Studi e Ricerche

Studi umanistici – Philologica

Lessico europeo

Sezione tedesca: il movimento

a cura di

Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella

Camilla Miglio, Giulia Puzzo

University Press

Sapienza Università Editrice

Lessico europeo

Sezione tedesca: il movimento

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

SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE
2018

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
Matteo Iacovella 197

Novecento 213

Bild – Rainer Maria Rilke
Roberta Buscema 215

Blume – Paul Celan
Francesca Zimarri 261

Frucht – Rainer Maria Rilke
Miriam Miscoli 279

Hand – Paul Celan
Giulia Puzzo 307

Herz – Paul Celan
Giulia Puzzo 327

Autori 345

Materia e leggerezza[24]

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.

Apre 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 umana[25]. 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 anatomico[26], 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 marionetta[27], 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 inscrive nel solco di una personale disillusione di Büchner derivante dalla costatazione 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 governa[29]. 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 feroci[30] 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 legislatori[31], 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 Stato[33].

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 miseria[34]. 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 1801[35]. 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'antico[37]. 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). Peraltro 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 definitori. 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 epicurea[40], 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 traiettoria[41] 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 ebraica[44] 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 Schul*e (1836), aveva speso sul *Divano occidentale-orientale* di Goethe (*West-östlicher Divan*, 1819), opera da cui era rimasto letteralmente folgorato[46].

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 *Rechts*grundsatz 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 significante) 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 novecentesche[49]

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,