volumi del *LL 2014* e *2016*, sperimentando, come si potrà già osservare in questa introduzione, un qualche indispensabile scarroccio. Dalla complessità di un *corpus* come quello leopardiano, comunque unitario e omogeneo dal punto di vista autoriale, ci siamo trovati a fluttuare in una molteplicità polifonica, con scandagli semantici nel lessico di autori tedeschi contemporanei di Leopardi. Raccogliendo la sfida metodologica che dalla semantica ci conduceva a rivisitare alcuni luoghi chiave del Romanticismo, siamo arrivati a bordeggiare il Novecento. Abbiamo provato a mettere in chiaro qualche nodo, nel lembo tedesco di una grande rete di poetiche europee segnate, come quella leopardiana, da una forza etica e filosofica.

La questione, per noi, non è cercare influenze e genealogie, ma rilevare, anche in porzioni limitate, la circolazione dell'energia semantica di certe parole. Osservare la metamorfosi (in senso goethiano) che avviene tra omonimi in diversi corpora poetici europei. Il lavoro di lessicografia relazionale, di semantica applicata a una rete

¹ Questo paragrafo è di Camilla Miglio.

di autori (non necessariamente in dialogo tra loro), fa emergere quella che Barbara Cassin chiamerebbe una «cartografia delle differenze»² nella cultura europea, a partire da parole che pongono domande estetiche ed etiche confrontabili, ma mai sovrapponibili, dove gli scarti dicono di più dei parallelismi. Sullo scarto si costruisce la dinamica, la relazione che costruisce la rete della cultura. Non muoviamo dai concetti³, ma tastiamo le parole, singoli nodi del tramaglio. I significati sono ammagliati con la natura linguistica, con i livelli fonosimbolici e le vere e false etimologie che risuonano in ogni lemma. Fin qui le parole; ma importante è anche il discorso, l'ordito che aggrega i nodi semantici, e quindi, nei *corpora* analizzati, i sinonimi, gli antonimi, i corradicali etc. La molteplicità non passa solo tra le lingue, ma all'interno delle lingue stesse, in una stessa *langue* quando diventa *parole* di un certo autore.

Il nostro esperimento è cominciato con alcuni autori di lingua tedesca, ma il progetto acquista senso solo se pensato su scala europea. Questo primo volume vuol essere un invito al viaggio.

Come viatico abbiamo tenuto con noi – nonostante la sua voluminosa presenza – il *Vocabulaire Européen des Philosophies. Dictionnaire des intraduisibles philosophiques* curato da Barbara Cassin⁴. Quanto la filosofa scrive a proposito della lingua:

Une langue, telle que nous l'avons considérée, n'est pas un fait de nature, un objet, mais un effet pris dans l'histoire et la culture, et qui ne cesse de s'inventer – *derechef, energeia* plutôt qu'*ergon*⁵.

vale anche per le parole dei poeti, intese come effetti e non come oggetti. Ciascun autore fabbrica la sua lingua (la differenza della lingua di ciascuno è nel suo tasso di *energeia* "intraducibile" – ovvero nel residuo inesauribile). E quindi se in ambito filosofico possiamo chiederci, con Cassin,

² Cassin 2004, p. 21.

³ Cfr. Piperno 2014.

⁴ Cassin 2004.

⁵ Cassin 2004, p. XVII.

avec mind, entend-on la même chose qu'avec Geist ou qu'avec esprit? Pravda, est-ce justice ou vérité? Et que se passe-t-il quand on rend mimêsis par imitation?⁶

Chaque entrée part ainsi d'un fait d'intraductibilité, et procède à la comparaison des réseaux terminologiques, dont la distorsion fait l'histoire et la géographie des langues et des cultures⁷.

Tanto più possiamo osservare – citando un esempio per i molti che incontreremo⁸ – come *Langeweile* e *tedio* rispettivamente ripensate e riscritte da Büchner e Leopardi, si inscrivano culturalmente e scrivano poeticamente “effetti” e “affetti” diversi.

Attraverso la costruzione di reticoli lemmatici e semantici, dentro e tra le lingue e letterature d'Europa, passando per la *langue* e il *discours*⁹ specifico di diversi autori, si può «comprendre comment un réseau fonctionne dans une langue en le rapportant aux réseaux d'autres langues».

Salpando dal porto di Recanati attraversiamo un braccio di mare nella letteratura europea. Ci sarà bisogno di molte mani, e di molte parole in diverse lingue per riuscire a intravedere un tracciato. Questo piccolo volume è un gesto, più che un'opera chiusa; *energeia* più che *ergon*.

Ottocento

Perché partire con un Lessico “tedesco”¹⁰

Gli autori e i lemmi presentati nella sezione sull'Ottocento sono stati selezionati con lo sguardo rivolto a Giacomo Leopardi (1798-1837). Che esista un legame diretto tra Friedrich Hölderlin (1770-1843), Heinrich von Kleist (1777-1811), Heinrich Heine (1797-1856), Georg Büchner (1813-1837) e il poeta recanatese è da escludere e in ogni caso l'accertamento di tali connessioni non è l'obiettivo dell'indagine. Né lo è una ricostruzione puntuale e sistematica degli elementi di contatto

⁶ Cassin 2004, p. XVIII.

⁷ Cassin 2004, p. XVIII.

⁸ Per ulteriori esempi rimando all'Avvertenza di Matteo Iacovella e infra nell'Introduzione.

⁹ Cfr. Benveniste 1966 e 1969.

¹⁰ Questo paragrafo è di Flavia Di Battista.

tra le riflessioni leopardiane e quelle di alcuni scrittori tedeschi più o meno coevi. In che misura, dunque, questo Lessico Tedesco è anch'esso un Lessico Leopardiano?

Le schede qui raccolte sono state elaborate secondo una metodologia originariamente messa a punto per l'analisi di un *corpus*, quello leopardiano, determinato a priori, della quale si è inteso verificare le possibilità di applicazione ad altre opere. Questo volume fa da complemento ai due precedenti del *LL 2014* e *2016* non solo per un riscontro dell'efficacia del metodo, ma anche in quanto contribuisce alla creazione di un repertorio di potenziali reagenti del pensiero leopardiano, non subordinati però a tale confronto, bensì considerati anche nella loro singolarità. L'idea di offrire spunti per una contestualizzazione su scala europea di alcune problematiche attraverso lo studio dei lemmi in cui esse si incarnano risponde del resto a un'esigenza manifestata dallo stesso Leopardi. In una nota zibaldoniana del 26 giugno 1821 egli auspica, infatti, la creazione di un «Vocabolario universale Europeo»¹¹ che includa «quelle parole che appartengono a tutto quello che oggi s'intende sotto il nome di filosofia, e a tutte le cognizioni ch'ella abbraccia»¹². Tale impulso nasce dalla convinzione che la ricerca filosofica abbia assunto una dimensione paneuropea e dalla constatazione che un certo numero di vocaboli di cui alcuni pensatori si sono serviti per dar forma alle proprie idee godono già di ampia diffusione nell'intero continente. A questi, che Leopardi chiama *europesimi*, viene attribuito uno statuto parzialmente assimilabile a quello dei *termini*¹³ delle scienze vere e proprie benché i primi esprimano nozioni molto più difficili da circoscrivere. Secondo questo passo dello *Zibaldone* proprio la volatilità dei concetti filosofici e la loro tendenza a scivolare nell'indistinto rendono necessaria una codificazione che consenta a ogni intellettuale di farsi capire da un gran numero di persone, fornendo contestualmente un'impalcatura linguistica a idee che in mancanza di una nomenclatura precisa rischiano di fermarsi già in partenza a uno stadio vago e confuso. In quest'ottica, Leopardi invita ad accettare i risultati delle ricerche

¹¹ Leopardi 2015, I: 888.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. Gazzeri 2014.

compiute in paesi diversi dall'Italia non meno delle parole straniere in cui esse si sono cristallizzate. Queste ultime non andranno dunque rigettate come prestiti inficianti la purezza della lingua, bensì accolte in quanto patrimonio comune di tutti gli europei.

Entro la categoria di *europaismo*, che ha come presupposto un'idea che lega lo sviluppo del linguaggio a quello dell'umanità nel suo insieme¹⁴, rientrano esclusivamente quelle parole che si presentano in forma pressoché identica in diverse lingue europee con identica significazione (a titolo di esempio sono citati i vocaboli *genio*, *sentimentale*, *dispotismo*, *analisi*, *analizzare*, *demagogo*, *fanatismo*, *originalità*). Fatta eccezione per *naiv* e *sentimental*, a nessuno dei lemmi schedati in questo volume si può applicare tale definizione. Tutti sono, infatti, totalmente incardinati nel tessuto linguistico tedesco e lo spettro di idee che esprimono è coperto, talvolta solo in parte, nelle altre lingue europee da parole con diversa radice. La differenza del significante attiva, per così dire, alcune potenzialità del concetto (spesso tra l'altro presenti in maniera implicita nelle riflessioni di Leopardi): *Leichtigkeit* è fonicamente ed etimologicamente molto vicino a *Licht*, alla luce; *Langeweile* porta in sé l'idea di lunghezza; il prefisso *zer-* in *Zerstreuung* rimanda a quel tanto di distruzione che c'è nella distrazione. A ben guardare, poi, la corrispondenza stretta, chiara e precisa che Leopardi postula tra forma e contenuto non si realizza davvero neppure negli *europaismi*, dal momento che il loro significato varia considerevolmente a seconda dell'autore che se ne serve e del contesto linguistico entro il quale ci si muove. La formulazione di un'idea non è mai patrimonio acquisito, ma è sottoposta a continue rimodulazioni la cui traccia tangibile sono appunto le variazioni semantiche.

La nozione stessa di *europaismo*, come sempre avviene nella scrittura leopardiana, non è affatto enunciata in maniera monolitica e anzi, in vari luoghi zibaldoniani sono espresse convinzioni che se ne discostano notevolmente. In un passo del 17 aprile 1821 si osserva che «i termini, e le parole prese da una lingua straniera del tutto, potranno essere precise, ma non *chiare*»¹⁵ poiché il processo di importazione elude l'essenziale fase di progressiva assuefazione che dà al parlante

¹⁴ Cfr Leopardi 2015, I: 898.

¹⁵ Leopardi 2015, I: 686.

di una lingua l'impressione di un rapporto diretto tra la cosa e il suo nome. In questo passo, dunque, i prestiti vengono ricusati, non per una sterile lode della purezza, ma a profitto di una ricerca *nella* lingua a partire dalle potenzialità della lingua stessa. Si tratta di un discorso che non si può approfondire qui, ma è interessante rilevare come questa nota prenda le mosse da alcune considerazioni sulla lingua tedesca. Leopardi, pur non avendone una conoscenza diretta, la giudica estremamente malleabile e *tenera*, tra l'altro per la facilità con cui accoglie parole straniere, soprattutto francesi. A suo parere, essa conserva un certo grado di indeterminatezza, il che ne fa un eccellente strumento nelle mani dei traduttori¹⁶. Il tedesco è visto come un organismo in rapida evoluzione che «avanza e precipita come un torrente, e guadagna tutto giorno vastissimi spazi, in ogni genere di accrescimento»¹⁷. Le ricerche che andiamo a presentare costituiscono tentativi di immersione in questo impetuoso torrente, tesi a sondare alcuni punti dello straordinario movimento di apertura e appropriazione di nuovi spazi concettuali attraverso il linguaggio che ha avuto luogo nella Germania dell'Ottocento.

Come si è detto, Leopardi aveva una conoscenza indiretta della Germania e della sua temperie culturale, mediata principalmente da Mme de Staël. Come molti altri dopo di lui, il poeta riconosce nei pensatori tedeschi una indefessa tendenza alla sistematizzazione, che, benché abbia portato indubbiamente risultati, rimane insufficiente se non addirittura sospetta: «Quindi è che i tedeschi son ottimi per mettere in tutto il loro giorno, estendere, ripulire, perfezionare, applicare ec. le verità scoperte (ed è questa una gran parte dell'opera del filosofo); ma poco valgono a ritrovar da loro nuove e grandi verità»¹⁸. Questa osservazione prova, quasi meglio di una ricostruzione documentaria, che i tedeschi ai quali pensava Leopardi non sono quelli a cui è dedicato questo volume. Le opere di Hölderlin, Kleist, Heine e Büchner si mostrano infatti perlopiù estranee e refrattarie a ogni tentativo di sistematizzazione, caratteristica, sia detto per inciso, che

¹⁶ Su questo punto cfr. Poehlmann 2003: 77 e segg.

¹⁷ Leopardi 2015, I: 576.

¹⁸ Leopardi 2015, I: Zib. 1267.

rende un approccio lessicografico ancora più fecondo e adeguato a renderne le molteplici sfumature.

Lo sguardo profondo, l'approccio dinamico con cui questi pensatori tedeschi si accostano alla modernità nascente li avvicina moltissimo al conte di Recanati. In un suo saggio¹⁹, Eugenio Spedicato usa a proposito di Büchner e Leopardi quali interpreti del moderno l'espressione *traurige Hellsichtigkeit* (triste lucidità) sposando in apparenza la lettura di un Leopardi nichilista tormentato dalla malattia e di un Büchner irrimediabilmente scoraggiato dalla situazione politica. In realtà, a proposito di entrambi, scomparsi nello stesso anno, ancora giovane l'uno e giovanissimo l'altro, bisognerebbe parlare di disincanto più che di tristezza. La loro è la lucidità di chi assiste senza voltare lo sguardo, ma anche senza darsi per vinto, al progressivo "disincantarsi" del mondo. Un simile processo interviene sia sul piano sociale (con la massificazione del popolo, *Volk*, che diventa un unico corpo, *Leib*) sia su quello individuale (la noia, *Langeweile* perde ogni ancoraggio a un ozio momentaneo per farsi condizione esistenziale). A un modo di vivere la noia radicalmente nuovo corrisponde una dimensione della distrazione, *Zerstreuung*. Pur riallacciandosi al *divertissement* pascaliano, essa si carica di ulteriori significati e si propone, in Kleist come in Leopardi, quale distacco da un punto di logoramento e come esperienza della molteplicità.

Comune a tutti gli autori in questione è la viva percezione di una frattura, rappresentata plasticamente in Kleist da oggetti che vanno in pezzi (un esempio su tutti, la celebre brocca rotta) o da scene di caduta. A fronte di un'estesa presenza nel *corpus* kleistiano di crolli, capitolomboli e svenimenti, il lemma *Fall* nel suo significato di "caduta" è risultato meno produttivo in confronto all'accezione di *Fall* come "accadimento". Una possibile spiegazione di questa presenza/assenza ce la fornisce proprio un commento dello *Zibaldone* a proposito di una frase pronunciata dalla vestale delle *Notti romane* di Alessandro Verri: «spinsi la fronte con quanto impeto rimaneva nelle membra contro la parete, e giacqui»²⁰. Ebbene, secondo Leopardi «la soppressione del

¹⁹ Spedicato 2015.

²⁰ Verri 1975: 461.

verbo intermedio tra il battere il capo e il giacere, che è il cadere, produce un effetto sensibilissimo, facendo sentire al lettore tutta la violenza e come la scossa di quella caduta, per la mancanza di quel verbo, che par che ti manchi sotto ai piedi, e che tu cada di piombo dalla prima idea alla seconda che non può esser collegata colla prima se non per quella di mezzo che ti manca»²¹. La parola atta a descrivere un passaggio brusco, eclissandosi, si fa ancor più mimetica. Allo stesso modo, il linguaggio spezzato di Kleist ricalca il movimento a scatti, privo di fluidità, della marionetta che è divenuta cosciente di sé descritta nel saggio *Sul teatro delle marionette* (*Über das Marionettentheater*, 1810), fittissimo di convergenze col pensiero leopardiano. L'acquisizione di conoscenza – che è caduta adamica, decadenza – ha come conseguenza necessaria una perdita di naturalezza. Si tratta di una problematica al centro del dibattito estetico-filosofico tra Sette- e Ottocento (che trova il suo forse più celebre sbocco nella teoria di matrice schilleriana del *naiv* e del *sentimentalisch*) recepita e sviluppata in maniera originale sia da Leopardi che da Heine. Il loro finissimo occhio critico riconosce in che misura l'affettazione penetri gli sforzi dei moderni di imitare la *naïveté* degli antichi e censura al contempo quegli eccessi di esibizione del sentimento suggeriti ai poeti moderni dalla loro sempre più approfondita conoscenza dell'animo umano. A loro parere, la poesia sentimentale, che riproduce accuratamente ogni minimo moto dell'interiorità e illumina tutte le zone d'ombra del reale, invece di suscitare nel lettore quegli stessi sentimenti che descrive, li spegne, li banalizza, li inaridisce. Non solo, ma l'eccessiva conoscenza delle cose non rinsalda il posto dell'uomo nel mondo, bensì lo spinge ancora di più verso l'irrazionalità, verso quel qualcosa che non si vede ma in cui si ha pur sempre bisogno di credere. Il moderno si qualifica, insomma, come un gioco di specchi in cui l'uomo vede la natura solo attraverso la mediazione della cultura e l'io ha continuamente davanti a sé il proprio riflesso. Lo stesso complesso della Tradizione subisce una metamorfosi e viene a esser posto sullo stesso piano della Natura in quanto portatrice di *naïveté*. Fautori di una rivitalizzazione della tradizione – di una tradizione in gran parte comune²² – Hölderlin e Leopardi spingono per

²¹ Leopardi 2015, I: 117-18.

²² Per un'analisi delle letture comuni a Hölderlin e Leopardi cfr. Polledri 2011.

un riavvicinamento a essa più profondo, che passa attraverso la ricerca filologica per approdare a una pratica poetica nuova, la quale senza eliminare il peso delle stratificazioni della parola riesce a renderla miracolosamente leggera, *leicht*. La leggerezza, *Leichtigkeit*, diventa dunque sinonimo di autenticità, di felicità espressiva. Si apre così uno spiraglio verso una dimensione di felicità, *Freude*, e di rinnovato entusiasmo, grazie certo alla poesia, ma anche a un apprezzamento del valore dell'amicizia e dei rapporti umani.

Il discorso complessivo ricostruito attraverso l'analisi lemmatica traccia un movimento oscillatorio prodotto da due diverse spinte: l'una verso l'alto e l'altra verso il basso, l'una sotto l'effetto della leggerezza e l'altra della pesantezza, l'una risultante in un'apertura e l'altra in una chiusura. In questo moto di sistole e diastole consiste «il mistero eterno dell'esser nostro» quale lo descrive Leopardi nei versi di *Sopra il ritratto di una bella donna*:

Desiderii infiniti
 E visioni altere
 Crea nel vago pensiero,
 Per natural virtù, dotto concento;
 Onde per mar delizioso, arcano
 Erra lo spirto umano,
 Quasi come a diporto
 Ardito notator per l'Oceano:
 Ma se un discorde accento
 Fere l'orecchio, in nulla
 Torna quel paradiso in un momento.

Natura umana, or come,
 Se frale in tutto e vile,
 Se polve ed ombra sei, tant'alto senti?
 Se in parte anco gentile,
 Come i più degni tuoi moti e pensieri
 Son così di leggeri
 Da sì basse cagioni e desti e spenti?²³

²³ Leopardi 1988: 132.

Materia e leggerezza²⁴

Nella prima parte del *Lessico tedesco* trovano spazio quattro autori le cui opere e idee hanno lasciato un'impronta significativa nel panorama culturale tedesco ed europeo tra il XVIII e il XIX secolo. Protagonisti di questa sezione sono Friedrich Hölderlin (1770-1843), Heinrich von Kleist (1777-1811), Heinrich Heine (1797-1856) e Georg Büchner (1813-1837). Nonostante l'eterogeneità dei vocaboli e dei temi trattati è possibile rintracciare almeno due macro aree semantiche: accanto a parole materiche e concrete, che come pennellate cariche di colore su una tela creano un addensamento di significati nel testo, compaiono lemmi dal senso più indefinito e sfumato. Rientrano nel primo gruppo le voci *Fall*, *Leib*, *sentimental* e *Volk*. Sono invece legati alla sfera dell'astratto e dell'immaginario – poiché denotano stati d'animo o veicolano significati dai confini più ambigui – i lemmi *Freude*, *Langeweile*, *Leichtigkeit*, *naiv* e *Zerstreuung*. Ad accomunare i vocaboli c'è invece una marcata polisemia. Gli autori presentati nella sezione ottocentesca hanno conferito un senso particolare a queste parole, superando e ampliando le definizioni formulate dai dizionari e contribuendo così ad arricchire la lingua tedesca e ad alimentare numerosi dibattiti dell'età classico-romantica.

Aprire il volume un'analisi dedicata a Kleist e al sostantivo *Fall*, nel quale è possibile individuare due nuclei semantici fondamentali: quello del movimento di caduta, che nell'opera kleistiana si traduce in fenomeni di vario tipo (inciampi, svenimenti, ma anche crolli) e quello dell'evento improvviso. Soprattutto nei racconti e nella commedia *La brocca rotta – Der zerbrochne Krug*, scritta quasi per gioco nel 1802 e messa in scena la prima volta da Goethe nel 1808 con clamoroso insuccesso – Kleist lavora sulla complessità semantica di *Fall* e del corollario di sostantivi e verbi correlati. Nell'esercizio della sua concitata scrittura egli insiste sull'ambiguità di *Fall*, che descrive a un tempo la caduta (che comunque in Kleist ha sempre un risvolto morale) ma rimanda anche al concetto di contingenza degli eventi e casualità della storia (si pensi alla vicinanza etimologica di *Fall* e *Zufall*). Nella parola *Fall* avviene dunque l'incontro tra l'idea del caso imprevedibile, dell'evento accidentale, e

²⁴ Questo paragrafo è di Matteo Iacovella.

quella di un movimento riconoscibile che potenzia la sostanza e il valore di questa parola.

Nel *corpus* del drammaturgo assiano Georg Büchner è stato preso in esame *Leib*, sostantivo portatore di concretezza, appartenente a quel gruppo di parole terrestri che intrattengono un legame profondo con la natura e le sue leggi (quella della gravità in primo luogo) e che rientrano quindi pienamente nel lessico del mondo sensibile e della dimensione umana²⁵. Segnalano i fratelli Grimm nel loro dizionario che l'aggettivo *leiblich* ricorre nel Nuovo Testamento come sinonimo di *irdisch*, "terreno", *vergänglich*, "transeunte", in opposizione alla sfera spirituale e celeste (*geistlich*, *himmlisch*). Confrontandosi con il concetto di "corpo", Büchner fa un netto distinguo tra il *Körper*, corpo anatomico²⁶, e il *Leib*, corpo vivente e vissuto, ente sensibile che fa esperienza della vita. Quest'uso differenziato riflette a sua volta, nel testo büchneriano, la distinzione tra il corpo che non possiede più un'anima, e diventa mero strumento o marionetta²⁷, e il corpo senziente che porta i segni della storia che ha attraversato. Al *Leib* Büchner attribuisce un ruolo di primo piano, tanto che il sostantivo è utilizzato a più riprese come metafora per

²⁵ Nei momenti in cui Büchner contrappone natura e morale, il termine *Natur* non designa il mondo naturale *tout court*, ma rimanda alle pulsioni e ai bisogni corporali, alla natura fisiologica dell'essere umano. Cfr. anche Carnevale 2009: 229 segg. La spiccata componente materialistica nell'opera di Büchner è probabilmente frutto di una circolazione di idee ad ampio raggio che risale al materialismo illuministico dei *philosophes* de la Mettrie, d'Holbach e Helvétius. La questione è stata analizzata in modo approfondito sempre da Carnevale.

²⁶ In *Dantons Tod* Robespierre smaterializza il *Körper*, assegnandogli il ruolo di esecutore materiale del pensiero peccaminoso. Il peccato infatti è nel pensiero, e se quest'ultimo si traduce in atto e il corpo ubbidisce alla mente è per puro caso. «Die Sünde ist im Gedanken. Ob der Gedanke Tat wird, ob ihm der Körper nachspielt, ist Zufall» (Büchner 1980: 26).

²⁷ «Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente» (Büchner 1980: 64). «Ma noi siamo i poveri musicanti e i nostri corpi gli strumenti». La letteratura della *Goethezeit* si dedica con particolare entusiasmo allo studio del corpo e della fisiologia umana, riflessioni che portano al proliferare di personaggi come marionette, maschere, automi, ma anche sosia, creature in provetta, ombre, ermafroditi e la *Kreatur*, «questa dimensione puramente vitale, privata di ogni connessione umana e divina» (Zagari 1985: 45).

indicare un'altra unità organica, quella del popolo, frequente protagonista delle sue opere. Nel pamphlet *Il messaggero assiano* (*Der hessische Landbote*, 1834) il sintagma «Leib des Volkes» individua un'entità ancora più concreta, persino quantificabile, costituita dai 700'000 cittadini del granducato d'Assia che «sudano, gemono e fanno la fame»²⁸ per versare le tasse allo Stato.

Altro lemma centrale nella prima sezione del *Lessico tedesco* è appunto *Volk*, vero e proprio mitologema della *Goethezeit*. Il sostantivo occorre numerosissime volte nel *corpus* büchneriano, addensandosi però di preferenza nei testi di argomento politico, specialmente nel citato pamphlet e in *La morte di Danton* (*Dantons Tod*, 1835), un dramma che si iscrive nel solco di una personale disillusione di Büchner derivante dalla constatazione dell'impossibilità di una rivoluzione tedesca. Per quanto Büchner dia molto spazio al popolo quale attore protagonista della Storia, non viene fornita mai una spiegazione o una definizione circostanziata di questa entità. Al popolo si parla con distanza e in toni paternalistici, gli si dà del voi o del tu, pochi sono dalla sua parte e qualche regnante distratto, come il re Pietro di *Leonce e Lena* (*Leonce und Lena*, 1836), deve fare un nodo al fazzoletto per ricordarsi dell'esistenza di un popolo su cui governa²⁹. Al *Volk* Büchner conferisce però attributi fisici umani e qualità morali; anche per questo esso è chiamato "corpo", è un *Leib* dotato di bocca, ossa e mani, ma anche di anima, sensibilità, memoria e coscienza. Rimane il problema della sua indefinitezza, per cui il popolo è rappresentato talvolta come una massa collettiva di individui feroci³⁰ e senza nome. Il fatto di attribuire al popolo la sostanza e la spiritualità del *Leib* potrebbe sembrare ancora in linea col momento di valorizzazione e nobilitazione del concetto di "popolo" portato avanti dai romantici, senonché per questi – vale la pena di ricordarlo – la parola *Volk* aveva un valore diverso, poiché priva di particolari connotazioni politiche e molto vicina a un'idea più

²⁸ «Dies Geld ist der Blutzehnte, der vom Leib des Volkes genommen wird. An 700,000 Menschen schwitzen, stöhnen und hungern dafür» (Büchner 1980: 212).

²⁹ Cfr. Büchner 1980: 95.

³⁰ Per mezzo di Danton e Lacroix, Büchner paragona il popolo a un bambino che vuole rompere tutto per vedere cosa c'è dentro e a un minotauro che settimanalmente deve mietere vittime.

peculiare di stirpe legata da vincoli di sangue e tenuta insieme da una lingua comune. Inoltre, anziché esaltare le qualità profonde del popolo e di vederlo come entità potenzialmente rivoluzionaria, Büchner dà la priorità agli aspetti più elementari, al diffuso malcontento. In una linea di continuità ideale, il popolo sfruttato di Büchner è dunque molto più vicino al popolo vilipeso del *Marat/Sade* (1964) di Peter Weiss che non all'immaginario romantico. Nella *Morte di Danton* il *Volk* esiste in funzione del potere gerarchicamente opposto, quello dei legislatori³¹, individui «sanguinari, dissoluti, energici e cinici»³² che si ergono a guida e strumento di controllo (*Augen*) di questo corpo indomato. Su questo sfondo si fa sempre più spazio la radicale concezione di Hegel, contemporaneo di Büchner, che nei *Lineamenti di filosofia del diritto* (*Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 1820) definisce il popolo, privo di un'autorità politica e delle sue istituzioni, una «formlose Masse», una massa informe suscettibile di diventare qualcosa solo con il sostegno dello Stato³³.

Ad avvicinare Büchner e Kleist c'è anche un particolare sentimento di scoramento e di insensatezza esistenziale. Büchner è figlio del fallimento dell'impegno rivoluzionario in Germania e si rammarica di vivere in una società in cui non vi è più speranza di cambiamento; Kleist prova invece una profonda disperazione nel costatare la fragilità del mondo, retto dal caso spietato, e si accorge dell'essenza tragica della caduta, che è forse il movimento più umano che esista. I gesti compiuti dal fanciullo nello scritto *Sul teatro delle marionette* (*Über das Marionettentheater*, 1810) sono affettati e ridicoli poiché il giovane acquisisce la consapevolezza di aver perduto la propria spontaneità, di essere caduto da una condizione di grazia a una di miseria³⁴. Ma è proprio l'affettazione la condizione e la caratteristica dello scrittore moderno nonché di quei «ro-

³¹ «Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen, ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar» (Büchner 1980: 14).

³² Cfr. la lettera scritta da Strasburgo il 5 maggio 1835 alla famiglia (Büchner 1980: 268).

³³ Hegel 2013: 271. Cfr. anche Nicolao Merker (2009).

³⁴ La consapevolezza del fanciullo (e di Kleist) dell'irriproducibilità dell'atto motorio fa nascere un giudizio critico (*κρίνω*, giudicare e discernere) sul movimento affettato: Kleist lo qualifica ad esempio come *lächerlich*, "ridicolo".

manzi che ci hanno guastato la mente», come li chiama Kleist in una lettera del 1801³⁵. In questo panorama di coscienze infelici si colloca anche la parola *sentimental*, analizzata nel *corpus* di Heine. In questo aggettivo, che è un europeismo a pieno titolo, riecheggia il *sentimentalisch* di schilleriana memoria. Il poeta sentimentale era ancora per Schiller colui che «riflette sull'impressione che gli oggetti provocano su di lui» e che di conseguenza «deve sempre confrontarsi con due rappresentazioni e sensazioni in lotta, con la realtà come limite e con la sua idea come infinito»³⁶. È riassunta in queste parole la condizione del poeta moderno. Il *sentimental* heiniano torna sul concetto schilleriano di un sentire spezzato, cosciente della scissura che ha allontanato in modo irreparabile l'uomo dall'ingenuità dell'antico³⁷. La consapevolezza di una non corrispondenza tra la limitatezza del reale e l'infinitezza delle idee è un tema con cui si confrontano tutti gli autori di questa sezione del *Lessico*³⁸. La

³⁵ «Die Romane haben unsern Sinn verdorben» (Kleist 2001: 695).

³⁶ «Dieser [der sentimentalische Dichter] *reflektiert* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen, zu tun» (Schiller 1962: 700).

³⁷ Nel saggio schilleriano, ingenuo e sentimentale non sono in relazione antonimica: il sentimentale è infatti «riabilitazione dell'ingenuo alle condizioni della riflessione», è «l'anima moderna riscaldata dal sole classico» (Mittner 2009: 573). Il contrario del *naiv* non è tanto il sentimentale, quanto «l'intelletto che riflette» («der reflektierende Verstand», Schiller 1962: 709). Peralto solo in Schiller si ravvisa l'idea di *sentimentalisch* come di uno *Streben* verso l'ideale. Heine assume una posizione critica rispetto al poeta di Marbach che si riflette in primo luogo nella predilezione per l'aggettivo *sentimental* al posto di *sentimentalisch*.

³⁸ In Büchner la tematica della scrittura immediata, aderente alla realtà e lontana il più possibile dall'affettazione, è sviluppata in diverse riflessioni sulla scrittura. Scrive in una lettera che «il poeta drammatico non è altro che uno storiografo» ma che al contempo egli sta *al di sopra* dello storiografo giacché «ricrea la storia anziché presentarla come un'arida narrazione, ci fa calare in modo immediato nella vita di un'epoca, ci offre caratteri anziché caratteristiche, personaggi anziché descrizioni». («Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt», Büchner 1980: 272). È celebre anche l'attacco mosso

poesia sentimentale vive nella modernità perché tra essa e quella antica, quella dell'ingenua imitazione, si sono frapposti la conoscenza, il progresso, la malinconica accettazione dei limiti del mondo. Scrive Leopardi in una riflessione zibaldoniana del 1821 che «il sentimentale è fondato e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso»³⁹.

La materialità e la corporeità veicolate da questa prima serie di lemmi convive, nella sezione ottocentesca del *Lessico tedesco*, con una lista di vocaboli che, almeno nelle loro comuni accezioni, sono associati a un movimento contrario, di elevazione o di superamento dei limiti del reale. *Freude*, studiato nell'opera di Hölderlin, sembra comprendere le due fasi: il disincanto e l'adesione alla dimensione terrestre, ma anche lo *Streben* verso l'alto e il contatto con l'istanza divina. Preso in sé, lo spettro semantico di *Freude* è molto complesso e sul lemma i Grimm hanno scritto pagine importanti; Hölderlin ne estende i limiti definatori. Risalendo il torrente della lunghissima storia del termine, la gioia hölderliniana è declinata in tutta la sua ricchezza all'interno dei testi del poeta: si innesta nel concetto di *charis*, nello spirito di remissività dei pietisti (*Gelassenheit*), riprende l'atarassia epicurea⁴⁰, il godimento estetizzante della lirica rococò, l'*Enthusiasm* di Shaftesbury e ha ben presente, ovviamente, la famosa ode di Schiller. *Freude* si situa a metà del discorso caduta-elevazione o realtà-ideale poiché la gioia non può esistere, nella poetica hölderliniana, senza il suo contrario. I personaggi che fanno esperienza della *Freude* intraprendono un duro percorso di conoscenza e comprensione del dolore – che è ad esempio la condizione del mondo in cui vive Iperione. Allo stesso tempo, la *Freude*

ai «poeti dell'ideale» – di cui fa parte Schiller – che restituiscono al pubblico «marionette dal naso celeste e dal pathos affettato, non persone con carne e sangue» («Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben [...]», Büchner 1980: 272-3).

³⁹ *Zib.* 734, 8 marzo 1821. Sui legami tra Schiller e Leopardi si rimanda all'interessante analisi di Alessandro Costazza (2000).

⁴⁰ Anche Leopardi, usando un'efficace immagine da sempre molto sfruttata, dirà che il piacere e la gioia sono assenza di dolore. Parimenti, la gioia è per i pietisti un momento di sospensione del dolore.

è però anche speranza nella rinascita e nel ritorno del passato classico, approssimazione alla sfera divina la cui sublimazione è costituita, sul piano linguistico e concettuale, dalla parola *Gottesfreude*. Tra questi due fuochi estremi di una stessa traiettoria⁴¹ si muove il concetto di *Freude* e, con esso, il destino del poeta.

Se Schiller definiva sentimentale il poeta moderno che, come lo Spinario kleistiano, «cerca la natura» affannandosi a riappropriarsi della spontaneità, della grazia e della fluidità del movimento che un tempo gli erano proprie, il poeta ingenuo – *naiv* – è definito come colui che «è natura». L'ingenuo heiniano, associato anche a una modalità immediata e irriflessa dell'espressione verbale, riprende la lezione schilleriana ma vi aggiunge elementi nuovi, estendendone il senso. Se da un lato *naiv* resta un essenziale attributo del poeta geniale e continua a significare una proiezione di uno stato infantile, puro ed embrionale del rapporto tra natura e artista («l'ingenuo è una *fanciullezza che si manifesta là dove non è più attesa*»⁴²), Schiller e Heine elaborano il concetto di "ingenuo" partendo da due momenti diversi: l'antichità greca il primo e l'Antico Testamento il secondo. Nel luglio 1830 Heine scrive da Helgoland di aver riletto l'Antico Testamento e di avervi trovato una ineffabile naturalezza nella modalità di rappresentare i contenuti; la parola è definita allora «prodotto della natura»⁴³, al pari di un fiore, del mare, dell'essere umano. Per quanto possa sembrare che queste parole siano state scritte in preda all'entusiasmo del momento, in realtà Heine sta muovendo dalle osservazioni di Herder sullo spirito della poesia ebraica⁴⁴ pubblicate un cinquantennio prima, ma che con-

⁴¹ La bellissima ed efficacissima immagine della *exzentrische Bahn* – traiettoria od orbita eccentrica – è stata coniata dallo stesso Hölderlin nelle prefazioni alle stesure intermedie di *Hyperion* e ampiamente sfruttata dalla critica, che vi ha visto una chiave di lettura dell'opera. Per un'analisi puntuale del concetto di *exzentrische Bahn* si rimanda a Castellari (2002: 244 segg.).

⁴² «Das Naive ist eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird» (Schiller 1962: 681).

⁴³ Heine 1979: 311.

⁴⁴ *Vom Geist der ebräischen Poesie* (1782-1783), una delle opere migliori di Herder che ha costituito «una svolta nella conoscenza dello spirito orientale, come gli scritti di Winckelmann nella conoscenza della Grecia» (Mittner 2009: 310).

tinuavano a godere di grandissimo seguito. Il richiamo alle idee herderiane fa del cosmopolita Heine un sommo rappresentante della *Weltliteratur*, un diffusore di idee nel suo tempo. Nel testo scritto a Helgoland sorprende come Heine insista sul lessico della natura, rilevando anche che nel testo sacro «è tutto un germogliare, uno scorrere, un brillare, un sorridere»⁴⁵; a sua volta, il campo semantico della natura evoca le splendide e dolci parole che lo stesso Heine, in *Die romantische Schule* (1836), aveva speso sul *Divano occidentale-orientale* di Goethe (*West-östlicher Divan*, 1819), opera da cui era rimasto letteralmente folgorato⁴⁶.

È rimasta celebre una frase che Büchner rivolge nel 1836 all'amico Gutzkow; vi si legge che «nelle questioni sociali bisogna muovere da un principio *giuridico* assoluto, cercare una nuova vita spirituale nel *popolo* e mandare al diavolo la società moderna e senza vita»⁴⁷, la cui esistenza consiste solo nello scacciare (*zerstreuen*) la tremenda noia da cui è pervasa. Sono affetti dal *Weltschmerz* della *Langeweile* diversi personaggi dell'unica commedia di Büchner: il principe Leonce, che vede nel mondo la presenza di un ozio diffuso, ma anche Valerio, che fa del dolce far niente il proprio mestiere, la propria arte, e infine la candida Lena, le cui osservazioni sulla ciclicità della natura sono veri elogi della lentezza, dell'azione ripetuta, del mondo noioso. Quella di *Leonce e*

⁴⁵ «Das sproßt, das fließt, das funkelt, das lächelt» (Heine 1979: 311).

⁴⁶ «Unbeschreiblich ist der Zauber dieses Buches; es ist ein Selam, den der Okzident dem Oriente geschickt hat, und es sind gar närrische Blumen darunter: sinnlich rote Rosen, Hortensien wie weiße nackte Mädchenbusen, spaßhaftes Löwenmaul, Purpurdigitalis wie lange Menschenfinger, verdrehte Krokosnasen und in der Mitte, lauschend verborgen, stille deutsche Veilchen» (Heine 1972: 41 segg.). «Indescrivibile è l'incanto di questo libro. È un *selam* che l'Occidente ha regalato all'Oriente, fatto dei fiori più bizzarri: rose d'un rosso sensuale, ortensie come seni bianchi e nudi di ragazza, allegre bocche di leone, digitali purpuree come lunghe dita umane, contorti nasi di croco, e in mezzo spiano nascoste silenziose violette tedesche».

⁴⁷ «Ich glaube, man muß in sozialen Dingen von einem absoluten *Rechtsgrundsatz* ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im *Volk* suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen. Zu was soll ein Ding, wie diese, zwischen Himmel und Erde herumlaufen? Das ganze Leben derselben besteht nur in Versuchen, sich die entsetzlichste *Langeweile* zu vertreiben. Sie mag aussterben, das ist das einzig Neue, was sie noch erleben kann» (Büchner 1980: 282).

Lena è una realtà inattiva e malinconica, permeata di atmosfere oniriche e scandita da un tempo dilatato. I personaggi vivono in una storia sospesa e proprio la sospensione dell'attività individuale – dal lavoro al pensiero – è uno dei tratti semantici caratterizzanti della *Langeweile*, come pure di alcune parole kleistiane, tra cui spicca *Zerstreuung*.

Su quest'ultimo lemma i Grimm hanno lasciato pagine dal prezioso contenuto informativo: già attestato nel lessico dei pietisti e oggetto di una forte risemantizzazione nel corso del tempo – di cui già si era reso conto Lessing –, *Zerstreuung* è un sostantivo il cui significato spesso sfugge alla definizione e alla comprensione. Il suo tratto semantico centrale – su questo già i pietisti insistevano molto – è quello di allontanamento da un punto centrale. Per gli *Stillen im Lande* questo centro era rappresentato da Dio, nel lessico kleistiano coincide in primo luogo con la coscienza, con la riflessione, con l'attività mentale. La *Zerstreuung*, spesso resa in italiano con “distrazione”, è quindi ben più di una semplice disattenzione: oltre a indicare la dispersione fisica, può corrispondere infatti a una dispersione del pensiero in più direzioni, ma anche a uno stato di incoscienza, di spegnimento dell'attività intellettuale, come avviene in modo quasi sistematico nel *Principe di Homburg* (*Prinz Friedrich von Homburg*, post. 1821). La *Zerstreuung* assume per Kleist un valore importante perché è una strategia di fuga dalla vita, dalla riflessione sul proprio futuro, è un tentativo di approssimazione all'ideale. Sulla scorta dell'immagine elaborata da Hölderlin, anche il disegno tracciato dalla *Zerstreuung* è quello di una traiettoria eccentrica, di un movimento centrifugo che permette di stabilire una distanza tra l'individuo e il suo «infelice intelletto»⁴⁸.

Hölderlin è presente nel volume anche per l'aggettivo *leicht* e il sostantivo da esso derivato, *Leichtigkeit*, entrambi con accezioni di grande varietà: possono rimandare alla vulnerabilità del fanciullo,

⁴⁸ Scrive da Königsberg Kleist al caro amico Rühle: «Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand! Studiere nicht zu viel, mein lieber Junge» (Kleist 2001: 769). «Ogni primo movimento, tutto ciò che è involontario è bello, mentre è falsa e deviata ogni cosa non appena comprende se stessa. Ah, l'intelletto! L'infelice intelletto! Non studiare troppo, mio caro giovane».

alla rapidità e al movimento agile, ma anche indicare l'avvicinamento alla sfera divina, l'inconsistente trasparenza dell'etere e della luce, nonché l'idea di equilibrio delle forme. La leggerezza (o facilità, in tedesco non vi è differenza di significato) sembra rientrare appieno in quel gruppo di sostantivi che indicano una tensione verso l'alto e un momento di elevazione: a riprova di ciò, nel tessuto linguistico della scrittura hölderliniana la *Leichtigkeit* è incompatibile con i concetti veicolati dal verbo *fassen*, propriamente "toccare", parola molto concreta e ancorata alla dimensione terrestre. Figura tra le accezioni di *Leichtigkeit* anche quella di volubilità, in riferimento ad esempio all'animo di Iperione, sempre incline al cambiamento e pronto a percorrere nuove strade. Riemerge qui il legame con l'immagine della traiettoria eccentrica: *leicht* qualifica l'indole mutevole e instabile di Iperione e descrive i momenti di eccentricità delle sue esperienze di vita, della sua *Bildung*. Nella straordinaria ampiezza di questo concetto si annida però anche l'idea della ricerca della spontaneità e di un'esistenza in armonia con il tutto. La leggerezza si pone così sullo stesso fronte di quei lemmi che, nel lessico tedesco dell'Ottocento, sono espressione di uno *Streben* verso l'ideale, della tendenza dell'io a superare i limiti del reale.

Novecento

Metamorfosi novecentesche⁴⁹

La seconda sezione del volume è dedicata alla poesia lirica del Novecento, il cui profilo viene illustrato attraverso l'opera di due autori tra i più considerevoli e rappresentativi per la rifondazione della lingua poetica tedesca: Rainer Maria Rilke (1875-1926) e Paul Celan (1920-1970)⁵⁰. Anche il semplice accostamento del loro lessico alla prima sezione ottocentesca ci consente di percepire la trasformazione radicale

⁴⁹ Questo paragrafo è di Giulia Puzzo.

⁵⁰ È ormai ben nota la profonda continuità storica che lega l'esperienza poetica di Celan alla poesia rilkiana, così da poter affermare che «Rilke lebt, bei aller Distanz, bei Celan als ein von ihm festgehaltener Sprachraum fort» (Bollack 2006: 229). Per il giovane poeta di Czernowitz, Rilke rappresentò senz'altro uno degli autori prediletti, di cui si racconta che amasse recitare a memoria i componimenti all'interno del proprio circolo di amici (Felstiner 1995: 31-35). La biblioteca celaniana,

e irreversibile del discorso poetico. Tutti i lemmi analizzati in rapporto all'opera rilkiana e celaniana, scelti perché centrali nel *corpus* testuale dei due poeti, ci restituiscono un'apparente semplificazione del linguaggio, laddove la tessitura verbale si compone di lemmi dal significato accessibile, quasi ovvio. Molti di essi appaiono infatti lontani dal livello di complessità e astrattezza che contraddistinguono il lessico poetico e intellettuale dell'Ottocento. Il mutamento della lingua poetica, inteso al contempo come il dissolversi dei modi espressivi tradizionali e il dilatarsi delle costellazioni terminologiche (con l'immissione di puntuali elementi onomastici, tecnici, prosaici), si sviluppa come ricerca di una piena aderenza alla realtà, componendosi anche di termini comuni, diffusi, immediatamente riconducibili al contesto di un'esperienza fisica e concreta. Questa modalità scaturisce dalla consapevolezza di una distanza, difficilmente recuperabile, che intercorre tra la dimensione reale e la realizzazione linguistica e, ancora, tra l'attualità e la tradizione storica, ossia quel patrimonio di esperienze codificate che assicuravano alla rappresentazione poetica una norma interpretativa condivisa. Pur con differenze sostanziali, il lessico di Rilke e di Celan ci restituisce allora lo sforzo estremo di una *Verwirklichung* (attuazione), in cui la tessitura verbale aspira letteralmente a ricreare la relazione con la realtà, dallo statuto ormai problematico. Nell'opera di entrambi gli autori, una simile tensione del discorso poetico supera

conservata al *Deutsches Literaturarchiv* di Marbach (May 2008: 315), ci restituisce la portata di un simile confronto, che negli anni assunse forme critiche e oppostive, sia sul piano delle strutture poetiche, sia in relazione alla sensibilità linguistica, continuando però a rappresentare un dialogo ininterrotto ed estremamente fruttuoso a livello creativo. Sembra particolarmente importante sottolineare qui il debito che la poesia di Celan maturò nei confronti di Rilke, in considerazione del fatto che esso si configura spesso come una reiterata assimilazione lessicale, rimodulata ma pur sempre riconoscibile: l'uso di sostantivi composti che unificano la sfera dell'astratto con quella del concreto, i riferimenti linguistici *ad se ipsum*, la selezione di un determinato lessico del corpo e persino la scelta di alcuni lemmi chiave per la propria poetica (*Atem, Herz, Rose, Stern*) sono di indubbia derivazione rilkiana. D'altro canto, lo stesso Celan descrisse la propria considerazione per la poesia di Rilke, facendone un modello nell'invenzione di veri e propri paesaggi linguistici (May 2008: 316). Per un inquadramento complessivo sull'eredità rilkiana nell'opera di Celan, si rimanda a May 2008: 315-17; per aspetti più puntuali della ricezione celaniana, si segnalano gli studi di Fülleborn 1975; Bennholdt-Thomsen 1991; Bollack 2006: 219-42.

i due principi fondamentali della poesia lirica – la raffigurazione mimetica dell'oggetto e la narrazione espressiva del soggetto – e si converte nella potenzialità di un'apertura comunicativa ulteriore (*das Offene*), che rivendica per sé i termini di incrinatura (*Riß* [Rilke]) o di ferita (*Wunde* [Celan]), come capacità di inserirsi nella sostanza del reale, ricomponendone la geometria, come luogo traumatico nel quale la lingua poetica consegue lo scopo del significato.

I vocaboli rilkiani presentati in questo volume (*Frucht* [frutto], *Bild* [immagine] e i suoi derivati) appartengono alle due raccolte dei *Neue Gedichte* (1907-1908), ossia a quella fase di riflessione sul ruolo della poesia, nella quale l'autore sconvolse *in toto* la propria modalità compositiva. Guardando ai grandi artisti francesi, da Cézanne a Rodin, il poeta avviò un'implicita polemica nei confronti della *Deutsche Romantik*, polemica rivolta soprattutto contro la soggettività romantica, totalizzante in quanto irrelata dai fenomeni e dalle cose, i quali costituiscono, per l'autore dei *Neue Gedichte*, il primo e ultimo significato della realtà. In un atto poetico che «è insieme etica e gnoseologia»⁵¹, la terminologia lirica viene rielaborata, gli aggettivi diventano sostantivi e i sostantivi diventano sostanze: è il caso, ad esempio, della luminosità e dei colori, che acquistano la funzione di soggetti agenti. Ispirata dall'opera di Cézanne, la poesia rilkiana intende (ri)produrre la realtà indipendente degli oggetti, senza pretendere di violarne il silenzio, e reagire a essa con una creazione poetica che le risponda, come si risponde a un cenno (*Wink*). Ogni *Ding* (cosa) è anche, sebbene non solo, il proprio *Bild* e da una simile cognizione l'autore deriva l'uso plastico dei propri vocaboli⁵². Le immagini verbali – immagini delle cose – esistono e lavorano nella distanza dagli oggetti e per tale ragione non coincidono interamente con essi, sono in grado di coglierne i mutamenti, i movimenti, il logorarsi insieme e in seguito allo scenario rappresentato. Il *Bild* appare così come capacità verbale di produrre, al contempo, la *Sachlichkeit* (obiettività) dell'oggetto e il dinamismo delle sue forme. L'intento della lingua poetica rilkiana è quello di trasformare il *Bild* in una *Erscheinung* (apparizione), punto d'incidenza che permette di annullare l'intervallo tra conosciuto e ignoto, interno ed

⁵¹ Cfr. Lavagetto 2005: 624.

⁵² Cfr. Engel 2013: 140.

esterno (*Innenraum – Raum*) consentendo di accedere a una dimensione sovrasensibile (*Jenseits*): la perfetta coincidenza della comprensione. Immagine per antonomasia di questa volontà poetica sono i *Früchte* (frutti), la seconda costellazione lemmatica che viene analizzata, in rapporto a Rilke, nel presente volume. L'immaginario della fertilità (*Fruchtbarkeit*), il processo di maturazione, la dialettica tra la superficie e ciò che è recondito, tra la polpa (*Fruchtfleisch*) e il nocciolo (*Kern*), costituiscono per il poeta la condensazione oggettiva di un'arte che vuole essere perfettamente piena, riempire lo spazio, alla pari dei frutti negli *Stilleben* cézanniani. La sensualità che si riscontra in questa costellazione rilkiana racconta il mistero del concepimento, dell'esistenza creativa ed esprime il desiderio del poeta di generare a sua volta i propri frutti, le proprie opere, al contempo corpo e immagine di questo corpo. Nascono così veri e propri *Dinggedichte*, all'interno dei quali il linguaggio si grava della concretezza materiale.

La poesia celaniana procede ancora oltre su questo percorso, in una direzione che sembra condurre al ridimensionamento del potere speculativo del linguaggio e che potrebbe essere qui definita, sommariamente, come una riduzione ai minimi termini degli insiemi lessicali. I tre lemmi analizzati in questo volume (*Blume* [fiore], *Hand* [mano], *Herz* [cuore]) parrebbero appartenere all'uso quotidiano e allo stesso tempo rientrare nelle consuetudini più abusate del discorso lirico, ormai quasi del tutto prive di slancio icastico. Eppure, simili vocaboli costituiscono il fulcro della poesia e della poetica di Celan, gli elementi primari di una polisemia linguistica che è, in primo luogo, "risemantizzazione" di termini tradizionali. L'elementarità delle proprie componenti lessicali non è altro che il riscontro, da parte dell'autore, di una distanza tragica senza catarsi, la quale non costituisce più un dato di realtà, ma è la sola realtà rimasta: quella dell'assenza. Dopo gli orrori perpetrati dal *Terzo Reich* nel generale silenzio, umano e divino, la crisi affrontata dalla lingua di Celan non è più di natura conoscitiva (impossibile conoscere un *Ding* materialmente annullato) bensì effettiva, storica, geografica, individuale e collettiva. In uno spazio e in un tempo distrutti a partire dalla lingua, i lemmi celaniani vengono investiti del compito di nominare e ricostituire le cose, per poter tornare a indicarle, acquistare il diritto di richiamarle (in vita). La poesia celaniana, non a caso, è stata perciò

paragonata a un *Nostos* assai ambizioso, una «teodicea laica»⁵³. L'avvio e la meta di questo viaggio si colloca nell'intenzione di ridare voce – vocaboli – al linguaggio umano: il lessico celaniano è dunque il risultato di una ricerca incessante, sviluppo creativo e creazionale, che non potendo nascere da una storia e da una tradizione annientate, situa nella concretezza delle proprie componenti la possibilità di ricostituirne il senso.

Lingua⁵⁴

Fra Otto e Novecento, in corrispondenza della dorsale che separa i due secoli (crinale non solo calendariale, ma vero e proprio spartiacque che divide due epoche per l'insorgenza di nuove forme di consapevolezza, anche rivoluzionarie, in differenti ambiti del sapere) si produce una faglia di eccezionale rilievo, qualificata da un profilo franto e irregolare eppure ininterrotto; una simile fenditura, più che caratterizzarsi naturalmente come linea di frontiera fra i due secoli, espone una proprietà distintiva di questa svolta radicale, mostrando come l'indole più intima del cambio di passo avvenuto in quegli anni risieda nell'inedita natura del versante del nuovo secolo, che si presenta come la sconfessione e l'emendamento di quello appena trascorso.

Fra le figure che emblemizzano al meglio l'avvento di una simile trasformazione, inquadrato precisamente nell'arco della seconda metà nel XIX secolo, è Friedrich Nietzsche: il filosofo tedesco, infatti, ha incarnato l'esigenza di superamento dei modelli culturali (portato secolare della tradizione mai messo sistematicamente in discussione) che il secolo delle passioni calde aveva preservato tramandandoli; di più: Nietzsche è stato per molti versi il precursore (se non addirittura l'iniziatore) di quella variazione drastica del paradigma epistemologico imperante che si verificò all'inizio del XX secolo provocata dalla convergenza quasi simultanea di rivoluzioni concettuali o assiologiche provenienti da differenti campi del sapere come pure da eventi contingenti della storia (dall'Esposizione universale parigina del 1900 alla catastrofe della Grande guerra; dalle teorie di Marx alla ri-

⁵³ Bevilacqua 2012: LVII.

⁵⁴ Questo paragrafo è di Tommaso Gennaro.

voluzione d'ottobre; dalla psicoanalisi di Freud alle scoperte scientifiche – per cui basti pensare, per limitarsi ai primi trent'anni del Novecento, a Einstein, Heisenberg, Gödel e Schrödinger).

La critica di Nietzsche, pur muovendosi sul terreno della filosofia, ha però immediatamente assunto una dimensione più ampia, orientandosi anzitutto come riconfigurazione problematizzata (anche storicamente, in senso genealogico) dell'approccio dell'uomo alla vita. Già nel 1873 (un anno dopo la pubblicazione de *Die Geburt der Tragödie*), Nietzsche aveva iniziato a muovere la sua critica alla nozione di realtà offerta dal positivismo scientifico in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (postumo), nel quale formulò un primo pensiero – che lo immette di fatto nella trafila della filosofia prospettivista (che ha a capo Montaigne e, passando per Hobbes, Leibniz, Berkeley e Kleist, giunge al Novecento, perlomeno fino a Ortega) – relativo alla zanzara che «nuota nell'aria e in sé sente il centro volante di questo mondo»⁵⁵. Sono questi gli anni, fra l'estate del 1872 e l'inizio del 1873, in cui Nietzsche (che muoveva da studi filologici rigorosi, tali da garantirgli un'aderenza al dettaglio lessicale, esaminato fin nelle sue più profonde radici etimologiche), insiste nelle sue analisi su temi quale il linguaggio, il nesso fra verità e menzogna e la conoscenza, tentando di istituire una vera e propria «critica genealogica della conoscenza» che porta il filosofo tedesco a un «dato irrevocabile»: la «conoscenza scientifica è una forma umana di costruzione del mondo e la sua modalità di formazione risiede in procedimenti linguistici originariamente analogici»; per cui, l'ha chiarito Donatella Morea, «l'indagine sull'origine della conoscenza approda alla ricostruzione del processo linguistico di formulazione del mondo»⁵⁶. In *Was bedeuten asketische Ideale?*, terza dissertazione di *Zur Genealogie der Moral*, scritto fra il 10 e il 30 luglio 1887, Nietzsche formulò un monito che riapriva ancora una volta al pensiero prospettivista rilanciato quasi

⁵⁵ Nietzsche 2006: 81; impressionante la somiglianza con il discorso sull'«oison» di Montaigne nell'*Apologie de Raymond Sebond* (Montaigne 2012, II: 970-973) e il dibattito fra il folletto e lo gnomo nel *Dialogo delle Operette morali* leopardiane (Leopardi 1988, II: 35-36). Il nesso fra i tre autori, d'altronde, è noto: il poeta di Recanati conosceva bene l'autore degli *Essais* ed entrambi non erano certo ignoti al filosofo dello *Zarathustra*.

⁵⁶ Morea 2004: 67, 69 e 70.

quindici anni prima con l'immagine della «zanzara» (per quella «tendenza [...] “regressiva”» del suo pensiero, notata da molti interpreti, a riprendere a distanza «tematiche proprie degli scritti giovanili») ⁵⁷, chiarendo programmaticamente la propria concezione di una fenomenologia percettiva inestricabilmente intrecciata all'osservatore (e animata da un'esigenza di diversificazione: «vedere questo mondo per una volta diversamente, *voler vedere diversamente* è una non piccola disciplina e propedeutica dell'intelletto alla sua futura “obiettività”»). Lungo una linea già calcata da Leibniz, che rilanciò il prospettivismo ricordando la multiprospettività di uno sguardo che, per poter comprendere una città, deve inevitabilmente moltiplicarsi ⁵⁸, e indagata in seguito anche da Rilke, che nell'ottava delle *Elegie duinesi* parlava della «creatura» a cui sono rivolti «gli occhi nostri [...] rivoltati e tesi *intorno* a lei» ⁵⁹, Nietzsche svilupperà il suo pensiero: «Esiste *soltanto* un vedere prospettico, *soltanto* un “conoscere” prospettico; e *quanti più* affetti lasciamo parlare sopra una determinata cosa, *quanti più* occhi, differenti occhi sappiamo impegnare in noi per questa stessa cosa, tanto più completo sarà il nostro “concetto” di essa, la nostra “obiettività”» ⁶⁰. È su questa linea di pensiero – che consente di «appropriarsi simpateticamente dell'oggetto e di *volerlo in proprio potere*, in modo da dar significato alla conoscenza» ⁶¹ e sarà in seguito condensata nella formulazione lampeggiante di uno dei più celebri aforismi del filosofo dello *Zarathustra*, riducendosi al notorio «non ci sono fatti, ma solo interpretazioni» ⁶² – che, nel XX secolo, fiorirà

⁵⁷ Vattimo 1988: 75.

⁵⁸ «E come una stessa città, osservata da lati differenti, sembra del tutto diversa ed è come moltiplicata *prospetticamente*, allo stesso modo, per l'infinita moltitudine delle sostanze semplici, accade che vi siano altrettanti universi differenti, i quali tuttavia non sono che le prospettive di uno solo, secondo i diversi *punti di vista* delle monadi» (Leibniz 2000, III: 461, corsivi nel testo).

⁵⁹ Cfr. Rilke 1994, II: 91 (corsivo mio).

⁶⁰ Nietzsche 1984: 113.

⁶¹ Resta 2008: 67. «Non era sfuggito a Michel Foucault che il procedimento nietzscheano della conoscenza attraverso il mettere a fuoco l'occhio dell'osservatore costituiva una rottura di un paradigma della conoscenza [...]. La prospettività è politica più che filosofica proprio nel senso che tende a rimettere conflitto nella conoscenza e a riconoscerle il carattere di rapporto di potere e non di pacificazione» (*ibidem*, 68-9).

⁶² Nietzsche 1975: 299.

una nuova consapevolezza (peraltro assai anticipatrice) in grado di allignare pervicacemente durante tutto il corso del secolo breve, nutrendo pensatori e artisti.

Furono proprio questi ultimi, dapprincipio, e non a caso, a leggere e apprezzare Nietzsche (e non i filosofi): la ragione principale sta tutta nella sua lingua, nel suo stile peculiare (anche nel caso delle sue traduzioni, su tutte quella francese di Herni Albert: data alle stampe a partire dal 1898, anche se preceduta da un saggio dedicato al filosofo tedesco del 1893)⁶³; e nonostante «al pensiero di Nietzsche venisse in realtà attribuita già molto presto una posizione nella storia della filosofia» (menzionato nell'edizione del 1880 del *Grundriss der Geschichte der Philosophie* di Friedrich Überweg; nella *Geschichte der neueren Philosophie* di Richard Falkenberg del 1886; nella *Philosophie der Gegenwart* di Moritz Brasch del 1888), «questi riconoscimenti non facevano che aumentare la sua fama presso gli artisti, in particolare presso gli scrittori»⁶⁴ – e a questo fatto in particolare è probabile ascrivere una buona parte della pervasività del pensiero nietzschiano tanto nella letteratura quanto nella filosofia del secondo Novecento. Almeno fino alla prima metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, infatti, l'opera di Nietzsche non aveva ottenuto nel mondo filosofico la vasta risonanza che il profeta errante auspicava per i suoi lavori di “evangelizzazione” destinati a un'umanità sul crinale della catastrofe. L'autore dello *Zarathustra* ha scontato lo sforzo «di liberarsi delle costrizioni del discorso ereditato» dal mondo accademico – sforzo maturato in gioventù, quando, ancora ventitreenne, veniva considerato il classicista più promettente della sua generazione ma covava quel «disagio eretico» che lo spinse alla quasi immediata fuoriuscita dal sistema universitario⁶⁵.

⁶³ Cfr. Jarrety 2003: 45. Sempre del 1898 è il fortunato lavoro di Lichtenberger 1898; fa notare inoltre Barbara Scapolo come in quello stesso anno uscì «un lungo articolo di Émile Fauget, particolarmente critico nei confronti degli eccessi della morale nietzscheana» e che «fino a quel momento erano state pubblicate solo un'antologia di Nietzsche (a cura di P. Lauterbach e A. Wagnon) e la traduzione del *Caso Wagner*, ad opera di D. Halévy e R. Dreyfus» (Scapolo 2010: 11).

⁶⁴ Vattimo 1988: 125-6.

⁶⁵ Le due citazioni provengono rispettivamente da Steiner 2003: 140 e 2004, p. 108.

Eppure furono proprio l'uso particolare (si potrebbe dire, con un nietzschiano quale Gilles Deleuze, *minore*) della lingua praticato dal pensatore tedesco e la riflessione filosofica che questi approntò su di essa a caratterizzare peculiarmente la violenta svolta concettuale che si abbatté sull'Europa all'inizio del secolo XX (quando, con precisione quasi profetica, lo stesso Nietzsche abbandonò il mondo che aveva contribuito a trasformare il 25 agosto 1900). «La soglia dal classicismo alla modernità [...] venne definitivamente varcata allorché le parole cessarono d'intrecciarsi alle rappresentazioni e di quadrettare spontaneamente la conoscenza delle cose»⁶⁶. La tesi espressa da Michel Foucault ne *Le parole e le cose* è nota: l'emblema scelto dal filosofo francese per rappresentare il senso di questa catastrofe epistemologica è don Quijote, «l'eroe del Medesimo»; ciò che della storia si riflette nel grande romanzo di Cervantes è che «oramai i segni (leggibili) non somigliano più agli esseri (visibili)»: ci troviamo, insomma, in un'epoca in cui «la scrittura ha cessato di essere la prosa del mondo»⁶⁷. Tutto il viaggio del *Caballero de la Triste figura* diventa allora una «ricerca alle similitudini»: dacché l'*hidalgo* si è letteralmente nutrito delle storie di cavalleria lette avidamente nei numerosi volumi della sua biblioteca, ora «gli tocca adempiere la promessa dei libri», «colmare con la realtà i segni, senza contenuto, della narrazione. La sua avventura sarà una decifrazione del mondo»⁶⁸. Lo scollamento fra le *parole* e le *cose* è l'evento che alligna segretamente nel cuore della modernità, infiltrando nel pensiero dell'epoca la cognizione di uno slittamento dell'asse prospettico quanto, soprattutto, di un ripensamento radicale del paradigma epistemologico allora dominante. Ce lo racconta la letteratura e, con straordinaria sintonia, lo riprova la filosofia (basti pensare che proprio fra Cinque e Seicento si coagularono intorno al medesimo plesso concettuale gli studi di Locke, Hobbes, Berkeley, Leibniz, Descartes e Spinoza). Ma se, come si ricordava, la cessazione del rapporto diretto fra parole e cose segnò il superamento della «soglia dal classicismo alla modernità», è pur vero che le due categorie foucaultiane, «agli inizi del XIX secolo, ritrovarono il loro antico, enigmatico spessore»; la ricostruzione del quadro storico-culturale degli eventi che

⁶⁶ Foucault 1978: 328.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 61-2 (ma si vedano per intero perlomeno le pp. 61-5).

⁶⁸ *Ibidem*, p. 62.

portarono a graduali e definitive rielaborazioni del pensiero è, nell'opera del filosofo francese, oggetto di pagine di lucidità impareggiabile (e a quelle occorre tornare). Ciò che qui interessa rilevare è come Foucault riconosca che, seppure «la riflessione filosofica si tenne a lungo lontana dal linguaggio», prestandogli semmai «un'attenzione laterale» («mentre cercava instancabilmente dal lato della vita o del lavoro qualcosa che fosse il suo oggetto, o i suoi modelli concettuali, o il suo suolo reale e fondamentale»), «il linguaggio tornò direttamente e di per sé nel campo del pensiero solo sul finire del XIX secolo. Potremmo quasi dire nel XX, se Nietzsche il filologo [...] non avesse per primo avvicinato il compito filosofico a una riflessione radicale sul linguaggio»⁶⁹.

La svolta retorica realizzata da Nietzsche è quindi quella di una critica radicale alle modalità discorsive della metafisica e della filosofia occidentali imperniata su una prospettiva genealogica e armata di una revisione profonda del senso del linguaggio: «fu nella lingua e nella sensibilità tedesca dopo Nietzsche», spiega Steiner, «che la crisi e la dissoluzione dei valori prese forma chiaramente per la prima volta»⁷⁰. Il pensiero contemporaneo deve dunque alla cogenza delle riflessioni nietzschiane molti dei suoi attuali connotati (formali, stilistici e sostanziali), e restano debitori del filosofo dello *Zarathustra*⁷¹ tanto coloro i quali ne hanno accettato incondizionatamente la lezione, quanto coloro che, opponendosi, ne hanno scontato la «reazione»⁷². In ultima istanza, l'invito che Nietzsche ha rivolto ai filosofi fu proprio quello di intraprendere un viaggio nel linguaggio: «Auf die Schiffe, ihr Philosophen!».

Corpo⁷³

Il XX secolo si inaugura di fatto con un anno d'anticipo, nel 1899: in quel «passaggio fra gli ultimi anni del XIX secolo e i primissimi del Novecento diverse voci della cultura europea tenta[avano] di affermare e ridefinire la presenza nel mondo del soggetto – dell'io – scen-

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 328-9.

⁷⁰ Steiner 2006, p. 316.

⁷¹ Si veda Colli 1974.

⁷² Cfr. Steiner 2004: 253 segg.

⁷³ Questo paragrafo è di Tommaso Gennaro.

dendo verso regioni abissali dell'anima, sempre più vicine alla dimensione informe e primordiale in cui l'esperienza psichica sembra incontrare la vitalità indifferenziata della pulsione naturale, biologica». E proprio in quel 1899 così sintomaticamente anticipatore di un'epoca – lo ha rilevato Mira Mocan – vengono pubblicati con singolare sincronia due libri “portanti” della contemporaneità, distanti eppure in realtà vicinissimi nel portare alla luce tanto il «nuovo continente dell'inconscio, attraverso l'esplorazione di quanto affiora, dalla sua voragine buia, sulla superficie della coscienza nelle immagini dei sogni», come fece appunto Sigmund Freud in *Die Traumdeutung*, quanto le «segrete distese interiori, con potente sintesi metaforica e sovrapponendo lo spazio geografico ignoto e selvaggio dell'Africa nera e gli orizzonti più primitivi e lontani dell'anima», come avviene nel romanzo *Heart of Darkness* di Joseph Conrad⁷⁴. Forse, a dar retta ai modelli tipologico-culturali, una simile consapevolezza “era nell'aria”⁷⁵: ciò non toglie che l'immagine del proprio corpo che l'uomo occidentale distinguerà allo specchio del Novecento sarà del tutto irricognoscibile.

Nietzsche, d'altronde, aveva visto giusto quando «profeticamente scriveva che il “corpo” sarebbe diventato il filo rosso dell'antropologia moderna»⁷⁶. E se è vero che il Filosofo col Martello, come faceva notare Harold Bloom, «aveva troppi precursori»⁷⁷, è pur vero che, nel XX secolo, avrà ancor più epigoni: e tutti, non a caso, sulla scorta del maestro, scorgeranno proprio nella categoria del *corpo* lo snodo fondamentale e ineludibile su cui si gioca la contemporaneità (bastino qui i nomi di Adorno, Foucault, Deleuze e Agamben). Oggi viviamo «in un mondo in cui ogni cosa è diventata “bio-cosa”»: è pensabile che sia profondamente cambiato il “corpo che noi siamo”, e che il “corpo che noi abbiamo sia ridotto a puro simulacro biologico”? O non dobbiamo dire, piuttosto, come ci mostra Stefano Rodotà, che proprio dove la

⁷⁴ Questa e le due precedenti citazioni non segnalate provengono da Mocan 2014, II: 1155.

⁷⁵ Cfr. Frasca 2015: 296 e 369, (che rimanda a Lotman 1985: 144).

⁷⁶ Resta 2008: 57.

⁷⁷ Bloom 2004: 217.

corporeità va dissolvendosi in rappresentazioni simboliche stiamo assistendo a una rivincita della “fisicità” del corpo?»⁷⁸.

È ancora all’inizio del Novecento, in quella fase di rielaborazione profonda delle conoscenze della tradizione e di sconvolgimenti culturali epocali, che si può trovare il momento in cui si è compromessa la visione del corpo.

Una fra le più intense e lucide antropologie moderne – quella che Elias Canetti consegnò, dopo trentotto anni di elaborazione, alle pagine di *Massa e potere* – si inaugura, e non sembrerebbe a caso, con una considerazione programmatica, che pone immediatamente il lettore nel cuore di una delle questioni capitali del Novecento. L’incipit dell’opera di Canetti racconta sintomaticamente e senza giri di parole del «timore di essere toccati»: «si tratta [...] di qualcosa di molto profondo, sempre desto e sempre insidioso: di qualcosa che non lascia più l’uomo da quando egli ha stabilito i confini della sua stessa persona»⁷⁹. L’individuo però incontra un evento in grado di compromettere i propri «confini» quando si aggrega alla *massa* («solo nella *massa* l’uomo può essere liberato dal timore d’essere toccato. Essa è l’unica situazione in cui tale timore si capovolge nel suo opposto»; per cui «sembra che tutto accada *all’interno di un unico corpo*»): «lo stesso uomo singolo ha la sensazione di oltrepassare nella massa i confini della propria persona. Egli prova sollievo, poiché sono abolite tutte le distanze che lo rigettavano e lo chiudevano in sé»⁸⁰.

Accade però che il Novecento scopra sistemi e procedure in grado di intaccare l’individualità del soggetto (la sua *identità*) attraverso pratiche che ne riconfigureranno per sempre il corpo.

Quando *l’uomo senza qualità* viene condotto in questura, colpevole d’un assai risibile “delitto di lesa maestà” (lui che «non considerava lo stato diversamente da un albergo dove si ha diritto ad essere serviti con cortesia»), a suscitare in questo formidabile *principe dello spirito* le impressioni più vivide è la natura “fredda” del congegno burocratico nel quale è introdotto, con le sue maglie strette, le meccaniche alienanti e il suo gergo caratteristico (quell’«incomprensibile meccanismo di

⁷⁸ Resta 2008: 38.

⁷⁹ Canetti 1981: 17-8.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 18 e 23.

una rete»): «gli parve d'essere negli ingranaggi di una macchina che lo scomponesse in pezzi impersonali, generali, ancor prima che si parlasse della sua colpa o non colpa. Il suo nome, le due parole più povere di immaginazione ma ricche di sentimento in tutto il linguaggio umano, qui non significava niente [...]. La sua faccia importava soltanto per i connotati»⁸¹. Attraverso le schematizzazioni generiche del riconoscimento previste dal codice della burocrazia, Ulrich si scopre diverso da come si conosceva: «ebbe l'impressione di non aver mai pensato che i suoi occhi erano grigi, uno dei quattro tipi d'occhi esistenti e ufficialmente permessi, in milioni di esemplari»; e ancora: «i capelli erano biondi, la statura un metro e ottanta, il viso ovale, e segni particolari non ne aveva, quantunque lui fosse di opinione diversa»⁸². Il *corpo* del protagonista del capolavoro musiliano passa dunque attraverso la grammatica (troppo) condizionata del diritto, sperimentando quella che, per termini non troppo diversi, sarà una delle caratteristiche più peculiari del secolo breve: l'*Entzauberung*, il disincanto⁸³. «S'interessò quindi, perfino in quelle circostanze, al *disincantamento statistico della sua persona*, e il sistema di misurazione e descrizione a lui applicato dagli organi di polizia lo esilarò come una lirica amorosa composta da Satana»⁸⁴. La lezione che trarrà Ulrich è che l'identificazione è sempre il tradimento dell'identità⁸⁵.

«La cosa più meravigliosa di tutto il procedimento», racconta ancora Musil «era che la polizia non soltanto può spezzettare un uomo in modo che non ne rimane niente, ma poi con quei pezzi insignificanti lo rimette insieme inconfondibilmente, e da quelli lo riconosce»⁸⁶; ma lo riconosce unicamente lei, la *macchina* in grado di operare queste scomposizioni e ricomposizioni fredde. Ripercorrendo di recente il progresso delle «tecniche di polizia» nella seconda metà del XIX secolo, quando Francis Galton (sviluppando le idee di Henry Faulds) approntò un «sistema di classificazione delle impronte digitali, che

⁸¹ Musil 1996, I: 175, 174 e 177 (corsivo mio).

⁸² *Ibidem*, p. 177.

⁸³ Si pensi, per altri versi, a Weber 1971.

⁸⁴ Musil 1996, I: 177 (corsivi miei).

⁸⁵ Cfr. Lowen 1997: 253 e Resta 1997: 118-25.

⁸⁶ Musil 1996, I: 177.

avrebbe permesso l'identificazione dei criminali recidivi senza possibilità di errore», Giorgio Agamben ha notato come «per la prima volta nella storia dell'umanità, l'identità non era più funzione della "persona" sociale e del suo riconoscimento, ma di dati biologici che non potevano avere con quella alcun rapporto»⁸⁷. In questo modo – spiega il filosofo – «l'uomo si è tolto la maschera su cui era fondata per secoli la sua riconoscibilità, per consegnare la sua identità a qualcosa che gli appartiene in modo intimo ed esclusivo, ma con cui non può in alcun modo identificarsi [...]: a definire la mia identità e la mia riconoscibilità», chiosa, «sono ora gli arabeschi insensati che il mio pollice tinto d'inchiostro ha lasciato su un foglio in un ufficio di polizia. Cioè qualcosa di cui non so assolutamente nulla e con cui e da cui non posso in nessun caso identificarmi né prendere le distanze: la nuda vita, un dato puramente biologico»⁸⁸.

Sarà dunque opportuna, tutt'altro che retorica, la domanda che Stefano Rodotà ha posto in un libro che, già dal proprio titolo (*La vita e le regole*), e ancor più allusivamente nel sottotitolo (*Tra diritto e non diritto*), indica assai eloquentemente le coordinate di una ricerca che si sta infiltrando da tempo (e ben accetta) nei campi dell'indagine filosofico-giuridica: «riesco davvero a "conoscere me stesso" quando possono essere ignoti i luoghi in cui sono presente con le mie informazioni?»⁸⁹ (Domanda che si estende naturalmente a tutti i codici del corpo umano, quello elettronico quanto quello giuridico o biologico ecc.) Se la tecnica, con il suo delirio di onnipotenza sconfinato, agevola sempre più processi di frammentazione del corpo – creando così quello che lo stesso Rodotà ha persuasivamente definito un «nuovo corpo "distribuito"», «corpo oramai *istituzionalmente* distribuito» (la cui ricostruzione, è bene ricordarlo, è solitamente appannaggio esclusivo della medesima *macchina* che l'ha precedentemente scomposto)⁹⁰ –, frammentazione anche solo linguistica, riferita cioè ai codici del corpo, ebbene allora l'identità

⁸⁷ Agamben 2009: 76-7.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 77.

⁸⁹ Rodotà 2009: 81.

⁹⁰ Tutelati certo da una privacy che «consiste anche nel diritto a non essere giudicat[i] fuori contesto» (*ibidem*, p. 82; le precedenti cit. provengono rispettivamente dalle pp. 80 e 81).

dovrà adattarsi a un futuro “cubista”, plurale quanto inesorabilmente frammentario. Le impronte digitali di cui parlava Agamben sono dunque solo una delle possibili schegge che costituiscono l'identità plurale, disorganica e *distribuita* e che caratterizza (identificandolo) l'individuo contemporaneo⁹¹.

Lo sviluppo della tecnica rende possibile operare sul nostro corpo in maniera finora impensata, spalancando orizzonti epistemologici ancora tutti da esplorare. La letteratura in passato ci raccontava dell'inviolabile integrità del corpo quando questo non era ancora nelle mani di una tecnica troppo progredita: il cavillo giuridico che risolve il *Merchant of Venice* salvando Antonio dalle pretese inumane di Shylock («The pound of flesh, which I demand of him, / Is dearly bought; 'this mine and I will have it. / If you deny me, fie upon your law!»)⁹² lo spiega chiaramente: sia presa una libra di carne dal corpo dell'insolvente, ma nulla di più:

Portia: [...] there is something else. / This bond doth give thee here no jot of blood; / The words expressly are 'a pound of flesh:' / Take then thy bond, take thou thy pound of flesh; / But, in the cutting it, if thou dost shed / One drop of Christian blood, thy lands and goods / Are, by the laws of Venice, confiscated [...]. Therefore prepare thee to cut off the flesh. / Shed thou no blood, nor cut thou less nor more / But just a pound of flesh: if thou cut'st more / Or less than a just pound, be it but so much / As make it light or heavy in the substance, / Or the division of the twentieth part / Of one poor scruple, nay, if the scale do turn / But in the estimation of a hair, / Thou diest and all thy goods are confiscated.⁹³

Così Shylock, irrimovibile nella sua malevole aderenza ai termini del contratto, quello stesso Shylock che reclamava voracemente giustizia viene schiacciato dai medesimi vincoli che l'intraducibile grammatica del diritto pone e che lui stesso a gran voce pretendeva («For, as thou urgest justice», dichiara ancora Porzia, «be assured / Thou shalt have justice, more than thou desirest»,) salvaguardando l'integrità del

⁹¹ Cfr. Agamben 2009: 79-80; Esposito 2004: 159.

⁹² Shakespeare, *The Merchant of Venice*, atto IV scena I.

⁹³ *Ivi*.

corpo attraverso la tutela delle altre parti che lo compongono – l'organismo intatto è dato cioè da quegli indissolubili legami che tutti i suoi elementi alimentano interconnettendosi fra loro.

Nietzsche, che aveva individuato nel corpo «un ente che non dice “io” ma *si fa* io» arrivando persino a tematizzare «l'antropomorfismo della nostra immagine della realtà»⁹⁴, non avrebbe mai potuto prevedere l'orrore dei lager, la disumanità delle pratiche naziste sui corpi. Questi, azzerati, scomposti e ridotti ai minimi termini, diverranno i soggetti di una poesia, come quella di Paul Celan, che porta in sé la necessità di ricomporre una frattura irreparabile e l'impossibilità di curare una piaga già richiusa.

La Seconda guerra mondiale, faglia non meno profonda di quella che – si è visto – separa Otto e Novecento, divide in due il XX secolo come una cicatrice che non smette di sanguinare, obbligando gli anni successivi al 1945 al ricordo. Questo però Nietzsche l'aveva detto (e resta una delle pagine più intense della filosofia di ogni tempo): «“Come si forma una memoria nell'animale-uomo? Come si imprime qualcosa in questo intelletto dell'attimo, in parte ottuso, in parte sventato, in questo vivente oblio, in guisa tale da restare presente? [...] forse nell'intera preistoria dell'uomo addirittura nulla è più spaventoso e sinistro della sua *mnemotecnica*. “Si incide a fuoco qualcosa affinché resti nella memoria: soltanto quel che non cessa di dolere resta nella memoria” [...] Quando l'uomo ritenne necessario formarsi una memoria, ciò non avvenne mai senza sangue, martiri, sacrifici»⁹⁵.

Roma, Settembre 2017

C.M., F.D.B., M.I., G.P., T.G.

⁹⁴ Le citazioni sono rispettivamente di Zolla 2013: 75-87, p. 83 e Blumenberg 2009: 238.

⁹⁵ Nietzsche 1984: 48-9.

Questo volume presenta un nuovo approccio allo studio della letteratura tedesca, tentandone un'esplorazione semantica a partire dal lessico. Propone un'indagine di quattordici parole-chiave fra Otto- e Novecento, riconducibili al tema del "movimento", in un ambito semantico complesso, nel quale si delinea la centralità del rapporto tra parola e pensiero, lingua e corpo nella moderna cultura letteraria tedesca ed europea. Il corpus è formato dall'opera di Büchner, Celan, Heine, Hölderlin, Kleist, Rilke, esplorata grazie a risorse elettroniche avanzate (dalle edizioni critiche digitalizzate ai database testuali e lessicali interrogabili on-line), con attenzione ai contesti d'uso dei lemmi, alle gradazioni semantiche e all'intertestualità. Il progetto del Lessico europeo-Sezione tedesca si inserisce nella metodologia inaugurata dal Lessico Leopardiano ed è la prima tappa di uno studio che si estenderà ad altre costellazioni semantiche e ad altre lingue del panorama europeo.

Flavia Di Battista è dottoranda in studi comparati all'Università di Roma Tor Vergata. Si interessa di letteratura di lingua tedesca dalla Goethezeit al Novecento (Schiller, Heine, Hofmannsthal) e della sua ricezione in Italia.

Tommaso Gennaro, assegnista di ricerca alla Sapienza con un progetto fra antropologia e letteratura, si occupa di letteratura contemporanea in ottica comparata (Beckett, Celan, Canetti e Cervantes).

Matteo Iacovella ha studiato germanistica a Roma e traduzione a Trieste. Durante gli studi si è occupato di letteratura tedesca e austriaca (Kleist, Bernhard). Attualmente lavora come traduttore.

Camilla Miglio insegna germanistica alla Sapienza. Studi su Goethezeit, letteratura moderna e contemporanea (Rilke, Benn, Celan, Bachmann, Tawada, Waterhouse), teoria della traduzione. Traduzioni da Grimm, Brentano, Kafka.

Giulia Puzzo ha studiato filologia e letteratura a Roma e si è occupata di poesia lirica italiana (Tasso, Leopardi) e tedesca (Celan, Hölderlin). Attualmente è dottoranda alla Scuola Normale di Pisa.

ISBN 978-88-9377-064-4



9 788893 770644

