

IN DANIMARCA E OLTRE

PER IL CENTENARIO
DI
JENS PETER JACOBSEN

a cura di

Fausto Cercignani
e
Margherita Giordano Lokrantz

CISALPINO-GOLIARDICA

IN DANIMARCA E OLTRE

PER IL CENTENARIO
DI
JENS PETER JACOBSEN

a cura di

Fausto Cercignani
e
Margherita Giordano Lokrantz

CISALPINO-GOLIARDICA

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Istituto di Germanistica

[ISBN 88-205-0561-4]

Copyright © 1987

Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica

Via Rezia, 4 - Milano

Stampato presso il Centro Grafico Linate - S. Donato Milanese

PREMESSA

Per ricordare, sia pure con qualche ritardo, il centenario della morte di Jens Peter Jacobsen l'Istituto di Germanistica dell'Università statale di Milano ha raccolto alcuni contributi offerti da vari studiosi, e in particolare dai partecipanti al convegno dedicato al grande scrittore danese nel contesto della letteratura mitteleuropea, tenutosi a Milano il 5 maggio 1986 e organizzato in collaborazione sia con l'Istituto per il Diritto allo Studio Universitario sia con l'Istituto Danese di Cultura (Det Danske Selskab).

Tutti i testi delle relazioni sono stati rielaborati dagli autori, tranne quello di Mogens Pahuus, che conserva la sua struttura originaria. Le relazioni di Mogens Pahuus e Bengt Algot Sørensen, a suo tempo presentate in lingua tedesca, compaiono qui in traduzione italiana per espresso desiderio degli autori.

I curatori

A Jens Peter Jacobsen

Cerchi la luce più nera
nel buio che splende:
tra mille colori fugaci,
grevi fantasmi del cuore,
strane fiammelle odorose
che ardono sempre -
nell'aria e nel vuoto.

FAUSTO CERCIGNANI

INDICE

FAUSTO CERCIGNANI - *In Danimarca e oltre* p. 11

PARTE PRIMA - I CONTRIBUTI DANESI

JØRGEN STENDER CLAUSEN - *Jens Peter Jacobsen e Georg Brandes* » 15

MERETE KJØLLER RITZU - *Il nirvana: un motivo latente nell'opera di Jacobsen* » 27

MOGENS PAHUUS - *L'uomo nel segno della possibilità e della trasformazione* » 43

BENGT ALGOT SØRENSEN - *J.P. Jacobsen e la sua ricezione in Germania e in Austria* » 57

PARTE SECONDA - I CONTRIBUTI ITALIANI

EVA BANCHELLI - *«Du warst ein Gast, wo du auch weiltest...»: Hermann Hesse lettore ed interprete di Jens Peter Jacobsen* » 79

FAUSTO CERCIGNANI - *Disperata speranza: la trama del «Niels Lybne»* » 95

ALBERTO DESTRO - *Da Jacobsen a Malte. Il romanzo d'artista di R.M. Rilke* » 129

ELISABETTA POTTHOFF - *Verso l'emancipazione: le poesie di R.M. Rilke per J.P. Jacobsen* » 145

IN DANIMARCA E OLTRE

Quando è ormai convinto che «l'umanità debba arrangiarsi senza di lui» (SV II 197; RN 483)¹, Niels Lyhne si ritira definitivamente a Lønborg, dove riprende a frequentare la famiglia del mite ed erudito consigliere di cancelleria Skinnerup. Con il vecchio amico del padre, e suo futuro suocero, Niels può conversare piacevolmente di «argomenti estetici d'ogni genere» (SV II 198; RN 484), sia pure usando una certa discrezione quando il discorso riguarda i meriti della Danimarca:

Gli piaceva anche la prudenza un po' comica con cui era costretto a esprimersi non appena si veniva al discorso di un raffronto tra la letteratura danese e straniera, e altrimenti, in genere, quando la Danimarca doveva misurarsi con qualcosa che non fosse danese; era infatti assolutamente necessario essere prudenti, in quanto il mite consigliere di cancelleria era uno di quei buoni patrioti accaniti che c'erano allora, gente che uno poteva indurre ad ammettere, contro voglia, che la Danimarca non era la più ragguardevole delle grandi potenze, ma che poi non faceva neanche una sola concessione che potesse porre il paese, o qualunque cosa di ciò che era del paese, altrove che in testa. (SV II 198; RN 484)

Sebbene la temperie culturale che si riflette nel *Niels Lyhne* sia quella degli anni settanta, i personaggi del romanzo sperano e disperano, oppure semplicemente vivono, sullo sfondo di avvenimenti che si collocano tra il 1830 e il 1864². Per di più il consigliere di cancelleria

¹) Per le citazioni dalle opere di Jacobsen si veda il contributo «Disperata speranza» alla nota 1.

²) Così Jacobsen in una lettera del 30 dicembre 1880 a Georg Brandes (SV VI 128-129).

appartiene a una generazione che non avrebbe comunque fatto in tempo a leggere le opere di Jacobsen sulle pagine che le accolsero tra il 1872 e il 1882. Ed è un vero peccato, si potrebbe quasi dire. Perché se fosse vissuto un po' più tardi, Skinnerup avrebbe potuto sostenere la sua tesi di 'letterature comparate' con argomenti assai più solidi. Forse non sarebbe campato abbastanza per accorgersi che l'accoglienza riservata a Jacobsen in Germania fu di gran lunga più entusiastica di quella ricevuta in patria, ma probabilmente non gli sarebbe sfuggita l'indiscutibile originalità di un autore che, in un clima letterario dominato dal positivismo e dal naturalismo dogmatico di Georg Brandes, trascurava l'attualità e l'impegno sociale per esplorare, in forme raffinate e armoniose, la problematica esistenziale dell'individuo in una dimensione sostanzialmente atemporale.

Non è certo il caso, qui, di ripercorrere o di tratteggiare brevemente la storia della fortuna di cui Jacobsen godette in Germania e, di riflesso, in altri paesi europei. Il tema, che del resto viene affrontato anche in questo volume, è senza dubbio dei più importanti, sia per la vera e propria moda letteraria che dal culto di Jacobsen si sviluppò nei paesi di lingua tedesca intorno alla fine del secolo, sia per le tendenze letterarie europee di cui il grande danese può essere considerato, in varia misura, antesignano: dal decadentismo al simbolismo, dal neoromanticismo al modernismo.

Non va tuttavia dimenticato che, accanto a tutto ciò, in Danimarca e oltre, restano, eccelsi e perenni, i meriti di uno squisito poeta dell'anima, i valori di un'opera che mostra i suoi limiti storici e umani, ma anche e soprattutto «la sua propria, strana primavera» (SV IV 165; AP 163), fatta di «colori che la vita non possiede» (SV II 105; RN 378).

FAUSTO CERCIGNANI

Parte prima

I CONTRIBUTI DANESI

JENS PETER JACOBSEN E GEORG BRANDES

È naturale che il crescente interesse per Jens Peter Jacobsen manifestato durante gli ultimi anni da parte degli studiosi abbia investito anche la questione dei suoi rapporti con Georg Brandes, colui che oltre ad essere il più grande critico danese dell'epoca fu amico e sostenitore di Jacobsen. Ciò dipende anche, forse soprattutto, dal fatto che oggi questi rapporti vengono visti alla luce di una nuova interpretazione della figura di Jacobsen, considerato non più naturalista ma a metà strada fra l'impressionismo e il simbolismo.

Jacobsen tuttavia non superò il limite del simbolismo, infatti, come sostiene Jørn Vosmar nella sua importante e fondamentale opera sull'autore, egli subì l'influenza di Brandes e dell'ambiente che l'attorniava. Vosmar sottolinea infatti che, contrariamente a quanto avveniva in Francia e in Inghilterra, in Danimarca e più in generale in Scandinavia, gli artisti e gli scrittori non avevano ancora, al tempo di Jacobsen, la forza di volgere le spalle alla società mantenendo fede esclusivamente alla creatività artistica. Il gusto di creare bellezza quale mezzo di trascendenza non era concesso agli scandinavi. In altre parole, mentre in Francia e in Inghilterra questo raffinato culto dell'arte e della bellezza aveva una lunga tradizione che collegava direttamente il romanticismo con il modernismo, niente di simile era possibile per Jacobsen. La mancanza di una tradizione danese in tal senso avrebbe reso incomprensibili ai contemporanei dello scrittore i suoi tentativi in questa direzione. Ciò valse non solo per i critici tardo-romantici ma perfino per Georg Brandes. Vosmar annota che se è vero, come è stato rilevato da alcuni critici, che Jacobsen deve all'ambiente attorno a Brandes «lo sviluppo pieno e ricco della sua particolarità letteraria, comprese le parti bizzarre e morbose del suo talento», bisogna aggiungere che «se

Jacobsen non osa sviluppare fino in fondo questa particolarità, la causa fu di questo ambiente»¹.

Vosmar sostiene dunque che invece di diventare il primo poeta simbolista e modernista danese, Jacobsen si sentì bloccato e rimase impressionista, anche se «l'impressionismo significa isolamento e disperazione». Accettando il riconoscimento e la fama che gli furono attribuiti da parte di Brandes e del suo ambiente, Jacobsen rinunciò, in altre parole, a risolvere il suo conflitto personale, che con la fama divenne certamente meno doloroso ma rimase, appunto, irrisolto. Secondo Vosmar impressionismo significa in generale e particolarmente per Jacobsen assenza di una comune unità oggettiva e mancanza della volontà di creare e mantenere questa unità attraverso la poesia.

Jacobsen viveva dunque una scissione fra quell'universo poetico interiore che sentiva di dover esprimere e la sua visione del mondo basata su una concezione scientifica (basti a riguardo ricordare che egli era traduttore delle opere di Darwin).

Ma Vosmar fa pure intendere che senza l'appoggio di Brandes e senza l'ispirazione che gli viene dal suo insegnamento, Jacobsen non sarebbe diventato quello che è.

A mio avviso questa analisi di Jørn Vosmar circa i rapporti fra Jacobsen e Brandes è assai convincente, per quanto sia estremamente difficile dimostrare quanta parte dell'atteggiamento di Jacobsen dipenda da un'autocensura. Ma anche se i rapporti tra i due si configurano effettivamente nei termini espressi da Vosmar, ciò non significa – e infatti, Vosmar non lo dice mai – che Brandes, influenzato dal positivismo e dal naturalismo, disapprovasse e sottovalutasse Jacobsen, cosa che invece sostengono, forse un po' affrettatamente, vari critici attuali. Al contrario, proprio perché non era positivista, Brandes si mostrò generalmente favorevole all'opera di Jacobsen, soprattutto per ciò che riguarda le novelle e il primo romanzo, *Marie Grubbe*, mentre espresse qualche lieve riserva per *Niels Lybne*².

¹) Jørn Vosmar, *Jens Peter Jacobsens digtning*, Copenhagen, Gyldendal, 1985, p. 173 e *passim*.

²) Il saggio di Brandes su Jacobsen del 1883 inizia così: «Questo è veramente il grande colorista della nostra prosa contemporanea. Nella letteratura nordica nessuno come lui ha mai dipinto con le parole. Il suo linguaggio è saturo di colori. Il suo stile è aroma di colori. Ed è anche il carattere più ricco di spiritualità e di poesia della nostra prosa. Quan-

Si può aggiungere che se effettivamente Brandes fosse stato un assertore del positivismo e del naturalismo, Jacobsen probabilmente non si sarebbe legato all'ambiente che faceva capo al critico danese. Analogamente si può sottolineare che Brandes non ha mai usato il termine «naturalista» parlando o scrivendo di Jacobsen, anzi, in un articolo del 1900, nega categoricamente che questa definizione possa essere applicata nei suoi confronti. In altre parole, nessuno dei due era favorevole al naturalismo essendo anzi entrambi molto severi nei riguardi di Zola.

Questo non significa però che essi si disinteressassero delle discussioni che fervevano in quegli anni sui rapporti fra fede e scienza, fra capitalismo e socialismo, fra uomo e donna, fra idealismo e positivismo. Anzi. E fu proprio uno dei primi articoli di Brandes, *L'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande nella poesia* (1870) ad attirare l'attenzione di Jacobsen e, secondo la critica, a indurlo a scrivere la sua prima novella, *Mogens*, unanimemente considerata il primo esempio di espressionismo e di realismo psicologico danese³. Analizzando nel suo breve articolo la forma del realismo scespiriano, Brandes si prefiggeva di dimostrare l'inferiorità e l'arretratezza della precedente letteratura danese, e per giungere a questo risultato, si servì dei capisaldi della critica di Taine. Ma essendo egli essenzialmente un hegeliano di sinistra, aperto sì ai nuovi risultati della scienza moderna ma avverso al materialismo meccanicistico, denunciò anche con energia, in un'ampia dissertazione su Taine (1870), il determinismo positivista presente nell'opera del critico francese. La concezione deterministica della storia che a parer suo si riscontra nell'opera di Taine, oltre a favorire la limitazione delle libertà del singolo e l'accettazione dell'uso della forza conduce inevitabilmente all'approvazione di un regime totalitario o «stato potenza». La causa di questo atteggiamento, e cioè la rinuncia alla libertà

to i suoi occhi vedono diventa una visione eccezionale, quanto egli scrive acquista un carattere di originalità. La sua forma è particolare fino a sfiorare il manierismo, il suo tono così intenso da sembrare quasi morboso. Tutto è condensato, senza riempitivi né interstizi [...]. Qualsiasi goccia si colga della pacata potenza del suo discorso è pesante, forte come una goccia di elisir o di veleno, profumata come una goccia di essenza odorosa. Nel suo discorso c'è qualcosa di avvincente, di inebriante. È la bevanda più potentemente euforica che sia mai stata distillata nella nostra prosa».

³) *L'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande nella poesia*, tradotto da Alda Castagnoli Manghi, si trova in *Antologia della letteratura danese*, Roma, Bulzoni, 1973.

a favore della necessità, deriva secondo Brandes dagli avvenimenti politici francesi. Egli scriveva testualmente:

quella vittoria della forza sul diritto che si era verificata con il colpo di stato di Napoleone III, di cui l'ultima generazione di intellettuali francesi era stata testimone, aveva fatto sì che questa esperienza si facesse in seguito dottrina.⁴

E Brandes sottolineava come fra gli altri anche Kierkegaard reagisse, condannando questa concezione deterministica della storia in quanto causa di soprusi e della negazione del concetto di libertà. Brandes e Kierkegaard dunque avevano in comune sia il rifiuto del determinismo positivistico sia quello del concetto hegeliano dello stato il quale rappresenta ugualmente una limitazione della libertà individuale. Il riferimento a Kierkegaard in questo punto non è casuale perché va rilevato non solo che Brandes giovane aveva a lungo studiato il filosofo danese (al quale dedicò nel 1877 un'ampia biografia) ma anche che Kierkegaard – come mostra Vosmar – aveva profondamente influenzato Jacobsen specie durante il periodo di composizione degli *Arabeschi*.

Da ciò che è stato detto finora a proposito di Brandes, mi pare risulti che i suoi interessi si estendevano non solo alla critica letteraria ma anche alla filosofia, alle scienze, alla storia e alla politica.

Prima di esporre le valutazioni e le opinioni espresse da Brandes sull'opera di Jacobsen, raccolte essenzialmente nel famoso saggio del 1883, vorrei illustrare brevemente in qual modo, e in compagnia di chi, egli sviluppò e arricchì la sua preparazione culturale durante il viaggio all'estero del 1870-71. In tal modo sarà più agevole comprendere quale tipo di formazione sia a fondamento della sua critica degli anni 70 e 80 e di cui l'opera in sei volumi *Le grandi correnti della letteratura del secolo decimonono* è l'espressione più autentica e nota a livello mondiale.

Subito prima di partire per questo viaggio, oltre a scrivere il saggio su Taine, Brandes aveva tradotto in danese *The Subjection of Women* di Stuart Mill, opera di evidente importanza per la letteratura scandinava in generale e più in particolare per Ibsen. È pertanto più che naturale che Brandes durante il suo soggiorno parigino, che durò tre mesi, si incontrasse spesso con Taine oltre che con Renan. Ma ancora più importante fu forse l'incontro con Stuart Mill prima a Parigi, poi a Lon-

⁴) Georg Brandes, *Den franske Æstetik i vore Dage. En Afhandling om H. Taine*, in *Samlede Skrifter XIII*, Copenaghen, Gyldendal, 1903, p. 234.

dra, città in cui Brandes trascorse un paio di settimane in compagnia dell'illustre filosofo inglese. Insieme a Kropotkin e ad Anatole France, Stuart Mill fu probabilmente la persona più stimata da Brandes, il quale spesso sottolineò l'importanza del pensiero di Mill per la sua propria formazione. Infatti uno dei cardini della riflessione filosofico-sociale di Brandes fu il principio del «massimo grado di felicità per il maggior numero di individui», e questo principio gli fu trasmesso da Stuart Mill. Ed è a questo stesso principio che Brandes si rifece nelle sue considerazioni su Nietzsche, Schopenhauer, Hartmann e altri.

Allo scoppio della guerra franco-tedesca Brandes lasciò Parigi e partì per l'Italia dove, grazie a una lettera di presentazione di Mill, incontrò, a Firenze, Pasquale Villari con il quale avrebbe stabilito legami di lunga e profonda amicizia⁵.

Ma un'importanza maggiore per lo sviluppo intellettuale e la formazione di Brandes ebbero probabilmente Giuseppe Saredo, professore di giurisprudenza, con il quale il danese discorreva di politica, di economia e di storia, e lo storico d'arte Georges Noufflard, esperto di filosofia e di estetica. Brandes e Noufflard rimasero insieme mesi e mesi visitando musei e gallerie a Roma e Napoli e là, come risulta da una lettera del Brandes nel giugno 1871, misero Hegel in soffitta⁶.

⁵) Per dare un'idea dell'impressione che gli fece Villari e dell'entusiasmo con cui viveva i giorni che precedettero e seguirono la presa di Porta Pia, cito brevemente: «Oggi mi ha regalato tre grossi libri, dei quali uno l'ha scritto lui stesso. È uno storico stimatissimo. Abbiamo in special modo parlato della scienza francese e tedesca, ed io del resto mi sento in buona parte sicuro dell'argomento [...]. Mi è venuta voglia di scrivere due piccoli lavori: uno su Stuart Mill ed uno su Auerbach. Abbiamo parlato molto dell'istruzione delle donne che lui amministra qua in questo paese, ed anche della posizione che ha adesso l'Italia verso il papato [...]. Ho letto ieri alla Biblioteca Nazionale un libro di Morelli sulla questione della donna che mi ha consigliato Mill [...]. In questo momento sto leggendo un libro eccellente che Taine mi ha consigliato: *Die Cultur der Renaissance* di Burckhardt [...]. In seguito Villari è venuto di persona a sera inoltrata e siccome non mi ha trovato in casa ha lasciato una lettera nella quale, con le più calde rassicurazioni sulla sua amicizia, mi dichiara che in qualunque momento voglia scrivere qualsiasi cosa in francese sulla Danimarca su giornali italiani devo solo mandarlo a lui, per il quale sarà un piacere tradurlo in italiano e farlo stampare. Mi dice che quando al Ministero si seppe che ero stato raccomandato da Stuart Mill mi è stato offerto qualsiasi libro volessi nominare. Alcuni grossi quarti li ho di nuovo dovuti rifiutare. Sono andato da lui stamani e abbiamo fatto una lunga conversazione di parecchie ore sia sui suoi saggi, di cui stanotte ho letto quelli su Taine e Mill, sia sulla filosofia contemporanea nelle diverse nazioni. È un cervello ottimo e squisito». (Dalle lettere di Brandes ai genitori, ottobre 1870, trad. di Luca Panieri).

⁶) «Ci siamo comprati l'*Estetica di Hegel* in traduzione italiana. Che libro pedantesco

Darwin al contrario, come risulta dalle lettere ai genitori, attirava sempre di più l'attenzione di Brandes:

È un filosofo molto più grande di Hegel, di Schelling, di Fichte e di tutti gli scolastici e filosofi della parola della grande patria

scriveva Brandes, e ammetteva di essere

sempre di più dell'idea che disquisizioni circa una qualsiasi finalità della natura sono antiquate.

Spero con questi pochi accenni di aver dato un'idea del fervore filosofico e culturale che si era acceso in Brandes durante il suo soggiorno in Francia, Inghilterra e Italia. Ma per ragioni di brevità devo interrompere qui le considerazioni sull'importanza dei suoi incontri con queste personalità europee. Rimando per un eventuale approfondimento alle *Breve til forældrene* (Lettere ai genitori) e alla *Correspondance de Georg Brandes*, che raccoglie i vari carteggi con Renan, Taine, Stuart Mill, Saredo e Noufflard e altri personaggi famosi della cultura europea.

Non appena ritornato in Danimarca, nell'estate del 1871, Brandes diede inizio alla stesura della sua opera più nota, *Le grandi correnti della letteratura del secolo decimonono*. Il piano dell'opera, che poi sarà pubblicata in sei volumi durante gli anni che vanno dal 1872 al 1890 (e subito tradotta in tedesco), viene presentato e discusso da Benedetto Croce in una «postilla» sulla *Critica* del 20 gennaio 1919:

l'autore a più riprese espone il suo disegno, e non ci lascia dubbi su quel che intende fare. «Il mio intento (dice in principio) è, mercé lo studio di alcuni gruppi principali e di alcuni principali movimenti della letteratura europea, porre le basi per una psicologia del secolo decimonono», perché «la letteratura di un popolo rappresenta, quando essa è completa, l'intera storia delle sue concezioni e sentimenti [...]». Donde la divisione che egli adotta per l'età che tratta (dagli ultimi del Settecento sino all'anno 1848): prima, la «letteratura

e folle è in fondo quest'opera meravigliosa. Un'opera di un pedante geniale che ha sentito poco o niente rispetto all'arte (osservate per esempio come parla in modo vuoto della musica) e che si è perso in ragionamenti secondari [...]. Tutta l'introduzione mi sembra una confusione di parole sconnesse e enunciazioni filosofiche senza nessun pensiero. Abbiamo fatto il confronto con il libro di Taine sull'arte greca e abbiamo visto con meraviglia la differenza [...]. Più ci penso e più questo libro mi sembra falso. Comunque mi piace sempre il suo disegno grandioso. In particolare mi ha colpito quanto Hegel ha in comune con tutti gli altri tedeschi. Le sue idee circa l'arte greca sono quelle di Winckelmann».

degli emigranti», ispirata dal Rousseau, in cui si mescolano alle correnti rivoluzionarie le reazionarie; poi il romanticismo tedesco cattolicizzante, col quale cresce la reazione; terzo, il periodo della reazione trionfante; quarto, il rovesciamento delle idee conservatrici, col Byron ed altri inglesi; quinta, la scuola romantica francese, congiunta al moto liberale; sesta, la ripercussione di essa in Germania, con la «giovane Germania» (I 5). E altrove ribadisce: «Prima ed anzitutto io riporto sempre la letteratura alla vita»; e si compiace che, di conseguenza, la polemica, accesa in Danimarca vivacissima intorno alle sue lezioni, non si aggirasse su meri principii letterarii, ma «per la natura dell'opera, toccasse una gran quantità di questioni religiose, sociali e morali» (II 2). [..]. La sua ammirazione di critico, distornandosi dalla estetica e dalla filosofia germaniche, si rivolge al grande maestro del metodo sociologico, al Sainte-Beuve, «il primo gran critico dell'età moderna, colui che dette alla critica il doppio fondamento della storia e delle scienze naturali», e dietro le carte mostrò «l'uomo» (V 307). Da questo criterio stabilito discende una folla di conseguenze, che si osservano in ogni parte e quasi in ogni pagina, e che tutte si compendiano nella preferenza data alla materia sulla forma, al significato sociologico sul valore estetico.

Non intendo riportare e discutere qui l'intera critica rivolta a Brandes dal Croce, il quale definisce la sua opera un

anti-esempio di come bisogna scrivere una storia della letteratura: non perché a quell'autore manchi amore per la poesia in quanto tale, e gusto e discernimento: ne ha molto anzi, come si vede in certe pagine, quasi incidentali e digressive (addito per tutte le lezioni sullo Heine, nelle quali si discorre anche, con molta finezza, della lirica del Goethe); ma proprio soltanto perché egli ha concepito sociologicamente l'assunto della storia letteraria.

E non intendo neanche soffermarmi sul fatto piuttosto curioso del perché il Croce, che fra l'altro già 20 anni prima aveva incontrato Brandes a Napoli e sicuramente da tempo ne conosceva l'opera, aspetti il 1919 per emettere il suo giudizio. Può nascere infatti il sospetto che il Croce con una stroncatura nell'ambito della critica letteraria abbia voluto al contempo scalfire il prestigio di Brandes, notissimo in quegli anni cruciali non solo per il pacifismo e la critica spietata della cultura europea ma anche per l'appoggio, espresso tuttavia con qualche riserva, alla rivoluzione russa.

Ho semplicemente voluto rivelare che se *Le grandi correnti* riuscirono, quasi mezzo secolo dopo la loro apparizione, a fungere da esempio, sebbene negativo, per il Croce, non sarà difficile figurarsi quale forza esplosiva abbiano potuto avere per Jacobsen. Aggiungo per inciso che il giudizio di Thomas Mann fu diametralmente opposto a quello di

Croce, e che l'opera fu recensita molto favorevolmente da Giuseppe Chiarini sulla «Nuova Antologia» nel periodo 1888-90.

Nell'introduzione al primo volume Brandes osserva che, paragonata alla letteratura europea, quella danese restava indietro di 40 anni. La produzione letteraria si era quasi fermata e nessuna questione importante riusciva a destare l'interesse della società e degli intellettuali. La cultura era sorda e, come spesso avviene, la sordità porta al sordomutismo. A questo punto Brandes scriveva le famose parole per le quali sarebbe stato quasi incriminato da parte di tanti critici e additato come naturalista e propugnatore di una 'Tendenz-literatur':

Oggi come oggi la vitalità di una letteratura dipende dalla sua capacità di mettere a fuoco problematiche attuali. Così per esempio George Sand tratta i rapporti fra i sessi, Byron e Feuerbach la religione, Proudhon e Stuart Mill la proprietà, Turgenjev, Spielhagen e Emile Augier i rapporti sociali. Se una letteratura non dibatte niente, significa che sta perdendo tutta la sua importanza.

E la letteratura danese secondo Brandes è

una letteratura distaccata dalla realtà che non si occupa della nostra vita ma dei nostri sogni.

Rispondendo nel secondo volume alle dure critiche suscitate dal giudizio poco lusinghiero sulla letteratura danese, Brandes affermava che non era sua intenzione scrivere una storia della letteratura da salotto:

Mi immergo nella vita reale e dimostro come i sentimenti che vengono espressi nella letteratura emergono dal cuore umano. Ma il cuore umano non è una quieta pozzanghera o un idilliaco laghetto. È un oceano con una vegetazione sottomarina abitata da esseri orrendi.

Non può meravigliare che queste critiche di Brandes abbiano avuto per Jacobsen l'effetto di una iniezione di acqua salata nelle vene. Egli infatti fu trascinato a prendere posizioni che forse non corrispondevano al suo temperamento. Così lo scrittore, che nelle liriche precedenti aveva poetato occupandosi più dei suoi sogni che della vita, pubblicava, nel 1872, la novella *Mogens* e nel 1876 il grande romanzo storico *Marie Grubbe*, opere che sembrano entrambe adempiere alla funzione di letteratura moderna, quasi militante, auspicata da Brandes.

Nonostante ciò la mia impressione è, in sintesi, che Jacobsen avrebbe tanto voluto seguire i richiami di Brandes – e infatti *Marie Grubbe* dibatte la problematica femminile, e il successivo romanzo *Niels Lybne* quella della religione – ma non ci riuscì fino in fondo, rimanendo in bilico fra la concezione scientifica e l'impegno civile da una parte e la sua problematica interna e personale dall'altra. E la parabola della sua produzione artistica è in questo senso emblematica: da *Mogens* passando per *Marie Grubbe* e via via per le poche novelle fino a *Niels Lybne*, Jacobsen dibatté sì, ma solo superficialmente, problematiche contingenti e scottanti, mentre in profondità continuò disperatamente a cercare una soluzione al suo enigma personale.

Anche se fu consapevole di questa frattura, ma parrebbe proprio di no, Brandes non vi fece alcun accenno nel suo saggio del 1883, mentre qualche perplessità circa l'equilibrio e lo stato d'animo di Jacobsen venne da lui espressa nelle lettere al fratello. È forse possibile tuttavia notare una parabola simile a quella di Jacobsen nella critica che Brandes venne via via formulando dalle prime opere del romanziere fino a *Niels Lybne*. Come già accennato l'accoglienza di *Marie Grubbe* era stata trionfale. «Lei è grande – scriveva Brandes in una lettera a Jacobsen nel 15 novembre 1876 – ha qualcosa di Keats, un po' di Flaubert e qualcosa di Swinburne, cioè in tutto questo c'è qualcosa di Suo». E nel saggio del 1883 Brandes sottolineava che le doti di descrizione psicologica di Jacobsen sono senza confronti nella letteratura danese⁷.

Per quanto riguarda *Niels Lybne*, Brandes iniziava l'analisi del romanzo con queste parole:

⁷) «Punto di partenza e base sono ovunque l'inconscio e la realtà fisiologica; domina ovunque la concezione fondamentale della scienza. Ciò spiega perché Jacobsen raggiunga la sua massima perfezione quando descrive le sottili, feconde oscillazioni emotive, i mutevoli e fatali stati d'animo di personaggi dotati di spessore psicologico. Questo è appunto il suo campo particolare, quello dei fenomeni inconsci o preconschi, che costituiscono la base che determina la vita del conscio, ma che molto raramente gli scrittori prendono in considerazione, e solo qualora siano molto validi hanno il coraggio di trattare; qui infatti lo scrittore rischia, più che in ogni altro campo, di essere considerato matto, o contro natura, non potendo ricorrere a teorie riconosciute per difendere le giustezze delle proprie espressioni, ed è quindi tenuto a rispondere in prima persona delle proprie osservazioni e dei termini scelti nel descrivere ciò che è invisibile e non ha voce».

Il libro è buono e manterrà per sempre un posto importante nella nostra letteratura, questo è un dato di fatto. E comincerò individuandone le manchevolezze. È troppo interiore, e troppo poco storico.

Questo giudizio ha scatenato e scatena ancora oggi un putiferio. Ma, a parte le difficoltà nel valutare il grado di 'interiorità' di un'opera letteraria, il giudizio di Brandes su questo punto mi sembra valido. E di questo giudizio Jacobsen stesso è responsabile, proprio a motivo dell'ambiguità con cui presenta il libro, cioè come se effettivamente fosse un romanzo storico mentre di storico ha pochissimo. Se a lui in fondo, del disegno storico, importava poco o nulla, e ne aveva tutti i diritti standogli a cuore piuttosto l' 'interiorità', perché tentava di tenere il piede in due staffe?

Proseguendo nella sua analisi di *Niels Lyhne* Brandes si rese perfettamente conto che «la parte storica ha ovviamente un'importanza irrisoria rispetto al contenuto specificamente umano del libro». Non gli sfuggì infatti che la novità della scrittura di Jacobsen consisteva nel descrivere gli stati d'animo del protagonista e la sua incapacità di vivere la vita reale. E Brandes individuò a questo proposito tre motivi conduttori o coordinate che determinano l'atmosfera del libro.

I. Il primo di questi motivi è

il sottofondo malinconico della narrazione, tratto che sarebbe eccessivo ascrivere al pessimismo, perché qui non si tratta affatto di teoria ma di semplice conoscenza delle dure condizioni della vita. È un libro sulla vita umana, libro che tratta dei nostri tentativi destinati a fallire, delle nostre armi destinate a spuntarsi, del nostro coraggio che si dissolve, della nostra volontà che si infrange come vetro, e dei nostri progetti destinati a realizzarsi troppo presto come aborto, o al momento giusto ma come nati morti. Le potenze si prendono gioco di noi, i nostri desideri ci consumano se non vengono realizzati, attraverso il rimpianto che lasciano, se realizzati a causa della delusione che provocano, e la delusione genera un nuovo desiderio – e questo, una nuova delusione. I pensieri ci tormentano, se ce li teniamo dentro e il mondo ci tormenta se li esterniamo, e poi se il pensiero è espresso solo a metà, anche questa cosa ci fa soffrire. Non sopportiamo la solitudine, alla quale tuttavia siamo sempre condannati: né chi dorme, né chi muore è solo come chi in stato di veglia cerca e brama la compagnia altrui, ed arde dal desiderio di essere compreso. Nessuno infatti capisce l'altro. Languiamo ciascuno per conto proprio in un deserto [...]. Eppure – per quanto non capiamo, siamo costretti ad amare e veniamo amati, anche se non siamo capiti, e quando amiamo e siamo amati, abbiamo qualcosa da perdere; separazione e morte rappresentano ovunque le parole definitive, finché anche noi, come gli altri, usciamo di scena.

In queste parole trovano eco non solo gli stati d'animo di irrequietezza e di alienazione, che pervadono il libro di Jacobsen, che poi caratterizzeranno la cultura europea nei decenni successivi, ma si esprime anche probabilmente un atteggiamento personale del Brandes che presagiva quella 'Kulturkrise' che presto avrebbe smorzato l'entusiasmo degli anni '60 e '70.

II. Il secondo motivo individuato da Brandes è questo:

Niels Lyhne è un sognatore ad occhi aperti, un sognatore così come lo si diventa in un popolo di sognatori, un carattere che si nutre di fantasticherie [...]. Egli fa parte in tutto e per tutto (chiaro di pelle e biondo di capelli, com'è) con il corpo e con l'anima (anima anelante e personalità sfuggente) di questo fantasma di una società povera di fantasia che tutti abbiamo conosciuto - questa società la cui poesia era lontana dalla realtà, una società che, chiudendo gli occhi, si immaginava che tutto ciò che non voleva vedere, non esistesse più.

III. Il terzo, e più importante, motivo individuato da Brandes, la tematica principale che agisce da motore di tutto lo svolgimento del romanzo, è il rapporto del protagonista e in generale di tutti i personaggi con la religione⁸. Anche se Brandes per ovvie ragioni non usa il termine inventato da Lukacs di 'ateismo borghese', il suo ragionamento, che qui sarebbe troppo lungo da seguire nei particolari, arriva quasi a presupporre e a configurare i connotati del modernismo e dell'avanguardia. Ed è probabile che senza l'insegnamento di Jacobsen, direi quasi 'il caso Jacobsen', Brandes non sarebbe arrivato, almeno non così presto, a capire che questo esito era il destino finale di quel rinnovamento culturale di cui egli stesso era stato uno dei promotori e dei protagonisti.

JØRGEN STENDER CLAUSEN

⁸) Brandes scrive a proposito: «È qui che per la prima volta comprendiamo fino in fondo l'estrema difficoltà che incontra l'individuo in una società perversa dal fantastico, in cui generazioni di fantasti si sono succedute e moltiplicate, ed essi sono stati esaltati e lodati come simboli di poesia, fede, amore del prossimo ed abnegazione - ci accorgiamo dunque di quanto sia difficile in una società come questa «sopportare la vita com'è e lasciare che si evolva secondo le proprie leggi».

IL NIRVANA:
UN MOTIVO LATENTE
NELL'OPERA DI JACOBSEN

Leggendo i testi di Jens Peter Jacobsen si può facilmente constatare che la maggior parte dei suoi personaggi protagonisti, reduci da una sconfitta esistenziale o messi a confronto con una realtà sentita come troppo incumbente e minacciosa, frequentemente reagiscono con il desiderio più o meno esplicito di chiudersi in uno stato che tende all'annullamento di ogni dimensione reale e cercano di immaginarsi il mondo esterno come qualcosa di passato e lontano: si tratta di uno stato dove il tempo sembra arrestarsi e dove regna quella pace che scaturisce dall'assoluta mancanza di avvenimenti, dalla cessazione di ogni desiderio e di ogni sensazione, uno stato di benessere puramente negativo che nasce dall'acquietamento delle passioni e delle sofferenze. Una felicità, questa, che in realtà altro non è che rassegnazione e che a mio avviso per molti aspetti richiama il concetto del *nirvana* buddista che, come è noto, implica proprio l'estinzione di ogni passione. Una tendenza in questo senso è riscontrabile in modo più o meno evidente in certe reazioni dei personaggi di quasi tutte le opere di Jacobsen, tanto da costituire un motivo ricorrente della sua produzione. Mi è parso utile prendere in esame caso per caso le caratteristiche peculiari che questo motivo assume nei singoli brani in cui è possibile individuare una condizione psicologica paragonabile a mio avviso appunto allo stato del *nirvana*.

Uno degli esempi che a mio parere si accostano più strettamente al concetto del *nirvana* si trova nel racconto del 1875 *Et Skud i Taagen* e esattamente nella scena in cui Henning, durante la sequenza di caccia,

si siede sulla spiaggia e pian piano s'immerge in uno stato di sopore immaginandosi il mondo come un qualcosa ormai lasciato alle spalle, mentre le ore muoiono l'una dopo l'altra, senza che accada nulla e senza intromissioni da parte della realtà esterna. Henning, disgustato dai sogni vani e stanco di pensare e di odiare, come viene precisato, raggiunge uno stato di pace che gli sembra quasi beatitudine, ma che in realtà, in modo sin troppo evidente si basa esclusivamente sulla rinuncia e sulla rassegnazione nonché sull'assenza di ogni sensazione e quindi anche della sofferenza.

Le premesse di un siffatto stato d'animo che scaturisce dalla certezza del fallimento di ogni speranza e della vanità di tutti i desideri, per quanto riguarda i personaggi di Jacobsen, vanno generalmente ricercate in una sconfitta oppure in una delusione – o una serie di delusioni – di una tale intensità che la *pace*, intesa come l'assenza totale di avvenimenti e la cessazione di ogni attività, viene sentita come una liberazione. Questo infatti è quello che accade alla protagonista del primo romanzo di Jacobsen in almeno tre occasioni lungo il corso degli squarci di vita rappresentati nella narrazione.

Dal periodo trascorso a Tjele dopo che Marie Grubbe ha abbandonato Ulrik Fredrik, sappiamo come inizialmente tutto andasse per il meglio e come Marie si trovasse bene nella tranquilla fattoria paterna:

La profonda pace che vi regnava, la monotonia delle giornate tutte uguali e la totale mancanza di avvenimenti costituiva qualcosa di nuovo per lei e la riempiva di un benessere passivo e trasognato.¹

In questo stato il passato appare a Marie come qualcosa di faticoso, caratterizzato solo da lotte affannose senza tregua e senza meta e la tranquilla vita di Tjele le infonde una piacevole sensazione di sicurezza e di quiete; si compiace inoltre nell'accentuare ulteriormente il senso di pace che regna sul suo rifugio immaginandosi anch'essa, al pari di Henning, il mondo come qualcosa di lontano, dove la gente continua ad agitarsi e a lottare, mentre lei invece se ne è andata, fuori dal mondo,

¹) «Den dybe Fred, der herskede der, Dagenes Ensformighed og deres fuldstændige Mangel paa Begivenheder var noget Nyt for hende, og hun nød det med et drømmende, passivt Velbehag» (J.P. Jacobsen, *Samlede Værker*, a cura di Morten Borup, København 1924, vol. I, p. 230).

al riparo della vita, rifugiandosi nel suo posticino sicuro e tranquillo, dove nessuno può trovarla e disturbare la sua solitudine che avverte come qualcosa di gradevole e positivo. Bisogna però aggiungere che questa sensazione piacevole di pace è destinata a cessare ben presto, sopraffatta da un senso di fastidio provocato dal silenzio che ad un tratto le appare pesante, e Marie inizia a tendersi in ascolto per cogliere un'eco della vita pulsante che si svolge nel mondo al di fuori.

Dopo la rottura della relazione con Sti Høg, Marie delusa e disgustata cade in uno stato di profonda prostrazione, perde ogni fiducia in se stessa e nel proprio valore. La sua vita sembra ormai definitivamente conclusa ed esaurita e ogni speranza per il futuro viene di conseguenza rinnegata: un angolo tranquillo dove posare la testa stanca per non sollevarla mai più, le appare ormai come l'unica meta dei suoi desideri². Inoltre, nei primi tempi della vita matrimoniale con il rozzo ed ottuso signorotto Palle Dyre, Marie si abbandona spesso al sogno del castello che dorme tutto nascosto dalle rose, un sogno che puntualmente sfocia nel vagheggiamento di uno stato di pace e di riposo, che esclude non solo i ricordi ma anche le speranze, tanto che sia il passato che il futuro sembrano perdersi di vista:

Poter riposare! – In una beata pace lasciare scendere giù i giorni, ora dopo ora, mentre tutti i ricordi, tutte le speranze e tutti i pensieri abbandonano l'anima in vaghe onde morbide [...] questo era il sogno più bello che conoscesse.³

Tuttavia, immediatamente dopo, anche in questo caso, ogni valore positivo di tale sogno viene rinnegato.

Passiamo infine ad esaminare un brano del romanzo in cui quello che ho scelto di definire il *motivo del nirvana* si presenta in forma solo embrionale, come un vago accenno privo della maggior parte delle caratteristiche che si possono riscontrare negli altri brani. Dopo la partenza del primo marito per la Spagna a breve distanza dalle nozze, Marie viene presa da un senso di tristezza e di solitudine che inizialmente sente bruciare «come sale in una ferita aperta»; ma in seguito uno

²) Cfr. *op. cit.*, pp. 268-69.

³) «– At kunne hvile! – I salig Fred at lade Dagene dale ned over sig, Time efter Time, mens alle Minder, Haab og Tanker i vage bløde Bølger randt bort af Ens Sjæl [...] det var den skønneste Drøm, hun kjendte» (*op. cit.*, p. 273).

stato di calma ed ottusa desolazione si impadronisce di lei, uno stato che si trasforma in qualcosa che è

quasi come un'insensibilità che si adagia comoda nell'intimo benessere del dolore.⁴

In questo caso, rigorosamente parlando, non si può parlare di uno stato d'animo tendente all'annullamento dei desideri e delle tensioni, e infatti, a questo stadio della sua esistenza, Marie ancora non ha subito sconfitte e delusioni tali da incidere in modo profondo e decisivo sulla sua concezione della vita stessa: è innamorata del marito e gelosa di lui e il dolore che prova per la sua lontananza si limita sostanzialmente ad essere quello che provocherebbe qualsiasi separazione temporanea dalla persona amata. Tuttavia, a ben guardare, è possibile già in questo brano intravedere un accenno di uno stato di benessere *negativo*, vale a dire fondato sulla liberazione dalle tensioni, nella stessa connotazione di positività che viene annessa al concetto di *insensibilità* – cioè alla mancanza di sensazioni. Questo stato d'animo svanisce tuttavia prontamente per lasciare posto alla più sfrenata sete di vivere che riempie la fantasia di Marie di immagini e visioni ricche e seducenti, sebbene questa brama di vita venga vanificata dalla realtà e dal fluire del *tempo della sua esistenza* che scorre via e svanisce, somministrato, come le sembra, in centesimi inutili che non può spendere ma che cadono a terra frantumandosi e riducendosi in polvere. L'anelito di Marie alla vita, che viene ad espressione in questa sequenza di pensieri, si scontra con la ferrea legge ineluttabile della *temporalità* che tutto dissipa e, nell'universo concettuale delle opere di Jacobsen, annulla qualsiasi possibilità di esistenza piena e significativa.

Scaturisce da questa medesima conoscenza la malinconica convinzione di Sti Høg che non possa esistere alcuna felicità duratura in un mondo dove regna sovrana la temporalità e dove infatti

ogni bellezza è bellezza che svanisce e ogni felicità felicità che va in frantumi⁵:

questo pensiero si impone in maniera talmente prepotente da intaccare

⁴) Cfr. «Længslen ... var skjærende skarp som Salt i en aaben Vunde» e «næsten som en Følelseløshed, der sætter sig lunt tilrette i Sorgens Hygge» (*op. cit.*, p. 158).

⁵) «al Dejlighed er Dejlighed, der svinder, og al Lykke er Lykke, der brister» (*op. cit.*, p. 195).

persino i sogni che irruginiscono lasciandogli come unico rifugio l'idea dell'isolamento dal mondo, della propria prigionia nella torre. Quello che in realtà Sti Høg vagheggia è un'esistenza svuotata di qualsiasi contenuto, senza desideri e al riparo da qualsiasi intromissione da parte della realtà esterna. Tale sogno deve essere visto non tanto come uno stato d'animo sorto spontaneamente, tendente ad una condizione paragonabile allo stato del *nirvana*, come invece si è rilevato negli altri brani presi in esame, bensì piuttosto come un desiderio, in questo caso del tutto volontario e consapevole, di entrare in un siffatto stato con la finalità ultima di riuscire ad annullare il tempo ed eludere la stessa temporalità. Il sogno, preciso e volontario appunto, si rivela come è ovvio del tutto illusorio, non solo di per sé, per il suo contenuto, ma essenzialmente perché mentre lo concepisce, Sti Høg è perfettamente consapevole del fatto che uno stato tale in realtà gli risulterebbe insopportabile.

In generale, anche se spesso non avviene a livello consapevole, la condizione psicologica che a mio parere presenta tratti in comune con lo stato del *nirvana* ha una durata assai breve: infatti viene prontamente smentita dal sopraggiungere di uno stato d'animo in cui la pace che scaturisce dall'assenza di avvenimenti perde ogni attrattiva per il personaggio in questione, come si è già avuto occasione di rilevare, oppure viene annullata da fattori esterni come ad esempio accade a Marie per l'incontro con il giovane Remigio dopo la fine della relazione con Sti Høg o, in maniera ancora più lampante, con l'irrompere del canto felice del rivale nello stato di sopore e di pace passiva di Henning in *Et Skud i Taagen*.

Passando a *Niels Lybne*, il romanzo che generalmente viene considerato il capolavoro di Jacobsen, si può notare in via preliminare che il protagonista tendenzialmente reagisce ai colpi del destino con un atteggiamento differente da quello che si è analizzato sopra: tenta piuttosto di stringere i denti e ribellarsi, come appare evidente nella scena finale del romanzo con la sua pretesa di morire in piedi. Quando Niels viene abbandonato dalla signora Boye a favore del rassicurante matrimonio borghese, quello che maggiormente gli dà fastidio è l'amor proprio e l'orgoglio ferito, tanto è vero che sente sì la mancanza della donna come una privazione ma, essenzialmente, almeno dopo un po' di tempo, come un sollievo. Il dolore causato dalla fine della loro relazione, fra l'altro

come sappiamo mai portata a compimento, è dunque alquanto epidemico e Niels infatti, ben lungi da cercare rifugio in uno stato di passività e di isolamento, reagisce prendendo coscienza della brevità della vita e questo gli infonde un impaziente desiderio di vivere e di usare le proprie forze: sente la vita davanti a sé ad aspettarlo con le sue infinite potenzialità⁶.

Alla notizia del fidanzamento di Fennimore di cui è innamorato, Niels reagisce già in maniera molto diversa. Infatti, dopo un'intensa vampata del suo amore che anziché spezzarsi gli si accresce, subentra ben presto un senso di rassegnazione e di stanchezza che lo svuota di ogni passione. La stanchezza stessa viene rappresentata come qualcosa di positivo per il suo effetto calmante e lenitivo che rende i nervi di Niels insensibili al dolore e il suo sangue troppo freddo per qualsiasi fervore e porta quindi in un certo qual modo alla cessazione delle tensioni. Niels, deluso e scoraggiato, stanco e spossato dalle perpetue «rincorse per salti mai compiuti»⁷, sente la vita vuota e priva di valore e l'unica cosa assennata gli sembra quella di tapparsi le orecchie e la bocca per sprofondare negli studi lontano dal mondo e dai suoi affanni. Siamo qui di fronte ad un desiderio che si avvicina al sogno di isolamento nella torre di Sti Høg, sebbene nel caso di Niels non avvenga allo stesso livello di consapevolezza. Tuttavia, alla base di questo desiderio si può chiaramente individuare la convinzione che contro il mondo esterno con le sue delusioni ci si può difendere unicamente abbandonandolo cercando di chiudere fuori la realtà concreta. L'arrivo della lettera di Erik, che Niels accoglie come un grido d'aiuto, pone fine allo stato di passività ed inerzia facendo scaturire in lui quello che viene definito un fanatico sentimento d'amicizia che sfocia nella ferma decisione, in verità un po' ambigua e sospetta per quanto riguarda le finalità, di investire tutte le proprie forze e potenzialità trasferendole ad Erik. Anche questo proposito si rivela ovviamente un'illusione e risulta nell'ennesima sconfitta di Niels.

Nella scena della veglia accanto al letto di Fennimore indisposta, Niels si lascia andare ai ricordi ed ai sogni ma alla fine, un po' alla volta,

⁶) Cfr. *op. cit.*, vol. II, pp. 151-52.

⁷) Cfr. *op. cit.*, pp. 197-98.

la sua fantasia si stanca dei soliti sogni e la sua mente abbandona tutto quello che avverte come *lontano*, e cioè sia il passato che il futuro, per concentrarsi sul presente colmo di silenzio e di sicurezza. Il futuro appare scevro di rischi e di minacce, come addormentato in una culla di pace:

Potesse non destarsi mai e potesse tutto restare come adesso, non un minimo di felicità oltre a quella che si trova nella pace, ma in compenso nessun affanno, nessun'irrequietudine rombante. Potesse questo istante di vita chiudersi come una gemma è chiusa su se stessa e la primavera non giungere mai!⁸

Ben difficilmente ci si può trovare davanti ad una rappresentazione più aderente ed esplicita dello stato di felicità che consiste puramente nel senso di pace che scaturisce dall'assenza di dolori e di tensioni. Il concetto della felicità basata sulla rassegnazione viene sottolineato ulteriormente e in maniera certamente non fortuita, dal capoverso successivo in cui Fennimore viene rappresentata esplicitamente «così felice di sentirsi libera dal dolore»⁹, sebbene l'allusione in questo caso indubbiamente si trovi ad un livello di concretezza ben superiore riferendosi direttamente al malessere fisico di Fennimore appena superato. A proposito di Niels, c'è da notare che il suo stato d'animo non nasce come effetto immediato di una sconfitta o di una delusione precisa e concreta, come invece spesso accade negli altri casi presi in esame: nasce invece piuttosto come reazione o meglio come naturale conclusione del senso generale di scoraggiamento e di avvillimento che si era creato in lui per i continui fallimenti dei suoi sogni e delle sue speranze.

Riguardo al personaggio di Niels Lyhne, vorrei infine esaminare un brano della sequenza che getta luce sulla situazione in cui egli si trova dopo il ritorno alla fattoria paterna, dove si era rifugiato dopo l'ennesima delusione causata stavolta dalla brusca partenza e dall'addio noncurante della signora Odéro. Niels appare a questo punto ormai rassegnato, approdato dopo tanti turbamenti ed affanni ad un'esistenza fatta di una modesta felicità senza pretesa alcuna oltre a quella del

⁸) «Gid den aldrig maatte vaagne og Alting blive som nu, ikke det mindste mer Lykke end den, der var i Freden, men saa heller ingen Kummer, ingen rullende Uro. At det kunde lukke sig sammen, dette Livsnu, som en Knop er lukket sammen om sig selv, og der saa ingen Vaar vilde komme!» (*op. cit.*, p. 223).

⁹) Cfr. *op. cit.*, p. 224.

piacere proveniente dalla contemplazione del grano e delle spighe d'avena, in uno stato di torpore e di inerzia vegetativa¹⁰.

È vero che immediatamente prima era stato precisato che Niels aveva imparato a conoscere la felicità che deriva dal lavoro puramente fisico, ma è altrettanto vero che al lavoro in sé non viene annesso alcun valore positivo, viene considerato esclusivamente sotto l'aspetto dell'assenza di complicazioni di carattere intellettuale e la positività viene individuata semmai nella stanchezza fisica che ne deriva e che impedisce alla mente di addentrarsi in problematiche angoscianti. Infatti, in questo brano è chiaro che il lavoro viene concepito unicamente come una soluzione di ripiego, come uno strumento per mettersi in grado di affrontare una determinata situazione esistenziale precaria: una soluzione rinunciataria e di ripiego poiché il lavoro, lungi dall'apparire sotto l'aspetto della possibilità di riscatto e di autorealizzazione, viene relegato al ruolo di un surrogato di cui Niels si dovrà accontentare perché ormai troppo stanco e disilluso per poter anelare a mete più alte. A ben guardare, il lavoro manuale alla fattoria non significa per Niels altro che una fuga dalla realtà tramite il mero acquietamento delle agitazioni e la rinuncia rassegnata ad una vita piena ed autentica, una rinuncia forzata a cui è stato spinto da una realtà e da un mondo che gli appaiono ostili e minacciosi, tanto è vero che la felicità vegetativa che Niels ha raggiunto con la chiara tendenza all'inerzia che essa implica, può a mio avviso essere considerata come una variante di quel senso di benessere che deriva da uno stato paragonabile a quello del *nirvana*.

Rimanendo sempre nell'ambito del secondo romanzo di Jacobsen, troviamo a parer mio un accenno alla tendenza a cercare riparo dall'infelicità che proviene dal mondo esterno nell'isolamento e nella solitudine volontaria già nel modo in cui Bartholine, la madre di Niels, reagisce alla propria presa di coscienza della vera natura alquanto prosaica del marito: diventa infatti fredda, taciturna, chiusa e cerca la solitudine per piangere in pace le illusioni perdute¹¹, mentre Fennimore, alla rivelazione dell'amore di Niels per lei, alla domanda se avrebbe preferito non averlo saputo, risponde esprimendo il desiderio di esserne a conoscenza

¹⁰⁾ Cfr. *op. cit.*, p. 267-68.

¹¹⁾ Cfr. *op. cit.*, p. 12.

ma al riparo da ogni coinvolgimento inquietante, nella tranquillità dell'inconsapevolezza e dell'innocenza propria della morte:

Giacere nella tomba e saperlo, questo sarebbe tanto bello e tanto benefico.¹²

Inoltre, i desideri di Fennimore, dopo l'annuncio della morte del marito, «anelano alla beatitudine dell'oblio»¹³. In ambedue i passi la donna rivela una chiara aspirazione alla pace che deriva dall'annullamento di ogni possibile ingerenza da parte della realtà, attraverso l'oblio o, nel primo caso, addirittura nell'annientamento della morte.

Riguardo ai racconti, abbiamo già avuto occasione di soffermarci su una scena della sequenza della caccia di *Et Skud i Taagen*, che probabilmente costituisce l'esempio più evidente ed esplicito di quello che ho chiamato il *motivo del nirvana* dell'opera di Jacobsen. Una tendenza simile sebbene meno esplicita si può riscontrare nel primo racconto *Mogens* che segnò, come ricordiamo, il debutto letterario di Jacobsen: mi riferisco alla scena in cui il protagonista dopo la sequenza dell'incendio dapprima si trova assorto in rievocazioni dei tempi felici per sprofondare poi in uno stato di felicità o comunque in un senso di benessere che scaturisce dalla sparizione di immagini e suoni e dalla pace che nasce dall'estinguersi di ogni sensazione:

C'era tanto silenzio intorno a lui, tanta calma dentro di lui, le immagini erano scomparse, ma c'era la felicità.¹⁴

Lo stato di pace viene anche in questo caso interrotto bruscamente, non tanto dalla mutata disposizione d'animo di Mogens e neppure dall'imporsi di fattori esterni, come accade per esempio a Henning, ma da qualcosa che sembra una via di mezzo e cioè dalle allucinazioni che sopraggiungono prepotentemente con voci e suoni. Sempre nel primo racconto, nella scena in cui Mogens nel suo monologo interiore dà forma verbale alla propria concezione dell'esistenza e del mondo, si manifesta il desiderio di uno stato di non-consapevolezza: tutto gli sembra ingiusto, falso e vano e Mogens rivendica il proprio diritto di

¹²) Cfr. «gid jeg laa i min Grav og vidste det, det vilde være saa godt, aa, saa rart og godt ...!» (*op. cit.*, p. 234).

¹³) Cfr. *op. cit.*, p. 248.

¹⁴) «Det var saa stille om ham, saa roligt i ham, Billederne var borte, men Lykken var der» (*op. cit.*, vol. III, p. 153).

essere cieco come tutti gli altri, di non vedere la realtà, la vita così come veramente è, ma come gli sembra che venga risparmiato agli altri di vederla. Anche questo desiderio di non vedere e non rendersi conto può essere visto come un aspetto di quell'anelito alla pace che nasce dall'isolamento dalla realtà, un motivo, questo, che ricorre con insistenza nei testi di Jacobsen, come già si è avuto occasione di notare.

Nel cosiddetto *schizzo* romano delle rose del 1882, il viandante manifesta chiaramente la propensione a ritirarsi in sé e ad escludere le implicazioni inerenti alle problematiche della realtà che si fanno troppo incombenti e che inducono ad *anelare e cercare* spingendolo a rifugiarsi nell'angolo appartato e tranquillo per sottrarsi a tali desideri e tensioni; si può fra parentesi notare che l'immagine dell'angolo riparato richiama un concetto più volte espresso in *Marie Grubbe*, sul quale ci siamo già soffermati, sebbene nel caso dello schizzo la sensazione di solitudine e di abbandono venga connotata negativamente e scissa dal concetto del rifugio tranquillo¹⁵. Anche nell'ultimo racconto che Jacobsen portò a termine, *Fru Fønss*, si può rilevare, per certi aspetti, uno stato che a mio parere presenta evidenti analogie con la condizione propria del *nirvana*, quando la protagonista reagisce alla violenta opposizione dei figli ai suoi progetti di un secondo matrimonio con il vagheggiamento della vecchiaia intesa come uno stato pieno di pace che scaturisce dall'estinguersi delle passioni:

Incominciò a capire che potrebbe essere una soddisfazione essere veramente vecchia, non che lo desiderasse, tuttavia le sorrideva come una lontana pace.¹⁶

Vorrei infine soffermarmi su alcune liriche della produzione giovanile di Jacobsen, in cui appare, seppure sporadicamente e in forme differenziate, il concetto della felicità che proviene dalla pace, intesa come cessazione dell'inquietudine e degli affanni e l'estinguersi delle passioni, e vista sotto una luce positiva come rifugio dalla realtà. Nell'arabesco *Monomanie*, pubblicato postumo nel 1891 ma datato 1869 sul manoscritto stesso di Jacobsen, incontriamo la stessa connotazione di

¹⁵) Cfr. *op. cit.*, vol. III, p. 222.

¹⁶) «Hun begyndte at forstaa, at det kunde være en Tilfredsstillelse at være helt gammel, ikke at hun ønskede det, men det smilede dog svagt til hende som en fjærn Fred» (*op. cit.*, vol. III, p. 270).

positività annessa alla *nebbia*, che già si era notata in *Et Skud i Taagen*, sotto l'aspetto di uno stato vago caratterizzato dall'incertezza e dall'impenetrabilità: a causa della nebbia infatti il mare appare opaco ed incomprendibile e il senso di spossatezza avvertito dall'io lirico viene definito come uno stato quasi beato¹⁷. Per chi si trova immerso in una realtà che viene sentita troppo minacciosa ed ostile, la condizione di certezza e di consapevolezza appare difatti insostenibile esattamente come già si è visto accadere in *Mogens* con la rivendicazione da parte del protagonista del suo diritto alla cecità per evitare di vedere il mondo e la realtà come sono effettivamente, e l'io lirico di *Monomanie* invoca persino la morte pur di non dover affrontare l'angosciosa eventualità della *chiarezza* che necessariamente implica *consapevolezza*. Nella lirica *Med store Tanker har jeg Livet levet* del 1868 si legge:

Con gioia darei il vigore dello spirito in cambio degli ottusi sensi di un contadino. Ah, che pace pensare solo a quello che uno sguardo intorpidito riesce a vedere¹⁸

Si può individuare un'evidente manifestazione del vagheggiamento di uno stato di inerzia puramente vegetativa simile a quello che abbiamo riscontrato in *Niels Lybne* nella descrizione della situazione del protagonista dopo il ritorno alla fattoria paterna.

Un'altra lirica, sempre del 1868, *Fred*, esprime in modo esplicito l'anelito alla pace che proviene dalla cessazione delle tensioni:

Uccidi ogni inquietudine nel mio petto, tutto il mio dolore e tutti i miei desideri¹⁹

e nella lirica che segue nel ciclo di poesie conosciuto sotto il nome di *Hervert Sperring*, intitolata *Ved Asalis Grav*, lo stesso concetto sfocia nel vagheggiamento della morte intesa come benefica assenza di qualsiasi contenuto e come la cessazione dei desideri e dell'inquietudine, purché la morte veramente riesca ad annullare le sensazioni e quindi gli affanni:

¹⁷) Cfr. *op. cit.*, vol. IV, p. 68.

¹⁸) «Og gav med Glæde Aandens Vælde / Bort for en Bondes sløve Sands, / O, hvilken Ro dog kun at tænke / Paa, hvad et søvnigt Blik kan se» (*op. cit.*, vol. IV, p. 49).

¹⁹) «Dræb hver Uro i mit Bryst, / Al min Sorg og al min Lyst» (*op. cit.*, vol. IV, p. 47).

Potesse la morte trasformarmi nel nulla ... Ah, attimo della morte, come saresti limpido. Potesse il mio spirito come il fruscio di un'ala, come una voce che svanisce perdersi. Nulla abbracciare come contenuto. Nulla più anelare.²⁰

Lo stesso dubbio di fronte alla capacità della morte di cancellare veramente l'inquietudine viene ad espressione in *Valdemars Mænd*, una delle liriche che fanno parte dei famosi *Gurresange*:

Alla tomba! Alla tomba! alla quiete piena di sogni - Ah, potissimo riposare in pace!²¹

Ritengo gli esempi citati sufficienti a dimostrare come sia riscontrabile già nella produzione giovanile di Jacobsen il motivo della felicità puramente negativa della pace, che consiste in una rinuncia e che implica la tendenza a ritirarsi in sé escludendo il mondo esterno nel tentativo di sfuggire all'infelicità che questo inevitabilmente comporta.

Questo motivo che come si è visto ricorre nell'opera di Jacobsen sin dalla produzione giovanile, deve essere considerato sullo sfondo di una generale concezione del mondo e della vita umana estremamente pessimistica. All'universo che emerge dalle sue opere manca infatti ogni impronta di razionalità e di coerenza e l'uomo appare predestinato alla sconfitta: una realtà ostile ed inintelligibile costituisce l'essenza dell'ordine caotico dal quale dipende l'esistenza umana e l'unica forza rilevante e duratura risiede nell'opera devastatrice della temporalità che tutto divora impedendo all'uomo ogni possibilità di vita autentica, per non parlare nemmeno di felicità. Questa visione pessimistica dell'esistenza, che senz'altro deve essere inserita nella prospettiva del clima generale del periodo, impregnato di un forte senso di disillusione, forma il substrato spirituale di tutti i testi di Jacobsen, e l'anelito ad uno stato a mio avviso paragonabile a quello proprio del *nirvana* con il vagheggiamento dell'idea del mondo come qualcosa di passato ormai non più in grado di nuocere e procurare sofferenze, attraverso la solitudine o addirittura attraverso l'annientamento, deve indubbiamente essere concepito nel-

²⁰) «Kunde ... Døden til Intet mig gjøre, / O Dødsstund, hvor var du dog klar! / Maatte min Aand som et Sus fra en Vinge, / Som en Hændende Røst bortklinge / Intet som Indhold favne, / Intet mer savne!» (*op. cit.*, vol. IV, p. 48).

²¹) «Tilgravs! tilgravs! til Drømmesvanger Ro - O, fik i Fred vi hvile!» (*op. cit.*, vol. III, p. 74).

l'ottica dell'unica possibile difesa dell'uomo contro una realtà troppo ostile e minacciosa. Vorrei a questo punto, per inciso, richiamare l'attenzione sull'affinità tra la concezione del mondo che emerge dalle opere di Jacobsen ed il pensiero di Schopenhauer, il quale, come sappiamo, a sua volta trasse ispirazione dagli insegnamenti del Buddismo. A questo riguardo ritengo molto probabile che lo scrittore danese fosse a conoscenza, almeno a grandi linee, della filosofia schopenhaueriana, anche se non risulta che ne sia stato a diretto contatto.

Il termine *nirvana* non viene mai impiegato da Jacobsen per caratterizzare lo stato d'animo dei suoi personaggi, neppure nei casi in cui si può riscontrare tra le due configurazioni concettuali una corrispondenza tale che il lettore non può fare a meno di coglierla. E infatti non sappiamo se Jacobsen si sia posto la questione dell'analogia che esiste tra la meta dell'anelito così come spesso si manifesta nei suoi testi e lo stato proprio del *nirvana*. Può tuttavia essere interessante a questo proposito ricordare che il termine *nirvana* viene nominato esplicitamente sebbene solo en passant in una prima versione del racconto *To Verdener*, a riprova del fatto che il pensiero di Jacobsen in almeno un'occasione si sia soffermato su questo concetto specifico dei testi canonici buddisti²².

Abbiamo già visto in più di una circostanza come lo stato che si è voluto paragonare a quello del *nirvana* sia consapevolmente ed espressamente invocato dai personaggi di Jacobsen, e già per questo aspetto si discosti in maniera fondamentale dal *nirvana* vero e proprio che secondo gli insegnamenti del Buddismo non può essere né desiderato né cercato, poiché tutto quello che è desiderabile oppure individuabile come meta di un'azione per definizione non può essere *nirvana*, a cui è possibile giungere solo spontaneamente, mai in modo intenzionale.

Prima di concludere vorrei fare un accenno al particolare significato che viene annesso al concetto di *nirvana* della terminologia propria della psicoanalisi. Come è noto, fu Barbara Low a suggerire di dare il nome di *principio del nirvana* alla tendenza dell'apparato psichico umano a ridurre a zero la quantità di eccitamenti che affluiscono in esso, o almeno ad abbassare tale quantità il più possibile; tale tendenza era

²²) Cfr. *op. cit.*, vol. III, p. 338.

stata rilevata già da Gustav Theodor sotto la denominazione di *tendenza primaria all'inerzia* e il concetto viene ripreso da Freud il quale, nel *Problema economico del masochismo*, dichiara di accettare il nome proposto dalla Low²³. Nello scritto *Disagio della civiltà*, tra le varie modalità di autodifesa che si offrono all'uomo contro la sofferenza, Freud, pur senza nominare il *principio del nirvana* ne individua una che si basa sulla speranza che influenzando gli istinti si possa sfuggire in qualche modo al dolore. Indica come una forma estrema di questo tipo di difesa l'annientamento degli istinti con la cessazione di ogni altra attività, la negazione del mondo esterno e lo svuotarsi della coscienza. Freud a questo punto chiama esplicitamente in causa il Buddismo o la saggezza orientale come viene denominata, sottolineando come la sola felicità raggiunta sia quella delle quiete, al pari del resto del benessere ottenibile attraverso l'isolamento e la solitudine volontaria che secondo Freud rappresentano la salvaguardia più sollecita contro l'infelicità che deriva dai rapporti con gli altri, un benessere anch'esso appunto, sempre secondo Freud, puramente negativo, che si riduce ad uno stato di quiete²⁴.

Ritengo superfluo insistere sull'affinità tra i concetti del pensiero di Freud cui si è fatto cenno or ora e il particolare atteggiamento che i personaggi di Jacobsen assumono in determinate circostanze, un'affinità che si rispecchia persino nella stessa formulazione. Può essere utile a questo proposito ricordare la conoscenza di Freud delle opere dello scrittore danese: l'interesse e anche l'ammirazione di cui ha dato espressione a più riprese specialmente nei confronti di *Niels Lyhne*²⁵. Infatti, penso che non sia del tutto da escludere l'ipotesi che l'opera di Jacobsen abbia potuto fornire spunti per la genesi della concezione dell'esistenza e della psiche umana che Freud si andava formando, anche se, a dire il vero, certi elementi fondamentali dell'universo concettuale di Jacobsen

²³) Cfr. Sigmund Freud, *Das ökonomische Problem des Masochismus*, 1924, trad. it. in *Opere 1924-1929*, Torino, Boringhieri, 1978, p. 5.

²⁴) Cfr. S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1929, trad. it. *Il disagio della civiltà*, in *op. cit.*, pp. 569 e 571.

²⁵) Cfr. ad esempio «Der Jacobsen (N.L.) hat mir tiefer ins Herz geschnitten als irgendeine Lektüre der letzten neun Jahre. Die letzten Kapitel anerkenne ich als klassisch», da lettera a Wilhelm Fliess del 16.10.1895, in *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*, London 1950, p. 138.

come ad esempio il caratteristico anelito, dal sapore quasi romantico, verso una meta indefinita e sconfinata, onnipresente nella sua opera come una tensione che coinvolge i suoi personaggi a tutti i livelli, indubbiamente appaiono del tutto estranei al contesto delle teorie di Freud, fondate invece come sappiamo su una visione più specificamente biologica e scientifica dell'uomo²⁶. Tanto è vero che ad esempio nel *Disagio della civiltà* Freud si dimostra alquanto scettico di fronte all'esistenza nell'uomo del cosiddetto senso *oceanico*, che dichiara di non riuscire a distinguere in se stesso, anche se conclude il discorso subito dopo affermando che non è facile trattare scientificamente i sentimenti²⁷.

Comunque sia, la peculiare disposizione psicologica dei personaggi di Jacobsen, su cui la nostra attenzione finora si è focalizzata e che senza dubbio costituisce un tratto caratterizzante dell'opera dello scrittore danese, si configura a mio avviso, sotto molti aspetti, nelle sue forme differenziate, come una chiara manifestazione di quella tendenza generale dell'apparato psichico umano a cui gli psicoanalisti in seguito hanno attribuito il nome del *principio del nirvana*.

MERETE KJØLLER RITZU

²⁶) Si veda a questo proposito il capitolo intitolato «J.P. Jacobsen og psykoanalysen» dell'importantissimo saggio dello studioso danese Jørn Vosmar, *J.P. Jacobsens digtning*, København 1984, p. 336 ss.

²⁷) Cfr. S. Freud, *op. cit.*, p. 558.

L'UOMO NEL SEGNO DELLA POSSIBILITÀ E DELLA TRASFORMAZIONE

Nella sua postfazione all'ultima edizione Reclam di *Niels Lybne* Klaus Bohnen ha cercato di dimostrare che l'immensa risonanza ottenuta da Jacobsen nell'area linguistica tedesca durante i decenni a cavallo del secolo sarebbe stata dovuta a tre fattori. In primo luogo il pubblico era affascinato dallo stile dell'artista Jacobsen, dalla sua sconcertante originalità e singolarità. In secondo luogo soprattutto *Niels Lybne* veniva letto come documento programmatico di un ateismo scientificamente fondato, e da quest'opera era possibile comprendere che i sentimenti di rassegnazione allora diffusi traevano origine da una crisi di disorientamento metafisico. In terzo luogo, l'opera di Jacobsen era espressione di una nuova psicologia rivolta all'indagine degli abissi psichici che si erano aperti dopo il crollo del vecchio ordine - un'«arte dei nervi» che portava alla coscienza l'esistenza dell'inconscio e permetteva di raggiungere il «ribollente fervore dell'anima».

A parere di Bohnen, questi aspetti della ricezione di Jacobsen si saldano in un cerchio. L'elemento decisivo è quello della nuova psicologia che consente di scrutare gli abissi della vita psichica. Il fatto che questi abissi abbiano potuto essere scorti presuppone la crisi di disorientamento prodotta dall'ateismo. E lo stile di Jacobsen è determinato dall'obiettivo che si pone, appunto la descrizione della forma di vita psichica da lui scoperta, «d'intrecciarsi, il fiammeggiare e lo smarrirsi dei pensieri, il ribollente fervore dell'anima» (Hofmannsthal).

Ritengo l'interpretazione di Bohnen plausibile. Non posso però giudicare se sia esauriente. Qui voglio solo esprimere la mia convinzione

che l'opera di Jacobsen debba il fascino che esercita sul lettore d'oggi – per cui il tema dell'ateismo non riveste più un'importanza centrale – a due fattori: alla forma artistica e alla penetrante comprensione psicologica.

È comunque vero – ed era inevitabile, se la mia ipotesi è corretta – che la maggior parte degli interpreti si è occupata dello stile, del contenuto psicologico o di entrambi questi aspetti. Purtroppo però è spesso accaduto che alcuni interpreti concepissero lo stile come qualcosa di esteriore rispetto al contenuto, e che altri critici interessati alla psicologia preferissero occuparsi del contenuto facendo riferimento alla particolare struttura psichica di Jacobsen invece di concepire l'opera come ricerca poetica della conoscenza.

Io sosterrò proprio quella concezione dell'opera di Jacobsen – e concordo in questo con Bohnen – secondo la quale la forma e il contenuto costituiscono un'unità, nel senso che Jacobsen costruisce sempre il proprio discorso nel modo di volta in volta più idoneo a esprimere esattamente la sua visione della natura umana, delle potenzialità positive e delle possibilità di degenerazione dell'uomo.

In questa conferenza cercherò di mettere complessivamente in luce la psicologia di Jacobsen – o meglio la sua antropologia – e la sua concezione a ciò connessa, della «vita riuscita», dei propri ideali di vita. Nel contempo cercherò di dimostrare che le particolarità del suo stile sono sempre e comunque funzionali tanto all'enunciazione di processi e trasformazioni psichiche difficilmente descrivibili, quanto all'esposizione di un complessivo ideale di vita.

Passiamo ora all'antropologia di Jacobsen, a partire dalla sua concezione di ciò che nell'uomo è «dato».

1. Un uomo non è – per natura, cioè nel momento in cui fa il suo ingresso nel mondo – completamente determinato. Nello stesso tempo però non è nemmeno una tabula rasa o una massa di cera liberamente modellabile.

Egli possiede in primo luogo una serie di generiche potenzialità (disposizioni, capacità) e di bisogni che vengono sviluppati durante la crescita dall'intervento congiunto della maturazione e dell'apprendimento. In secondo luogo – e questo è per Jacobsen l'elemento decisivo – l'uomo racchiude in sé l'impulso e la capacità di autorealizzarsi.

Jacobsen concepisce l'uomo come un essere che non si evolve deterministicamente in una certa direzione, ma è invece destinato ad appropriarsi grado a grado – con consapevolezza sempre crescente – del proprio mondo e di se stesso. L'uomo riceve dalla natura il compito di farsi carico della propria evoluzione, un compito che pertanto egli riesce a realizzare o sempre meglio o sempre peggio. Jacobsen non è dunque un naturalista nel senso comune del termine. All'uomo pensa in termini esistenziali.

Il carattere di compito che ha l'esistenza viene ulteriormente accentuato dal fatto che spesso si verifica una tensione tra i bisogni elementari da un lato e la capacità di autorealizzarsi dall'altro. La vita di ogni uomo ha quindi lo scopo di integrare i bisogni nel suo personale e individualizzato processo di appropriazione di sé e del mondo.

La facoltà di autorealizzazione si estrinseca lungo due direzioni, in due forme di sviluppo: da un lato è facoltà, capacità di intervenire attivamente ed efficacemente, di afferrare, di conquistare. Dall'altro lato è facoltà di donarsi, di legarsi agli altri e alle cose. Ritorneremo ancora a queste forme di sviluppo, che rappresentano anche il fondamento di due ideali di vita. Qui c'è solo questo da aggiungere: Jacobsen ritiene evidentemente che si debba tener conto a questo proposito di una differenza tra la natura maschile e quella femminile.

Nella natura femminile sono predominanti la facoltà e l'impulso di legarsi agli altri e alle cose. Il contrario vale per la natura maschile, in cui domina la facoltà di intervento attivo.

Naturalmente anche nella natura «data» di una persona c'è qualcosa di ereditario, qualcosa di eminentemente individuale, qualcosa che ha a che fare con il carattere e che dev'essere inteso come eredità familiare. Di Bartholine (la madre di Niels Lyhne) si dice, per esempio, che ha ereditato da suo padre – e dai suoi antenati in genere – alcuni tratti che testimoniano forza o comunque avidità di vita (gli occhi neri e radiosi, il naso marcato, il mento energico, le labbra tumide); c'è però nella sua natura anche qualcosa di molle (le guance pallide, i capelli lisci come seta, la voce languida e afona). Cito questo esempio perché risulta qui con evidenza che le suddette particolarità del carattere sono in tensione e in opposizione tra di loro. In un certo senso tutte le figure descritte da Jacobsen sono rappresentate così, ossia come personalità complesse e complicate. Anche per questo motivo l'esistenza è un com-

pito. L'esistere esige che ci si appropri di se stessi cercando di appianare le proprie contraddizioni, di condurle ad armonia, di integrarle. La vita dev'essere guidata. – Vi sono però altre motivazioni per questa visione esistenziale; su di esse torneremo fra poco.

2. Intanto vogliamo rivolgere la nostra attenzione alla concezione dello sviluppo umano espressa da Jacobsen. La natura determina alcuni aspetti della personalità, ma accanto ad essa riveste grande importanza anche l'ambiente dell'infanzia in cui l'uomo cresce. La formazione della personalità in questa prima fase dello sviluppo genera una sorta di natura altra, o secondaria, che resta decisiva per tutta la vita. Per questo Jacobsen consente ai lettori di gettare uno sguardo nell'ambiente in cui è trascorsa l'infanzia sia di Niels Lyhne che di Marie Grubbe. Egli mostra che questi due ambienti sono disarmonici: Marie viene trascurata dal padre come più tardi dalla signora Regitze, e soffre per gli sgarbi e per la volubilità della matrigna («Ella, i cui sentimenti e pensieri, da un lato erano stati quasi deformati dalla mancanza di una vigile e ferma supervisione e, dall'altro, erano stati in certo modo mutilati da una crudeltà irragionevole e capricciosa, avrebbe dovuto provare una specie di sollievo nell'essere diretta con fermezza e sia pure con durezza sulla buona strada da qualcuno che in fin dei conti non poteva volere altro che il suo bene. Purtroppo non venne diretta in quella maniera»). Niels Lyhne, da giovinetto, è lacerato dalla tensione tra il padre, uomo concreto, e la madre sognatrice e portata alla fantasticheria.

In ambedue i romanzi l'infanzia rende difficile – a Marie come a Niels – realizzarsi, divenire personalità complete capaci di rapportarsi al mondo obliando se stesse – nella piena estrinsecazione del principio dell'intervento attivo come pure di quello del legame con gli altri.

È vero in generale che si verifica spesso una tensione tra le condizioni sociali vigenti e le istituzioni da una parte e lo sviluppo, l'evoluzione armonica del lato naturale dall'altra. Nel racconto *Mogens* il protagonista viene a trovarsi, a causa del suo fidanzamento con Kamilla, in una situazione di tensione che gli impedisce di integrare armonicamente il nascente impulso erotico nei suoi sentimenti per Kamilla. Fin dall'inizio, del resto, questa tensione viene instaurata nell'atmosfera del racconto grazie all'immagine introduttiva tratta dal mondo naturale, quella della quercia

del cui tronco si sarebbe potuto ben dire che si torceva per la disperazione nel vedere la mancanza di armonia esistente tra le sue foglie novelle d'un bel colore giallo e i rami neri, grossi, contorti.

Un ambiente familiare problematico è all'origine della forma di degenerazione dell'esistenza più frequentemente rappresentata nell'opera di Jacobsen: la fantasticheria, il trasognamento. Questo stato viene descritto nel modo più diffuso nel caso di Niels Lhyne, sia nella sua forma infantile - che rappresenta soprattutto una deformazione del principio d'intervento attivo - sia nella forma successiva, in cui la fantasticheria, essendo emerso l'impulso erotico, è connessa al principio del legame con gli altri.

Incontriamo la fantasticheria anche in Bartholine, in Marie Grubbe e in tutta l'opera giovanile. Bastino qui poche parole su Marie Grubbe. A causa delle già citate carenze nell'ambiente familiare di Marie, la sua sessualità non integrata provoca la parziale trasformazione della sua capacità di donarsi in una fantasia di carattere masochistico. La dedizione viene deformata in desiderio di sottomissione e il suo impulso a estrinsecarsi attivamente intervenendo nella realtà viene deformato in vanagloria, ambizione, prepotenza.

La giovinezza è quella fase della vita in cui una persona deve, in primo luogo, affrontare il compito di convertire la propria capacità d'intervento attivo in un lavoro, in una professione che significherà la sua autorealizzazione; e, in secondo luogo, deve affrontare il compito di integrare l'impulso erotico che si va destando nella sua capacità di donarsi, stabilendo così una relazione erotica personale con un individuo dell'altro sesso.

In questa fase della vita, l'impulso di realizzazione di sé si presenta spesso come *Sehnsucht* (struggimento). La *Sehnsucht* è sempre il desiderio di diventare e di essere ciò cui si è destinati, per cui si è predisposti. Spesso ci struggiamo dal desiderio che accada qualcosa di particolare, oppure abbiamo una struggente nostalgia di qualcuno, ma anche in questi casi è pur sempre vero che si desidera semplicemente divenire ed essere se stessi. Si ha cioè la sensazione di poter essere se stessi solo se accade questo o quel fatto, di potersi esprimere completamente solo se si è con una determinata persona.

Allo stesso tempo la *Sehnsucht* è una condizione indefinibile e incerta, perché non si sa mai ciò che si è, ciò che si racchiude in se stessi

e in cosa si può trovare il compimento della propria vita. È inoltre vero che questa *Sehnsucht* è determinata anche da idee sulla realizzazione della vita che vengono proposte dalla società, idee molto spesso inadeguate, e anche questo contribuisce alla mancanza di chiarezza. Infine, la maggior parte degli esseri umani sono di natura talmente complessa che risulta loro difficile individuare ciò che è d'importanza fondamentale, ciò in cui consiste il compimento della loro vita.

Solo nel caso di Niels Lhyne sentiamo parlare di realizzazione di sé nel campo del lavoro. È la realizzazione erotica a essere centrale per la grande maggioranza dei personaggi di Jacobsen.

È chiaro che esistono in questo ambito diverse possibilità di degenerazione. In primo luogo è possibile che l'individuo – a causa delle fantasticherie e del trasognamento – non sia in grado di allacciare una relazione reale, vale a dire complessa e impegnativa, e si dedichi quindi a un erotismo fantastico (così accade nelle poesie giovanili). In secondo luogo è possibile che la persona – a causa per esempio di una distorta concezione della donna – non sia in grado di integrare la sessualità nella propria condotta personale, con il risultato che tale sessualità viene vissuta con angoscia o disgusto, viene concepita come disumana e distruttiva nei confronti della personalità del partner. (Così nel racconto *Mogens*).

Queste possibilità di degenerazione non incombono soltanto nella fase dell'innamoramento, ma anche più tardi nella vita. Ogni rapporto d'amore richiede un'integrazione. Ogni rapporto impone la risoluzione di un compito: la componente anonima e istintuale della sessualità ha come conseguenza una tendenza dell'amore a esaurirsi. Per questo l'amore rappresenta una sfida, per questo ha la capacità di accrescersi.

3. Dopo questo schizzo dell'antropologia di Jacobsen, possiamo rivolgerci ai suoi ideali di vita.

La vita felice e in questo senso «riuscita» consiste, secondo Jacobsen, nel realizzare se stessi sia nel campo del lavoro che in quello del rapporto con gli altri e dell'amore. Si mette così in funzione sia la capacità d'intervento attivo sia quella di legarsi agli altri e alle cose. In entrambi i casi si vive nell'intensità dell'oblio di sé, occupati solo dal mondo. Una citazione da *Fru Marie Grubbe*:

Volevo che la vita mi prendesse così fortemente da farmi curvare e rialzare, così che nei miei pensieri non vi fosse posto se non per ciò che mi sollevava o mi piegava.

Questo significa, di nuovo, vivere in un continuo movimento, in un rinnovarsi della vita nel segno della possibilità e della trasformazione, nella condizione di chi eternamente cresce e genera. Una citazione da Niels Lyhne:

Tutto era mutato; temperamento, facoltà, energie di lavoro s'innestavano come gli ingranaggi di una macchina. Non un momento di arresto, per compiacersi dell'arte; giacché ciò che era appena finito già era ripudiato. Durante l'attuazione, egli aveva già superato il suo intento. Egli non produceva altri gradini, per salire ad una meta, che intanto si allontanava sempre più. La strada percorsa era già dimenticata, mentre ancora risuonava dei suoi passi.

La vita che «riesce» non conosce mai stasi. E tuttavia, in mezzo al movimento e alla trasformazione, esiste pur sempre l'unità; non ci si disperde, si è anzi uni perché si vive secondo il centro della propria natura, ci si rapporta con tutto e con tutti a partire dalla parte più intima di se stessi. Questa unità trova espressione in ogni descrizione della vita felice in Jacobsen – l'unità sia della persona che del mondo in cui essa vive («Le meravigliose, introvabili sfumature della vita, cangianti all'infinito, in mille piccole unità, vi si riflettevano», scrive quando Niels Lyhne si realizza nel lavoro). E a proposito dell'amore di Niels e Fennimore:

Giacché l'amore è un mondo, un *tutto*, qualcosa di grande, di pieno, organico. Non un confuso, vano fluire di sentimenti e stati d'animo. L'amore è come la natura, eternamente mutevole ed eternamente generatrice; in esso non muore alcuna sensazione, non appassisce nessun sentimento, senza dar vita al germe di qualcosa di ancor più perfetto, che esso ha già nel suo seno.

Bisogna però sottolineare che l'esistenza, nell'ottica di Jacobsen, è sempre una sfida. Per porre in rilievo gli ideali di felicità descritti, si può aggiungere che per tutta la sua vita l'uomo viene minacciato da quelle forme di degradazione che possono essere riassunte nel concetto di quotidianità.

La quotidianità consiste nell'essere attivo solo in quanto Io teso a controllare la realtà, un Io che si sforza di sopravvivere e di consolidare la propria situazione, un Io per cui quel che conta è soddisfare i propri bisogni e far scorrere la propria vita sui binari della routine, all'interno

dei limiti prestabiliti. Se si vive esclusivamente seguendo il proprio Io teso al controllo della situazione, alla ricerca della routine, si cade nell'inautenticità, perché così si perde quanto di più intimo c'è in noi stessi, vale a dire la vitalità, la gioia di vivere, il coraggio, che sono collegati alla capacità d'intervento attivo e alla capacità di dedizione.

Questa vita inautentica può assumere molte forme. Si può vivere seguendo le consuetudini, le opinioni degli altri (come Rønholdt e Karlsen in *Mogens*), oppure si può dare esclusiva importanza al lavoro, alla lotta per il guadagno, alla preoccupazione per il patrimonio (come Palle Dyre e Erik Grubbe). O, ancora, si può divenire pigri e sensuali (come Marie Grubbe durante i sedici anni trascorsi con Palle Dyre). E si può cercare (come Erik) di assopire la propria consapevolezza d'essere caduti prigionieri della quotidianità con i divertimenti (gioco delle carte e bevute).

4. L'esistenza è sempre una sfida, ma lo è soprattutto quando ci si trova ad affrontare una sventura, una sofferenza contro cui non si può far nulla - o la morte. Le descrizioni di simili situazioni svolgono una parte importante nell'opera di Jacobsen. Anche qui si ha a che fare con una serie di possibilità di degenerazione. Si può cercare di ingannare se stessi (come Fennimore dopo la morte di Erik) o di falsificare la realtà traducendola in termini eroici, lusinghieri, demoniaci (come Niels dopo la morte di Erik). Si può resistere (come gli abitanti di Bergamo) o si può assumere un atteggiamento di rinuncia e di sottomissione (come i flagellanti).

Soprattutto nella descrizione di simili situazioni Jacobsen sviluppò la sua concezione dell'inconscio, dell'elemento fisiologico, come lui e Brandes chiamavano questi fenomeni. Non mi è purtroppo possibile soffermarmi qui sulla sua comprensione di questi fenomeni, che gli guadagnò anche l'ammirazione di Freud.

L'atteggiamento adeguato nei confronti della sofferenza e della morte è quello di vivere il proprio destino, farsene carico nel senso di guardare negli occhi, freddamente e senza illusioni, la realtà; vivere attivamente quel che non può essere modificato («vivere la vita così com'essa è»).

5. Da questa rapida esposizione delle idee di Jacobsen sull'uomo

e sulla vita risulta che egli aveva una particolare comprensione per gli aspetti dinamici dell'esistenza umana – le potenzialità, lo sviluppo, il divenire, l'estrinsecarsi – e di conseguenza per tutto ciò che crea tensione, che rappresenta una sfida. Un simile carattere dinamico hanno sia la *Sehnsucht* che la fantasia trasognata, sia il divenire e il crescere nella felicità che, infine, il dirigere la propria vita verso l'integrazione. Di seguito verrà dimostrato che Jacobsen ha sviluppato la sua particolare tecnica descrittiva proprio per approdare alla conoscenza di questi aspetti dell'esistenza umana.

Caratteristici della felicità sono – come si è detto – l'eterno divenire e generare. La felicità contiene inoltre gli elementi della ricchezza e della sovrabbondanza, e questo significa che la tecnica descrittiva di tali situazioni è caratterizzata dalla varietà (molteplicità) e dal movimento. Questo vale, per esempio, per quanto riguarda la descrizione di Mariager Fjord, dove Niels Lyhne si innamora di Fennimore. (Perfino le forme e i colori vengono descritti nel loro mutarsi). Allo stesso tempo le descrizioni della cangiante molteplicità sono caratterizzate da un elemento unitario, il che è naturalmente espressione del fatto che chi è felice forma sempre un'unità, in quanto è completamente e pienamente se stesso e dispiega tutti gli aspetti in sé integrati.

Anche quando vengono descritti la *Sehnsucht* e ciò che la contorna, lo stile è caratterizzato dal dinamismo e dalla varietà. Perché la *Sehnsucht* è essenzialmente inquietudine, movimento e anelito verso qualcosa di ricco e molteplice. C'è inoltre nella descrizione una certa inconsistenza: gli elementi che compongono l'ambiente sono rappresentati come aerei, sfuggenti, evanescenti, fuggevoli, proprio perché ciò che viene desiderato è qui soltanto anticipato, intuito. E, infine, la descrizione della *Sehnsucht* ha il carattere di un inizio sempre ripetuto, possiede un che di iterativo. (Perché, rimanendo il desiderio inappagato, si deve sempre ricominciare da capo).

Le stesse caratteristiche incontriamo nelle descrizioni della fantasticheria. Qui però la molteplicità (la ricchezza) viene presentata come non dominabile né afferrabile nella sua totalità. Il motivo è, naturalmente, che la fantasticheria è segnata da una debolezza interiore, dalla rinuncia.

L'unità non può essere raggiunta forzando il processo di integrazione; si presenta quindi la tendenza a cercarla nel totale annullamento

del tempo e dello spazio, della differenza tra Io e ambiente circostante, dunque in una sorta di *unio mystica*.

Le descrizioni della *Sehnsucht* e del sogno sono dominanti nell'opera di Jacobsen ed è possibile che il fascino da essa esercitato su molti lettori sia proprio dovuto a tali descrizioni; è certo però che Jacobsen considerava il sogno e quel tipo di *Sehnsucht* che nel sogno sfocia come forme di degenerazione, di fuga dalla realtà. Può essere che alcuni lettori si siano abbandonati al godimento dell'esperienza dell'unità con il suo senso dell'infinito e dell'eterno; Jacobsen prende però le distanze da questo sognante desiderio d'unità. Egli afferma l'ideale del legarsi agli altri e al mondo, l'ideale della dedizione, ma sostiene con chiarezza che a questo «diventare uno» si devono porre dei limiti se non ci si vuol perdere in una fuga dal mondo. In *Niels Lyhne* Jacobsen fa sì che il suo protagonista incontri e riconosca questi limiti.

Il totale «essere uno» con un'altra persona viene smascherato come illusione. È vero che Jacobsen afferma la possibilità di raggiungere un'illimitatezza interiore nel sentimento della vita; questa illimitatezza non viene però trovata in una *unio mystica*, bensì nel continuo progredire, nel continuo spingersi avanti, nell'attiva realizzazione di infinite potenzialità – conquistando e donandosi.

In relazione a queste caratteristiche delle descrizioni della «vita riuscita» può essere presa in esame un'altra particolarità stilistica, il fatto cioè che Jacobsen – quando descrive atteggiamenti esistenziali – collega sempre l'elemento psichico a quello fisico. La «vita riuscita» – il felice dispiegamento dell'esistenza – viene ad esempio descritta ricorrendo all'immagine del movimento di chi cammina, vagabonda, oppure di chi cavalca. In ambedue i casi si percepisce l'intreccio tra la forza, il legame con la terra o la realtà e, al contempo, un regno illimitato di possibilità che si para dinanzi al personaggio. Anche il gesto di chi atterra è espressione della «vita riuscita». Opposti a questi tipi di movimento sono il fuggire e il liberarsi, sempre usati per esprimere la fantasticheria e la *Sehnsucht*.

Allo stesso modo viene rappresentato il giusto atteggiamento dinanzi alla sventura e alla morte come quello di chi rimane in piedi e sopporta, in opposizione a quello di chi cade in ginocchio e rinuncia a se stesso, atteggiamento questo che caratterizza la fuga, la caduta nella religione.

Questo legame dell'esistenziale con il fisico ci conduce ad una delle più interessanti particolarità stilistiche dell'opera di Jacobsen: l'esperienza dell'ambiente circostante vissuta dai personaggi è al contempo esperienza di sé, e questo si esprime nel fatto che quanto è percepibile con i sensi deve sempre essere concepito come illuminante dal punto di vista esistenziale. Jacobsen ha qui scoperto un elemento dell'esperienza quotidiana che può essere definito come modo di esperienza fisico-emotivo. Questo tipo di esperienza è stato spesso inteso come parte costitutiva della fantasticheria. In effetti vi si ricollega in quanto non è certo un tipo di esperienza chiaro e cosciente, ma in realtà è di carattere completamente diverso. È un tipo di comprensione che svolge una funzione indispensabile nella nostra vita in quanto si manifesta ogni volta che dalla nostra natura affiora qualcosa di nuovo – e di non ancora cosciente –, ogni volta che proviamo impulsi di cui non sappiamo ancora verso cosa si dirigano, e scopriamo quindi nuove dimensioni della realtà. Un esempio dal racconto *Mogens*:

Thora e lui una sera si trovavano su un rialto del giardino a guardare il tramonto. William e la sorellina giocavano a rincorrersi intorno al poggetto. Miriadi di colorazioni tenui e luminose, innumerevoli tinte forti e splendenti aleggiavano nell'aria. Mogens distolse gli occhi da quello spettacolo e li posò sulla scura forma che gli stava accanto: come appariva piccola e insignificante di contro a tutta quell'ardente e magnifica policromia!, pensò con un sospiro, e ritornò a guardare le nubi multicolori. Non fu un vero e proprio pensiero: fu piuttosto un'impressione remota e fugace che durò un istante e svanì, quasi fosse stato l'occhio e non la mente a pensare.

La vista del tramonto induce Mogens a pensare a Thora così come egli la concepisce in quel momento. Il tramonto pieno di colori risveglia il pensiero dell'amore passionale, il fuoco sensuale, e per questo motivo – perché la sensualità si rende visibile in trasparenza dietro quel tramonto – Thora appare insignificante. Mogens sospira per la tristezza che l'una cosa – l'innocenza, la delicatezza, l'intima confidenza – escluda l'altra, la magnificenza della sensualità.

Questo tipo di esperienza, che è al contempo esperienza dell'ambiente circostante e di sé, costituisce la chiave per la comprensione dell'intero racconto. Là dove si legge, dopo l'incendio in cui muore Kamilla:

Lui aveva imparato a vedere alla scuola del dolore, e aveva visto che tutto era ingiustizia e menzogna. Il globo terrestre non era altro che una grande sfera

di menzogna in rotazione. Fedeltà, amicizia, carità ..., tutte bugie fino all'ultimo pezzetto! Ma quel che si chiama amore era poi la cosa più vuota in tanto vuoto. L'amore è soltanto desiderio, piacere: desiderio ardente, fiamma nascosta, voluttà struggente, ma sempre piacere e nient'altro che piacere.

Questo significa che l'incendio – che è un vero incendio – diviene al contempo per Mogens manifestazione, chiarificazione di una intuizione fino ad allora confusa e non compresa: nei suoi sentimenti per Kamilla s'è sviluppato qualcosa di minaccioso, di distruttivo nei confronti di lei, un amore sensuale e passionale.

Come già detto, questa forma d'esperienza compenetra l'intera opera di Jacobsen. È per esempio degno di nota che Jacobsen apra ogni suo romanzo e racconto con una descrizione che, simile all'ouverture d'un'opera lirica, accenna il tema esistenziale che ne sarà al centro – trasparente illustrazione di qualcosa d'esistenziale. Si scoprirà al contempo che questo tema – e quindi anche la descrizione che lo evidenzia – contiene una tensione, e in ciò si manifesta quel che ho sottolineato in particolare nella mia esposizione dell'antropologia e della concezione della vita in Jacobsen, il fatto cioè che egli veda sempre la vita nel segno della sfida. L'esempio seguente è tratto dall'inizio di *Marie Grubbe*:

L'aria che aveva ristagnato sotto la chioma dei tigli si era espansa sulla landa bruna e sui campi assetati; prima cotta dal sole e impolverata dalle strade, ora era stata ripulita dal fitto fogliame, inghiottita dalle foglie fresche del tiglio, e il profumo dei fiori gialli di quell'albero l'aveva resa umida e corposa. Adesso occhieggiava tranquilla e beata lassù nella volta verde chiaro, accarezzata da foglie lievemente stornenti e dallo svolazzare fruscante di farfalle bianco-gialle.

L'aria ispirata ed espirata (di questo si parla nel seguito della citazione) conduce il pensiero all'alito vitale, alla vita dunque – e con ciò si accenna a una tensione esistenziale: da un lato la vita in quanto segnata dalla durezza dell'esistenza, la vita legata al bisogno e alla quotidianità e come tale sterile (la landa bruna), inadempita (i campi assetati), dura e consunta (cotta dal sole e impolverata dalle strade); dall'altro lato la vita in cui si può trovare la completezza, la vita ricca, piena e ristoratrice. È così definito il contrasto che contraddistingue la vita di Marie: la quotidianità e l'intensa pienezza della vita, che Marie ricerca sempre e trova solo alla fine, e in una forma di degradazione sociale.

In conclusione vorrei augurarmi che questa conferenza abbia reso evidente come io ritenga Jacobsen un poeta così profondo nella sua capacità di penetrazione psicologica, così equilibrato nella sua concezione normativa della vita, così preciso nell'arte della rappresentazione, che la sua opera avrà sempre validità generale, attualità eterna. In determinate epoche Jacobsen può aver esercitato un fascino particolare quale precursore del decadentismo, del simbolismo, del modernismo, ma questo aspetto non esaurisce il suo significato.

MOGENS PAHUUS

J.P. JACOBSEN
E LA SUA RICEZIONE
IN GERMANIA E IN AUSTRIA*

Negli ultimi anni la scienza letteraria sulla teoria e sulla storia della ricezione ha reso più acuto il nostro sguardo per quanto riguarda l'interazione dialettica tra un'opera letteraria da un lato e la sua influenza, la sua accoglienza da parte dell'ambiente circostante e dei posteri dall'altro. Più di una mera registrazione degli effetti e delle influenze esercitate da un'opera, mi pare importante la possibilità di riconoscere nell'influenza da essa esercitata l'essenza stessa o, più esattamente, un aspetto dell'essenza dell'opera letteraria. Non il fatto che un'opera sia letta dai posteri, ma il modo in cui viene letta, accolta e interpretata è interessante per la storia della ricezione. Noi tutti sappiamo che diversi periodi e generazioni hanno giudicato e compreso in modo ben differente l'opera di un autore significativo. Shakespeare ne è un esempio, J.P. Jacobsen può esserne un altro. Dal punto di vista della teoria della ricezione non esiste dunque una ricezione che sia veramente 'falsa'. Quel che viene messo in rilievo in una ricezione viene ignorato da un'altra, che in compenso scopre dimensioni dell'opera fino ad allora ignorate. Le diverse ricezioni rappresentano dunque altrettante possibilità celate in un'opera e portate alla luce dai diversi modi di interpretarla. E questo è in relazione con l'ambiguità, con la poliinterpretabilità d'un'opera d'arte. Se quindi si prende in esame la molteplicità delle

*) In questa traduzione dell'originale tedesco (si veda la «Premessa») le citazioni dal *Niels Lybne* sono tratte dalla versione italiana del romanzo curata da Gustavo Macchi (Milano, Sonzogno 1932).

diverse ricezioni, si può sperare di poter a questo modo affondare lo sguardo nella complessità dell'opera.

Nelle pagine che seguono cercherò di tracciare alcune linee fondamentali della ricezione di Jacobsen in Germania e in Austria. Lo scopo sarà quello di ottenere, attraverso l'immagine speculare della ricezione, un'immagine del poeta e della sua opera. Anche la ricezione danese di Jacobsen ha una certa importanza a questo proposito in quanto ha seguito una strada del tutto diversa da quella del Continente. Nella divaricazione e nella differenza tra l'immagine danese e quella austro-tedesca di Jacobsen a cavallo del secolo si rivela qualcosa della complessità dell'uomo e del poeta Jacobsen.

Nel 1872 J.P. Jacobsen pubblicò il suo primo racconto, *Mogens*, ed entrò così a far parte del Parnaso danese proprio nel momento in cui si verificava una svolta decisiva nella storia della letteratura. Nel novembre 1871 Georg Brandes aveva iniziato all'Università di Copenaghen la famosa serie di conferenze sulle «Correnti principali della letteratura europea nel XIX secolo». Si usa indicare queste conferenze come l'inizio della cosiddetta 'rivoluzione moderna', vale a dire del Naturalismo scandinavo. Il radicalismo politico, culturale e filosofico di queste conferenze fece sì che Brandes si trovasse al centro d'una violenta disputa letteraria, ideologica e politica. Intorno a lui si raccolsero seguaci d'orientamento liberale e, tra di essi, anche il giovane scienziato Jens Peter Jacobsen, noto a questi circoli soprattutto grazie alla sua collaborazione alla rivista mensile 'rossa' *Nyt dansk Maanedsskrift*. Qui Jacobsen pubblicò negli anni 1870-73 una serie di scritti divulgativi, tra cui una esposizione della dottrina di Darwin, le cui opere principali egli aveva tradotto in danese, e qui apparve anche *Mogens*. Sulle pagine di questa rivista Georg Brandes presentò al pubblico danese Renan, David Friedrich Strauss, Stuart Mill e altri pensatori; suo fratello Edvard Brandes, ateo e intimo amico di Jacobsen, scrisse sui fenomeni religiosi dal punto di vista di una mitologia comparativa; il filosofo Høffding scrisse sul Positivismo e il Materialismo ecc. Quando i fratelli Brandes, pochi anni più tardi, fondarono una propria rivista, *Det 19. Aarhundrede*, questa pubblicò i primi capitoli del romanzo *Fru Marie Grubbe*, e sulla stessa rivista Georg Brandes espresse nel 1877, a nome - come egli disse - degli «amici dello scrittore», la sua gioia per la positiva accoglienza che il pubblico aveva riservato al romanzo. Non c'è quindi da meravi-

gliarsi se nei paesi scandinavi Jacobsen fu spesso considerato un seguace di Brandes che – come si legge in un giornale conservatore danese del 1877 – si sforzava di tradurre in pratica le teorie letterarie del brandesianesimo. Questa immagine di Jacobsen grande naturalista e darwinista è stata in larga misura determinante per la ricezione danese di Jacobsen. Solo negli ultimi anni la situazione è mutata radicalmente.

D'altronde Jacobsen, come fratello d'arme dei Brandes, era stato fin dall'inizio un alleato piuttosto problematico. In quanto scienziato e darwinista era con loro d'accordo nel rifiutare il Cristianesimo. Era però assai poco interessato alle questioni politiche e sociali, toccate solo di sfuggita nelle sue opere, e quando infine affrontò il tema dell'ateismo nel suo romanzo *Niels Lyhne* il risultato deluse Georg Brandes. Per lui il romanzo era troppo intimista, troppo sognante. Jacobsen aveva cercato di prepararlo allorché, il 12 febbraio 1878, durante il lavoro al romanzo, gli aveva spiegato, quasi con tono di scusarsi, il modo in cui aveva dato forma al motivo del libero pensatore. Egli voleva mostrare

quanto sia difficile essere un libero pensatore, con il canto di sirena della tradizione e i ricordi d'infanzia da un lato e la tonante condanna della società dall'altro. Nel mio racconto, però, tutto questo è rappresentato con contorni lievi, sfumati, avvolto e colorato di sogni d'amore, passioni d'amore, nostalgie d'amore e presagi d'amore. Questa almeno era la mia intenzione. L'accento è posto sull'aspetto specificamente psicologico, e anche su quello fisiologico.

In un'altra lettera, Jacobsen si lamenta dell'«ostinato sangue di sognatore che scorre nelle mie vene», ma, potremmo ben aggiungere, senza questo sangue di sognatore le sue opere poetiche non sarebbero mai nate. Il dilemma di Niels Lyhne, che voleva essere anch'egli poeta, pare coincidere ampiamente con quello del suo creatore. Di lui si dice nel romanzo:

Il suo ingegno aveva le radici in qualcosa di passato e traeva soltanto di là la sua vita, non sapeva trarre alcun alimento dalle opinioni di lui, dalle sue convinzioni, dalle sue simpatie, non riusciva ad assimilarle e a dar loro forma. Eran due liquidi, che si sfuggivano come l'acqua e l'olio: si possono mescolare, non mai fondere in una sola cosa.

Georg Brandes aveva però bisogno di J.P. Jacobsen. Presentando nel libro *Det moderne gjennembruds Maend* (*Gli uomini della rivoluzione moderna*, 1883) la sua falange – di cui facevano parte Jacobsen, Henrik Ibsen e altri – al pubblico scandinavo, egli sottolineò quegli aspetti

dell'opera di Jacobsen che si conciliavano con i propositi del suo programma, soprattutto la concezione di Jacobsen dell'inconscio e del semiconscio quale fondamento e forza direttrice della vita cosciente, o, con le parole di Brandes: «Ovunque l'inconscio, il fisiologico quale punto di partenza e fondamento; ovunque la concezione che sta alla base della scienza». Brandes era certo sufficientemente acuto e sensibile da comprendere che quanto di realmente rivoluzionario c'era in Jacobsen era il suo stile, e non lo nascose al lettore. Non nascose però nemmeno che, pur trovando questo stile ammirevole, egli lo abborriva. Il suo ideale era l'espressione naturale e non l'odio di Jacobsen «per l'inarrestabile secchezza della linea retta», non «la capricciosa espressione d'un labirinto di sensazioni», non «le deviazioni e gli smarrimenti d'uno stile arabescato e tortuoso». Per lo stesso motivo l'atteggiamento di Brandes fu freddo, se non ostile, rispetto alla lirica di Jacobsen.

Mi sono soffermato piuttosto a lungo su Georg Brandes non tanto per il ruolo fondamentale che egli ebbe nella letteratura scandinava d'allora e per la successiva scienza letteraria danese, quanto soprattutto perché anche la prima fase della ricezione di Jacobsen in Germania fu strettamente collegata alla sua figura. Le prime traduzioni tedesche di Jacobsen, per esempio, le dobbiamo a un ammiratore e amico di Georg Brandes, Adolf Strodtmann, che nel 1877 pubblicò in tedesco alcuni racconti di Jacobsen e nel 1878 *Marie Grubbe*. Lo stesso Brandes tradusse i racconti *La signora Fönss* e *La peste di Bergamo* che apparvero nel 1883 sulla rivista *Deutsche Rundschau*, una rivista presso cui Brandes aveva gradatamente assunto un ruolo di guida come critico europeo¹. In questa sede egli raccomandò al pubblico tedesco Jacobsen come «il principale scrittore di prosa» della recente letteratura dano-norvegese. Mai l'interesse dei tedeschi per la letteratura scandinava era stato tanto grande come in quegli anni. Nella prima annata della rivista naturalista *Freie Bühne*, il 1890, la Scandinavia venne definita «la terra promessa della letteratura». Note case editrici come quelle di Samuel Fischer a Berlino e Albert Langen a Monaco, fondate proprio in quegli anni, si fecero grandi soprattutto grazie alla pubblicazione di traduzioni dalla

¹) Vedi Bengt Algot Sørensen, *Georg Brandes als «deutscher» Schriftsteller*, in *The Activist Critic. A Symposium on the political ideas, literary methods and international reception of Georg Brandes*, Copenhagen 1980, pp. 127-145.

letteratura scandinava. Tra il 1877 e il 1893 apparvero nella Biblioteca Universale Reclam non meno di 18 drammi di Henrik Ibsen. 65 anni più tardi, i drammi di Ibsen pubblicati in questa collana avevano venduto più di sei milioni di copie in Germania.

Il tentativo di Georg Brandes di far conoscere Jacobsen in Germania in un primo momento, nonostante i buoni auspici, fallì. Le recensioni furono fredde e distaccate, i libri furono poco venduti. Brandes ne fu deluso e amareggiato. In una lettera del 21 dicembre 1888 al giovane critico e giornalista Theodor Wolff – più tardi redattore capo del *Berliner Tageblatt* – la sua reazione si esprime in questo modo:

I tedeschi hanno ora tanto poca capacità di giudizio letterario. Io stesso sono stato il primo a introdurre Kielland e Jacobsen in Germania. Ma il leggero, superficiale Kielland ha avuto subito successo ed è stato addirittura celebrato come un «grande» poeta; di Jacobsen, invece, che è cento volte più grande, non si è capito un bel niente.

Il giovane Theodor Wolff, che si considerava allievo di Brandes, venne invitato dal maestro ad adoperarsi per far conoscere in Germania Jacobsen e le sue opere. Si rivolse all'editore Reclam e il 4 giugno 1889 era in grado di spedire a Brandes una copia di *Niels Lyhne* allora appena apparso. Brandes espresse allora a Wolff, con tono benevolo ma scettico, l'augurio: «Sarei felice se Lei riuscisse a rendere i tedeschi sensibili alla forza e alla eleganza di Jacobsen». Nella prefazione Wolff definisce l'opera di Jacobsen una sintesi di Realismo scientifico e di Romanticismo, così che Jacobsen gli appare come «il romantico moderno, scientifico». Egli accompagna il suo entusiasmo per Jacobsen a una critica dello stile dei realisti e dei naturalisti tedeschi e raccomanda agli scrittori tedeschi la lettura di Jacobsen con queste parole:

Sotto il manto del Realismo s'è affermato tra noi il più insipido stile giornalistico, e colore e splendore scompaiono sempre più dalla nostra prosa. [...] Sarebbe dunque certo un guadagno se anche i nostri scrittori potessero imparare qualcosa dal poeta danese, che come nessun altro sa dare alle parole la magnificenza dei colori e l'ardore delle sensazioni.

Questa era la situazione ancora nel 1889. Fino a quel momento Jacobsen aveva avuto poco da offrire ai critici e agli scrittori d'orientamento realista e naturalista. Tutto cambiò all'improvviso intorno al 1890, allorché nella letteratura europea Realismo e Naturalismo vennero costretti alla difensiva da correnti che avevano almeno un tratto in

comune: il rifiuto dell'arte e della visione del mondo del Naturalismo. L'edizione di *Niels Lybne* curata da Theodor Wolff per la Biblioteca Universale Reclam vendette nei 6 anni successivi più di 10.000 copie. Nel 1895, Theodor Wolff curò una nuova edizione di *Niels Lybne* per l'editore Albert Langen, edizione molto bella anche dal punto di vista grafico. Se nella prefazione del 1889 aveva scritto: «Da noi il nome del poeta è stato dimenticato, se mai è stato conosciuto», ora, 6 anni più tardi, scrive:

Per la seconda volta *Niels Lybne* arriva in Germania. Non è più uno straniero come quando - nel 1889 - oltrepassò per la prima volta la soglia di casa nostra. Egli trova amici che lo salutano gioiosamente, seguaci che lo esaltano, e non mancano i rossi fiori dell'amore né le verdi, smaglianti corone della nobile gloria.

Così Brandes e Theodor Wolff avevano apparentemente raggiunto il loro scopo. Rimaneva solo da stabilire se quel Jacobsen che veniva ora acclamato con tanto entusiasmo era lo stesso Jacobsen che Wolff aveva definito un romantico realista e Brandes un uomo della rivoluzione. La prefazione di Wolff all'edizione del 1895 è a questo proposito rivelatrice. Il brandesiano Wolff polemizza qui con impeto sorprendente contro i simbolisti che avanzano delle pretese su Jacobsen: «Per questo motivo non è neppure giusto che gli esponenti dell'idea simbolista vogliano oggi considerare Jacobsen uno dei loro. Egli, che aveva il cuore dello scienziato, si atteneva saldamente alle cose stesse». Wolff, come il suo maestro Brandes, vedeva Jacobsen come un realista, scienziato e positivista, che aveva saputo arricchire il suo stile di elementi tratti dalla poesia romantica. L'entusiasmo dei simbolisti per Jacobsen doveva dunque apparirgli un rozzo fraintendimento, una provocatoria violenza esercitata sulla «esatta» immagine di Jacobsen. Simbolismo e Decadentismo furono invece i segni sotto i quali Jacobsen doveva effettuare la sua marcia trionfale attraverso i paesi europei di lingua tedesca².

Negli anni Novanta la fama di Jacobsen si diffuse in Germania e in Austria con forza e velocità sorprendente. Tre sono i centri da cui questa fama irradiò con particolare intensità: 1) Stefan George e il suo

²) Sulla fama internazionale di Jacobsen vedi anche *J.P. Jacobsens Spor*, a cura di F.J. Billeskov Jansen, Copenaghen 1985, 313 pp.

circolo, 2) la Vienna degli anni Novanta e 3) il circolo di Monaco e la rivista *Simplizissimus*, ambiente di cui considero far parte anche il giovane Rilke, ma l'interesse di questo poeta per Jacobsen fu così approfondito e tenace che il rapporto tra Rilke e Jacobsen forma un importante capitolo a sé nella storia della ricezione di Jacobsen.

Il fatto stesso che l'aristocratico, elitario Stefan George abbia tradotto e pubblicato nella prima annata della sua raffinata rivista *Blätter für die Kunst* (1892) tre poesie di Jacobsen, *Arabesco*, *Irmelin Rose* e *Marina*, mostra la distanza tra questo Jacobsen «tedesco» e il Jacobsen danese del circolo di Brandes. Per Stefan George, il Naturalismo europeo era un fenomeno assolutamente impoetico, barbarico addirittura, che bisognava lasciarsi alle spalle. Egli intese come propria missione storica il creare nuove norme estetiche nella letteratura e nell'arte, norme pervase d'una severa ed esclusiva bellezza formale, in contrapposizione alle tendenze livellatrici del periodo. A questo scopo egli andava alla ricerca di poeti europei che potessero essergli d'aiuto, li traduceva e li usava come modelli. Così il nome di Jacobsen apparve sulla rivista di George accanto a quello di poeti come Rossetti, Swinburne, Verlaine, Mallarmé e D'Annunzio, poeti cui, per dirla con le parole di George, «si deve il ridestarsi della poesia in Europa». Quel che in Jacobsen fece più impressione su George ci viene rivelato dal fatto che, sui *Blätter für die Kunst*, egli viene presentato come «il più grande stilista danese». Più interessante delle traduzioni di George di per sé, è che egli colloca Jacobsen in un contesto europeo, contesto in cui il poeta danese si trova apparentato ai preraffaelliti inglesi e ai simbolisti francesi. Veniva così riconosciuta a Jacobsen un'attualità che mai aveva veramente avuto in vita, nemmeno nella patria danese.

Ancor prima che le poesie di Jacobsen fossero pubblicate sui *Blätter für die Kunst* di George, la sua stella era già sorta a Vienna. Qui alcuni giovani critici e storici della letteratura avevano studiato il danese soprattutto per poter leggere Jacobsen nella lingua originale. Tra questi merita particolare attenzione Marie Herzfeld, ungherese di nascita. Amica di Hugo von Hofmannsthal, si distinse negli anni successivi come ottima traduttrice delle opere di Jacobsen; con i suoi numerosi saggi e con il libro *Die Skandinavische Literatur und ihre Tendenzen* (1898) diede inoltre un valido contributo a una migliore comprensione della letteratura scandinava moderna e, soprattutto, di Jacobsen. Già

nel 1890 l'aveva posto accanto a Baudelaire e a Huysmans, e nel suo libro sulla letteratura scandinava lo vede come anello di congiunzione tra Romanticismo tedesco e Simbolismo francese. Qui ella definisce i suoi versi e la sua prosa «archetipi sperimentali dei tentativi compiuti dieci, quindici anni più tardi dai simbolisti francesi, e riuscito compimento di ciò che Novalis aveva balbettato» (p. 18). Nel 1891 pubblicò sulla rivista austriaca *Moderne Rundschau* la traduzione del carteggio tra Jacobsen ed Edvard Brandes apparso pochi anni prima in Danimarca. In questa occasione il presidente della associazione viennese *Freie Bühne* scrisse di Jacobsen in termini entusiastici. Di lui egli mette soprattutto in evidenza – leggiamo – «la capacità, affinata all'estremo, di percepire e assorbire tutto ciò che è elegante, delicato, indefinito, i colori, i profumi, le intonazioni». Si presenta qui anche l'immagine del poeta ammalato e solo, immagine che verrà evocata continuamente negli anni successivi. In questo contesto, Fels parla della «silenziosa malinconia di chi è solo».

Abbiamo così sintetizzato gli inizi della ricezione di Jacobsen a Vienna. Dal 1890 circa, a Vienna il nome di Jacobsen lo si incontra dappertutto: nei libri, sulle riviste e nelle lettere. Il fin-de-siècle viennese trovò in lui la mistica dei nervi, la raffinata bellezza dello stile, l'anelito malinconico e la malattia d'una magnifica solitudine, tratti questi che all'improvviso erano divenuti caratteristici della letteratura e dell'arte del periodo. Non voglio sommergervi di citazioni, mi limiterò quindi a qualche esempio significativo: nel 1894 il diaciannovenne Leopold von Andrian scriveva all'amico Hugo von Hofmannsthal: «devo scriverti qualche riga in tutta fretta, caro amico, per dirti com'è bello *Niels Lyhne* e che grande, grande artista è Jacobsen. Del resto tu gli sei in certo modo affine. A me sembra di essere un nano accanto a lui». Hofmannsthal rispose: «Jacobsen è bellissimo, lo so». Dai diari e dagli appunti risulta che Hofmannsthal si era allora già approfonditamente occupato di Jacobsen. L'affinità tra Hofmannsthal e Jacobsen, sottolineata dall'amico, indica che al di là di tratti individuali in comune, la giovane generazione viennese vedeva in Jacobsen il tipo esemplare d'artista del suo tempo e in quanto tale lo esaltava. Retrospectivamente il letterato e saggista Stefan Grossmann, poi direttore della *Vossische Zeitung*, descrisse in questo modo l'influenza esercitata da Jacobsen a cavallo del secolo:

Niels Lybne non fu per noi giovani semplicemente il romanzo di formazione moderno, fu di più: fu il nostro manuale di sensibilità. [...] In J.P. Jacobsen c'è una rassegnazione nobile e fatalista. La sua elegante malinconia da scapolo, con un tocco di cagionevolezza e d'ipocondria, divenne il gesto mondano d'una generazione. Una quantità di fotografie del poeta arrivarono allora in Germania. Il suo volto dolce e malinconico ci guardava da molte scrivanie. Da lui s'imparava l'arte della sottigliezza.³

Appare quasi un'ironia del destino che il timido Jacobsen, imbarazzato e goffo in società, cresciuto in una remota provincia dello Jutland dove trascorse la maggior parte della sua vita, venisse ammirato nella grande città di Vienna a cavallo del secolo per il suo «gesto mondano». Un altro austriaco della stessa generazione, il viennese Stefan Zweig, ha descritto in modo simile l'influenza di Jacobsen: nella postfazione a una edizione tedesca di *Niels Lybne*, nel 1925, definisce questo personaggio «il Werther della nostra generazione» e prosegue:

Leggendolo abbiamo dato forma ai nostri sentimenti e al nostro stile. [...] Per noi era il poeta dei poeti e mi è quasi impossibile esprimere con le parole come la dedizione esaltata, quasi da ragazzina, d'ognuno di noi facesse a gara con quella degli altri. [...] Avevamo voluto imparare il danese, io e altri amici, esclusivamente per poter leggere *Niels Lybne* e le poesie di Jens Peter Jacobsen in originale e in questo modo poterlo nuovamente e ancor di più idolatrare. Tanto abbiamo amato questo libro, questo poeta.

È degno di nota che Stefan Zweig citi qui le poesie di Jacobsen, perché proprio la lirica di Jacobsen era stata ampiamente ignorata dai fratelli Brandes e dai loro seguaci in Danimarca. Dai viennesi – come da Stefan George – Jacobsen venne invece celebrato non in ultimo luogo quale poeta. La prima traduzione in tedesco delle poesie venne eseguita in questi anni da un austriaco e apparve in volume nel 1897 con il titolo *Gedichte von Jens Peter Jacobsen. Aus dem Dänischen übersetzt von Robert F. Arnold*. Questa traduzione fu poi inclusa, due anni più tardi, nel terzo volume della prima edizione in tedesco delle Opere complete di Jacobsen, altrimenti tradotte da Marie Herzfeld. Nel 1909 questa edizione di lusso aveva già venduto 18.000 copie.

La traduzione poetica di Robert F. Arnold è importante sotto diversi punti di vista. Mi basti qui ricordare il fatto che Arnold Schönberg fece uso di questa traduzione quando, nel marzo del 1900, musicò

³) Sulla rivista danese «Tilskueren», 1917, p. 543.

i *Gurrelieder* di Jacobsen. La prima esecuzione ebbe luogo a Vienna nel 1913 con 6 solisti, una voce recitante, 600 cantanti suddivisi in 4 cori e un'orchestra di 150 elementi. Fu un grande successo: il primo successo di Schönberg a Vienna, sua città natale.

La traduzione di poesie è, com'è noto, un'impresa difficile. Si può in un certo senso affermare che ogni traduzione racchiuda un'interpretazione. Il testo viene sempre modificato nell'uno o nell'altro modo. Si può facilmente stabilire quale sia la direzione di queste modifiche nella traduzione di Robert F. Arnold. Come esempio prendiamo la breve poesia *Genrebild* ponendo fianco a fianco l'originale e la traduzione tedesca:

Genrebillede

Pagen højt paa Taarnet sad,
 Stirred' ud saa vide,
 Digted paa et Elskovskvad
 Om sin Elskovskvide,
 Kunde ikke faa det samlet,
 Sad og famled'
 Nu med Stjærner, nu med Roser -
 Intet rimed' sig paa Roser -
 Satte fortvivlet saa Hornet for Mund,
 Knugede vredt sit Væрге,
 Blæste saa sin Elskov ud
 Over alle Bjærge.

Genrebild

Page sah und spähte lang
 Nieder von hoher Zinne,
 Schrieb an einem Liebesang,
 Thema: Veid der Minne.
 Aber ach, ein Abschluß fehlte!
 Sah und quälte
 Sich mit Sternen, sich mit Rosen -
 fand sich ach! kein Reim auf Rosen.
 Setzte verzweifelt sein Horn an Mund,
 Griff an seine Wehre,
 Blies über Berg und Thal im Mund
 Seiner Frauen Ehre.

Notiamo subito che nella traduzione tedesca l'ultimo verso «Seiner Frauen Ehre» è nuovo, aggiunto dunque dal traduttore. Nel verso IV colpisce la parola «Minne» al posto di «Liebe». I concetti introdotti di *Minneleid* e *Frauenehre* erano notoriamente parole chiave del Minnesang tedesco del medioevo, non si trovano però nel testo di Jacobsen. Il travestimento medievale e quindi l'elemento romantico vengono così rafforzati nella traduzione. Allo stesso tempo va parzialmente perduta la leggera, giocosa ironia del testo danese, che si esprimeva nella scelta consapevole di parole antiquate come «Elskovskvad», «Elskovskvide» o nei versi «Kunde ikke faa det samlet / Sed og famled». Nella sua veste tedesca, dunque, Jacobsen appare come un neoromantico pervaso di nostalgia. Che si tratti di una linea interpretativa coerentemente applicata è dimostrato anche da altre poesie nella traduzione di Arnold. Così, per esempio, Arnold introduce nella poesia *Landschaft* la parola

«Waldeinsamkeit» – parola d'ordine del Romanticismo tedesco – allontanandosi dall'originale danese. Accanto a questa tendenza romantica o, meglio, neoromantica del traduttore, si può notare anche una stilizzazione nella direzione dello Jugendstil. Nella terza strofa della poesia *Landschaft*, Jacobsen scrive «Maanestraalerne spille / Tyst mellem Bøgene frem»; Jacobsen si limita quindi, nella descrizione del chiaro di luna nel paesaggio notturno, alle qualità sensibili della luce, del suono e del movimento. Il traduttore però introduce qui una delle immagini più care allo Jugendstil letterario e pittorico, vale a dire l'immagine del girotondo, traducendo a questo modo i versi: «Des Mondlichts stiller Reigen / Durchspielt das Buchengeheg». Proprio questa combinazione di neoromanticismo estetizzante e di Jugendstil mi sembra caratteristica della stilizzazione dell'immagine di Jacobsen e della sua arte in una parte essenziale della ricezione in Germania e in Austria a cavallo del secolo.

Nelle annate 1897-98 della *Wiener Rundschau*, che a Jacobsen elargiva lodi abbondanti, il suo nome è posto immediatamente accanto a quello di precursori ed esponenti dello Jugendstil europeo quali Van de Velde, Lechter, Fidus, Obrist, Burne-Jones, Beardsley e altri. Ancora più evidente è l'atmosfera Jugendstil nel principale organo dello Jugendstil austriaco *Ver Sacrum. Organ der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, che pubblica una quantità quasi travolgente di immagini dello Jugendstil europeo tratte dai campi della grafica, della pittura, della scultura, dell'architettura ecc. Molti numeri di questo mensile contengono quasi esclusivamente immagini, mentre il testo è ridotto al minimo. Nel primo numero di settembre della prima annata 1898 si trova però un articolo della narratrice neoromantica Ricarda Huch – fu lei a riscoprire da un punto di vista storico-letterario il romanticismo tedesco – dal titolo *Über moderne Poesie und Malerei*. In entrambe queste due arti ella trova, nella sua epoca, il fantastico e il romantico, qualità che a suo parere costituiscono l'essenza dell'arte moderna e che – come lei scrive – «soltanto la giustificano». Quale esempio della letteratura moderna vengono esaltate in questo senso solo le opere di Jacobsen, di cui viene messo in rilievo con toni entusiastici il «profumo e l'armonia» d'una interiore realtà fantastica. Nella rappresentazione di una realtà fantastica, favolosa, ella riconosce la sostanziale affinità di questa poesia con l'arte figurativa moderna. Le curve Jugendstil che

s'intrecciano e s'attorcigliano su ogni pagina di questa rivista non lasciano alcun dubbio su quale sia l'arte cui Ricarda Huch pensa.

Nel 1897 circa 30 artisti esposero opere Jugendstil alla «Settima esposizione internazionale d'arte» al palazzo di vetro di Monaco. Si può considerare questa mostra come il momento in cui lo Jugendstil s'impose in Germania. Sempre a Monaco, nel 1896, erano state fondate le due riviste considerate le principali espressioni della grafica e dell'illustrazione Jugendstil in Germania, vale a dire le riviste *Jugend* e *Simplizissimus*. Su *Simplizissimus*, che nei suoi primi anni non fu affatto solo un giornale satirico e umoristico, apparvero nel 1896 e nel 1897 alcune poesie di Jacobsen nell'artistica veste tipografica caratteristica del periodo. Ogni poesia occupava un'intera pagina (31 x 22 cm), della quale però solo una piccola parte era riempita dal testo mentre un elemento grafico dava unità artistica alla pagina. Gli illustratori erano noti artisti Jugendstil dell'epoca⁴.

Nella stessa veste apparvero qui anche poesie del giovane Rilke, che nell'autunno del 1896 si era trasferito da Praga a Monaco. Nella redazione del *Simplizissimus* lavorava Jakob Wassermann, ardente ammiratore di Jacobsen. Secondo la testimonianza di Rilke stesso, Wassermann attirò la sua attenzione sul poeta danese e gli consigliò la lettura di Jacobsen per imparare – come scrive Rilke – a «superare la lirica approssimazione in cui mi muovevo»⁵. Sono tuttavia persuaso che anche senza Jakob Wassermann Rilke si sarebbe comunque imbattuto in Jacobsen, la cui fama proprio in quegli anni aveva raggiunto un punto culminante. Tanto più che, in quel periodo, Rilke divenne amico del celebre artista Jugendstil Heinrich Vogeler, allora impegnato a eseguire le illustrazioni per la prima edizione tedesca delle Opere complete di Jacobsen. È noto che Rilke accettò l'invito di Vogeler a recarsi a Worpswede, dove nel 1902 pubblicò la sua monografia sugli artisti di Worpswede, uno scritto carico di allusioni a Jacobsen e alle sue opere. Non solo una citazione di Jacobsen è posta come epigrafe del libro, ma Rilke fa sì che a volte le descrizioni dei quadri si mutino in citazioni jacobse-niane.

⁴ Cfr. a questo proposito Bengt Algot Sørensen, *J.P. Jacobsen und der Jugendstil*, in «Orbis Litterarum» 33 (1978), pp. 253-279.

⁵ Lettera a Hermann Pongs del 17 agosto 1924.

Qualcosa di simile, del resto, aveva fatto l'insigne critico d'arte tedesco Richard Muther nella prima edizione della sua *Geschichte der modernen Malerei*. In genere, la fama di Jacobsen sembra essere stata grandissima proprio tra i pittori di quel tempo. Marie Herzfeld definì allora *Niels Lyhne* «una sorta di breviario dei pittori e dei poeti più giovani»⁶, e il più significativo impressionista tedesco, Max Liebermann, conferma la forte impressione che *Niels Lyhne* fece su di lui e sui suoi amici. Egli definì Jacobsen un poeta impressionista che ottiene con le sue parole gli stessi effetti che il pittore ottiene con i colori⁷. Similmente si legge nella *Wiener Rundschau* del 1897 riguardo al significato di Jacobsen per la storia dello stile: «da allora celebriamo la resurrezione del linguaggio, come ora nella pittura si celebra la resurrezione del colore».

Per quel che concerne il significato profondo, ma difficilmente valutabile, di Jacobsen per Rilke, posso essere breve, perché questo tema verrà affrontato dal professor Destro. Mi limiterò dunque ad alcuni punti, importanti per il quadro complessivo del mio discorso, rinunciando a soffermarmi su ulteriori dettagli. L'intenso interesse di Rilke per Jacobsen inizia, come ho detto, nel 1897 e dura fino, al più tardi, al 1910. Sono questi, per Rilke, anni di evoluzione in cui anche il suo stile lirico e poetico attraversa grandi trasformazioni. È caratteristico che le opere di Jacobsen gli rimangano vicine per tutte le fasi della sua evoluzione e gli infondano sempre amore e ammirazione. Scrive in una lettera a Ellen Key del 2 aprile 1904:

I libri di Jacobsen [...] hanno svolto una parte attiva in tutti i miei progressi, e ancora oggi mi accade questo: a qualsiasi punto io sia giunto, sempre, ogni volta che voglio spingermi più avanti, trovo in essi disegnato e già creato il prossimo gradino, quello successivo, più alto, del mio divenire.

La stessa cosa la si può esprimere anche in termini diversi, all'incirca così: l'immagine che Rilke si faceva di Jacobsen si modificava parallelamente al suo progredire in quanto artista. È noto che la lirica della prima giovinezza di Rilke era piuttosto debole e convenzionale, influenzata dalle contemporanee tendenze del Neoromanticismo, del Simboli-

⁶) In J.P. Jacobsen, *Gesammelte Werke*, vol. I, Jena 1899, p. XVIII.

⁷) Sul quotidiano danese «Politikken», 18 ottobre 1923.

smo e dello Jugendstil. Qualcosa di simile vale all'inizio per la sua immagine di Jacobsen. Quest'immagine corrisponde perfettamente al culto di Jacobsen di moda nel fin-de-siècle neoromantico. Già nel 1897, dunque nel primo anno successivo al suo incontro con le opere di Jacobsen, egli scrisse una breve poesia dal titolo *An Jens Peter Jacobsen*. La prima stesura si trova nella copia di Rilke di *Fru Marie Grubbe*. La poesia dice:

Er war ein einsamer Dichter,
ein blasser Mondpoet,
ein stiller Sturmverzichter,
vor dem die Sehnsucht lichter
als vor den Lauten geht.

Ein Weihen war sein Kranken.
Er sah versöhnt und ohne Gram,
wie früh ein Fremdes ihm die schlanken
Hände aus den Ranken
des Lebens lösen kam.

In questo ritratto troviamo i tratti caratteristici dell'immagine di Jacobsen che allora circolava: solitudine, silenziosità, nostalgia e malattia tracciano l'immagine del poeta pallido e raffinato che con calma rassegnazione dà il benvenuto alla morte. Alla malattia viene dato il valore di qualcosa di nobile e sacro; la parola «Tod» è evitata con discrezione e sostituita dall'eufemismo «ein Fremdes». La morte e l'avanzare della malattia vengono resi poetici facendo uso dell'immagine delle mani sottili la cui presa abbandona i tralci della vita, laddove la metafora al genitivo «Ranken des Lebens» rimanda allo Jugendstil letterario. Il giovane Rilke scrive qui ancora privo d'una più approfondita conoscenza storica e biografica di Jacobsen, il quale non accettò affatto la sua insidiosa malattia e osservò l'inesorabile approssimarsi della morte con uno spirito tutt'altro che riconciliato. Le lettere e i racconti degli amici testimoniano piuttosto un pessimismo e un'angoscia che spesso però si nascondevano dietro l'ironia e l'umorismo disperato, cose cui Rilke non fu mai sensibile, in tutta la sua vita.

Quel che Rilke apprese da Jacobsen negli anni successivi sembra essere soprattutto una più esatta visione delle cose reali e una tecnica più severa nella composizione delle poesie. In questa fase Jacobsen ha su di lui un'influenza simile a quella di Rodin, che aveva conosciuto a

Parigi nel 1902. È proprio di Rilke il ripetuto accostare Jacobsen e Rodin in questi anni. Si arriva al punto che egli crede di udire le parole di Jacobsen pronunciate dalla voce di Rodin: «E com'è strano, anche, che le parole di Jacobsen e quelle di Rodin concordino fino al punto, spesso, di coincidere»⁸. Seguendo l'esempio di Jacobsen, conduce a Roma studi di botanica, osserva il volo degli uccelli, come Jacobsen lavora in modo sistematico con i vocabolari e si cimenta con studi storici in archivio. Soprattutto tenta, nel 1904, di imparare la lingua danese per poter leggere Jacobsen (e anche Kierkegaard) in lingua originale. Inoltre progetta una monografia su Jacobsen. Nell'estate 1904, a Roma, studia danese 3-4 ore al giorno; nel luglio 1904 si ferma a Copenaghen lungo il suo viaggio per Borgebygaard, in Scania, dov'è stato invitato da Ernst Norlind grazie all'intervento di Ellen Key. Nelle sue ripetute visite a Copenaghen, egli vede la città e i suoi abitanti attraverso gli occhi di Jacobsen. Per lui Copenaghen non era, in realtà, una città, ma un «interno» di Jacobsen. Gli riesce ora di tradurre una serie di poesie di Jacobsen, di cui però pubblica solo un piccolo numero. Le traduzioni sono piuttosto buone, senza essere sensazionali. Alcuni fraintendimenti mostrano inequivocabilmente i limiti della sua conoscenza del danese. Grado a grado egli abbandona questi studi linguistici e il 18 novembre 1910 scrive all'Insel Verlag a proposito della monografia su Jacobsen: «Sì, a Jacobsen ho ormai definitivamente rinunciato, alcuni anni fa sarebbe forse stato ancora possibile».

Rilke dunque abbandona il progetto d'una monografia su Jacobsen durante il lavoro al suo romanzo *Malte Laurids Brigge*, e al contempo Jacobsen cessa grado a grado di esercitare su di lui una decisiva influenza. Se si prendono in esame le principali opere di Rilke, soprattutto i due cicli poetici *Sonette an Orpheus* e *Duineser Elegien*, si vede che la distanza da Jacobsen è ormai tale da non potersi più parlare di una influenza né di una ispirazione dovute al poeta danese. L'ammirazione di Rilke per l'artista Jacobsen rimaneva immutata, ma egli si muoveva ormai in un quadro nel quale Jacobsen non poteva che divenirgli estraneo. La differenza tra Jacobsen e l'ultimo Rilke è proprio la differenza tra il XIX e il XX secolo.

⁸) A Lou Andreas-Salomé, 12 maggio 1904.

Ho cercato di tracciare le grandi linee della ricezione di Jacobsen in Germania e in Austria. In conclusione vorrei seguire un'altra strada scegliendo alcuni passi dal romanzo *Niels Lyhne* che possono essere utili quale esempio concreto dell'intenso interesse per Jacobsen nell'area linguistica tedesca a cavallo del secolo.

All'inizio del romanzo vengono brevemente presentati, com'è noto, gli anni giovanili dei genitori di Niels Lyhne e il primo periodo del loro amore. Toccato dall'amore, il padre viene colto da un passeggero entusiasmo – estraneo alla sua natura – per la bellezza, l'arte e la letteratura. Questa disposizione d'animo passa presto e il padre conduce poi una prosaica, mediocre esistenza, priva di interesse per le cose dello spirito e senza vera e propria iniziativa. A questo punto del romanzo si legge:

In complesso nulla in lui avrebbe fatto supporre ch'egli non avesse vissuto in quel luogo ed a quel modo tutta la sua vita. Eccezione fatta, però, per un'inezia. Gli accadeva, cioè, di starsene seduto per mezz'ora sull'entrata di una siepe, o seduto sopra la pietra di un termine, guardando, in uno stato di strana commozione vegetativa, il rigoglioso verdeggiare dei prati, o le biade dorate dalle grevi spighe.

Al termine del romanzo, Jacobsen presenta il figlio Niels Lyhne nello stesso atteggiamento e quasi con le stesse identiche parole. I progetti di Niels Lyhne sono naufragati, il sentimento della solitudine e dello sradicamento l'ha ricondotto indietro dai suoi viaggi, a casa, dove si dedica al lavoro quotidiano nel podere. Lui, l'intellettuale dotato di senso artistico, gode ora le gioie della vita semplice, gode della benefica stanchezza dopo il lavoro fisico «senza che i capricci del nostro cervello vi mettano degli ostacoli». Segue poi il passo di cui stiamo parlando:

Egli era costantemente felice, e qualche volta lo si poteva vedere seduto, come un tempo suo padre, davanti al cancello d'una palizzata o su una pietra di confine, a guardare con una strana commozione vegetativa il frumento dorato o l'avena, china sotto il peso delle spighe.

Jacobsen ha lasciato i passi citati senza alcun commento nel contesto del romanzo. Lo scenario è caratteristico di Jacobsen per la precisione botanica («le biade dalle grevi spighe») e per l'accuratezza con cui vengono descritti colori e forme. E tuttavia la scena non è veramente naturalistica. Niels Lyhne e suo padre non osservano tanto le spighe

quanto piuttosto guardano al di là della segale e dell'avena, si trovano in una condizione che li collega emotivamente all'intimo della natura con un processo di quasi fisiologica identificazione, processo espresso con il termine «commozione vegetativa». Quel che Jacobsen si propone non è dunque di descrivere realisticamente l'ambiente, bensì di rappresentare quello stato d'animo in cui sono assenti sia la riflessione che il senso dell'io, stato d'animo nel quale Niels Lyhne e suo padre vivono qualcosa che nel romanzo non viene più esattamente precisato. Il loro stato d'animo richiama però alla memoria quello di un mistico rapito nell'estasi, l'*unio mystica* in cui – per Jacobsen – la natura assume il posto di Dio.

Nelle sue annotazioni aforistiche del 1893, Hugo von Hofmannsthal si è occupato piuttosto approfonditamente di Jacobsen. Quali caratteristiche specifiche dei suoi personaggi, egli indica qui la fantasia e la sensibilità, mentre nel *Werther* di Goethe è preponderante il sentimento, in Shakespeare la passione, in Ibsen la coscienza. Subito dopo egli – con uno spirito tutto neoromantico – attribuisce alla pianta le qualità spirituali con cui aveva caratterizzato Jacobsen: «Fantasia (sogno silenzioso e nostalgia) e sensibilità (rabbrivire, allargarsi, avviticchiarsi)». Segue poi il riferimento al già citato termine tratto dal romanzo di Jacobsen: «Ciò che è tipico della pianta: il guardare di Lyhne il frumento dorato con una strana commozione vegetativa». Senza sviluppare né approfondire questi brevi accenni, Hofmannsthal ha almeno alluso con queste parole al legame tra la costituzione spirituale di Jacobsen e il suo nostalgico desiderio di abbandonare ogni riflessione e perdersi nella natura.

L'enorme influenza esercitata da Jacobsen in Germania era allora un fenomeno tanto evidente che la Società di Storia Letteraria di Bonn tenne nel 1907 una seduta esclusivamente dedicata a questa questione, seduta i cui atti vennero pubblicati lo stesso anno sulle *Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft in Bonn*. Nelle conferenze e nelle discussioni furono soprattutto sottolineati i nuovi «mezzi espressivi e stilistici» che si manifestavano in non ultimo luogo nel modo in cui Jacobsen ricollegava l'elemento spirituale con quello fisico-organico. Si legge inoltre negli atti della seduta: «È significativo che egli, per caratterizzare il moto interiore più profondo, che compenetra tutto l'organismo dell'uomo, faccia uso dell'espressione 'commozione vegetativa'». Il ter-

mine che abbiamo tratto da *Niels Lyhne* rappresentava dunque per gli storici della letteratura di Bonn l'evidente testimonianza di un parallelismo di anima e natura, di una partecipazione della psiche a processi e condizioni della natura.

Il nostro termine emerge una terza volta, ora nello scritto giovanile di Gottfried Benn *Gespräch* (1910), un dialogo in cui vengono discusse le possibilità di una nuova letteratura, adeguata al suo tempo. Jacobsen ha qui la funzione di ammirato modello. Le sue opere vengono presentate come esempi e analizzate approfonditamente, mentre grande rilievo viene dato al legame tra la sua formazione scientifica e il suo stile innovativo, il che non sorprende nel medico e artista della parola Gottfried Benn. Mi limito a quel passo di Gottfried Benn in cui si parla della commozione vegetativa di Niels Lyhne. Benn interpreta qui queste parole quali espressione di una regressione, di un ritorno della coscienza allo stato primigenio del non-conscio, prima della scissione tra spirito e vita. Scrive:

Ora se ne sta lì seduto, Niels, che era partito per diventare un grande artista e aveva lasciato che la sua anima venisse sconvolta da tutte le sensazionali novità della cultura e della scienza moderna; ora se ne sta lì seduto e sente con piacere nei muscoli e nelle articolazioni la stanchezza che viene dal lavoro fisico, e come se il suo cervello avesse smesso di funzionare osserva la segala ondeggiare ritmicamente sui campi. È come un cerchio che si chiude: il risultato di una evoluzione durata milioni di anni, l'animale governato dal cervello, la creatura cerebrale viene riconsegnata al giorno e alla notte, all'arsura e al gelo; ora se ne sta lì seduto come se mai fosse stato costretto a uscire dalla beatitudine di avi privi di cervello, come se fosse tornato a casa stanco del lungo viaggio, immobile nel sole – a occupare uno spazio.

Il giovane Gottfried Benn interpreta qui la «commozione vegetativa» di Niels Lyhne come un'espressione di quella che chiamerà poi «partecipazione mistica», abolizione della coscienza e dell'individuazione, riunificazione dell'uomo moderno, malato di cerebralità, con il fondamento elementare dell'esistenza. Per la prima volta Benn tocca qui questo tema che avrà poi tanta parte nelle sue opere successive. Punto di partenza e primo mezzo espressivo di questo tema furono per Gottfried Benn, come abbiamo visto, J.P. Jacobsen e il suo *Niels Lyhne*.

Se si confrontano i documenti della ricezione di Jacobsen a cavallo del secolo con i ricchi risultati della ricerca jacobseniana degli ultimi

anni, si arriva alla sorprendente conclusione che nella ricezione austro-tedesca si trovano a volte spunti interpretativi sviluppati nella ricerca odierna in modo più approfondito, sistematico e attento alle motivazioni, senza che i contemporanei storici della letteratura facciano riferimento a questi spunti. Così, per esempio, l'affinità di Jacobsen con i successivi simbolisti europei, e soprattutto con quelli francesi, affermata da Stefan George e dai viennesi, è stata confermata negli ultimi anni da diversi critici danesi e anche dallo storico della letteratura Bernhard Glienke, di Kiel, nel suo libro *Jens Peter Jacobsens lyrische Dichtung. Ein Beitrag zur Geschichte der modernen Poesie*, 1975. Anche l'interpretazione di Hofmannsthal e di Gottfried Benn per cui l'intellettuale Niels Lyhne desidera ardentemente ritornare al mondo vegetativo e fisico concorda con i più recenti risultati della ricerca. Il libro di Jørn Vosmar *J.P. Jacobsens digtning*, pubblicato nel 1984, sostiene tra l'altro la tesi per cui la nostalgia sognante, che tanta importanza ha nelle opere di Jacobsen, sarebbe sempre tesa all'abolizione del rapporto soggetto-oggetto. Essa va intesa in primo luogo quale nostalgia dell'esperienza d'una unità che comprenda tutte le cose; a quanto so Vosmar non fa però riferimento al passo di *Niels Lyhne* qui discusso. Io non voglio affermare con questo che nella ricezione austro-tedesca a cavallo del secolo fosse già anticipata la tesi di Vosmar, perché il suo libro è ricco di idee, presenta molti altri aspetti e, soprattutto, costruisce sistematicamente quel che Hofmannsthal in modo aforistico e Benn da saggista avevano postulato. Quello che soprattutto mi pare importante è l'osservazione che nella ricezione di un'opera possono essere presenti spunti fecondi per la ricerca successiva, spunti di interesse non meramente storico.

Nel caso di Jacobsen, la storia della ricezione abbraccia uno spettro particolarmente ampio di diverse letture. Questo lo si deve, tra l'altro, alla complessità storica e psicologica di Jacobsen quale figura di transizione tra due epoche. Il conflitto tra ideologia e istinto, tra pensiero e volontà da un lato e sogno e nervi dall'altro, informa la sua opera che ne risulta complessa e non si lascia ridurre a una formula. Che Jacobsen, artista della parola, sia riuscito a catturare questa complessità e a darle forma nella sua opera spiega certo in ampia misura perché ancora oggi possiamo sentirci attratti e affascinati dai suoi libri.

Parte seconda

I CONTRIBUTI ITALIANI

«DU WARST EIN GAST, WO DU AUCH WEILTEST...»:
HERMANN HESSE LETTORE ED INTERPRETE
DI JENS PETER JACOBSEN

(Con un manoscritto inedito dal lascito dello scrittore)*

Tra gli scrittori tedeschi il cui nome è associato alla clamorosa ricezione di Jens Peter Jacobsen in Germania intorno alla *Jahrhundertwende* Hermann Hesse non è stato oggetto fino ad oggi, a nostro avviso, di un'adeguata considerazione. La circostanza, che trova conferma anche in studi autorevoli, è da ascrivere da un lato a una conoscenza incompleta delle fonti hessiane a tale riguardo - in particolare dei carteggi, dei contributi giornalistici e degli inediti - dall'altro a una tardiva e ancora scarsa indagine intorno alla sua produzione saggistica.

Chi, come Horst Nägele¹, ha affrontato, seppur marginalmente, questo tema, lo ha circoscritto all'ambito di piuttosto generiche «convergenze» fra taluni motivi, atmosfere e toni stilistici dell'autore nordico e quelli della produzione giovanile dello scrittore di Calw, trascurando invece il rapporto *critico-letterario* che questi ebbe con il danese e proprio, anche se non solo, negli anni cruciali (1896-1902) per la sua ricezione in Germania; una ricezione che, data la frequenza e la crescente autorevolezza dei suoi interventi in varie sedi, Hesse ci sembra aver contribuito non poco a determinare e diffondere.

La ricognizione che qui ci proponiamo intorno alle riflessioni, alle

*) Il manoscritto, il cui testo sarà trascritto per esteso nel corso del presente lavoro, è riprodotto fuori testo dopo la p. 84. Ringraziamo qui il Deutsches Literaturarchiv di Marbach a. N. e i responsabili del lascito hessiano, Bruno Hesse e Siegfried Unseld del Suhrkamp Verlag, per averne gentilmente concessa la pubblicazione.

¹) Cfr. Horst Nägele, *Jens Peter Jacobsen*, Stuttgart 1973, p. 62.

recensioni, alle pagine teoriche per lo più sconosciute – quando non addirittura ancora inedite² – che Hesse ha dedicato a Jacobsen nel corso del tempo potrà dunque essere rivelatrice da diversi punti di vista. Innanzitutto essa getterà luce su un momento cruciale della formazione dello scrittore, sia sotto un profilo biografico-culturale che poetico, e servirà a chiarire ulteriormente l'influenza che esercitarono su di lui alcune correnti fondamentali del fine secolo europeo. Ne risulterà un'immagine più articolata degli esordi hessiani, che ancora una volta smentisce la 'leggenda' dell'*outsider* isolato e introverso (sostenuta in parte dallo scrittore stesso e da molti suoi biografi), per imporre quella di un intellettuale profondamente investito dagli umori e dal gusto del proprio tempo, che egli registra ed accoglie soprattutto nella pagina saggistica, dove – e con particolare evidenza a proposito di Jacobsen – si avverte una totale adesione ai moduli e alle categorie interpretative diffuse nel periodo a cavallo fra i due secoli. In questo caso le testimonianze jacobseniane di Hesse si segnalano dunque oggi alla nostra attenzione non tanto per la loro originalità critica, quanto per la loro rappresentatività storico-culturale.

Scopriamo inoltre nell'immagine che il nostro autore delinea del poeta danese un'evoluzione, che corrisponde, confermandolo, al percorso che si è soliti tracciare nella poetica hessiana anteriore alla prima guerra mondiale, vale a dire a quel passaggio da una fase neoromantica³, impressionistica, a una stagione borghese-realistica intorno ai primi anni del Novecento. Il testo critico letterario hessiano svelerà così il suo carattere essenziale di strumento di riflessione e verifica intorno alla propria scrittura, anzi di via stessa di conquista di quella scrittura e, con essa, di elaborazione del vissuto personale, esistenziale ed emo-

²) Un regesto preciso di tutti i contributi jacobseniani di Hesse è contenuto in: Josef Mileck, *H. Hesse. Biography and Bibliography*, 2 voll., Berkeley - Los Angeles - London 1977, *passim*. Ringraziamo qui il Deutsches Literaturarchiv di Marbach a. N. e la Zentralbibliothek di Zurigo per la sollecitudine con la quale hanno collaborato al reperimento dei testi utilizzati per il presente lavoro, sparsi tra riviste d'epoca, pubblicazioni varie e manoscritti.

³) Nel corso del nostro studio useremo il termine *Neuromantik* solo per mantenerci fedeli al lessico storico-letterario utilizzato da Hesse e da certi suoi contemporanei. Convidiamo, per altro, le riserve della critica intorno a questa categoria. Cfr. al proposito le osservazioni contenute in: Erich Ruprecht - Dieter Bänsch, *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910*, Stuttgart 1970, pp. 278 ss.

tivo. Avversario della critica come arma polemica e ideologica e come codificazione storica e scientifica dei fenomeni artistici, lo scrittore si lasciava guidare nell'analisi dell'opera e della personalità altrui da un unico sovrano principio, esplicitamente empatico e soggettivo, quello dell'identificazione umana e letteraria nell'oggetto indagato, della proiezione del proprio immaginario poetico nel materiale biografico e testuale dell'altro. Perché l'attività critica era per Hesse – e in particolare per il giovane Hesse – ricerca di verifica del senso, del valore della scrittura in relazione al suo contenuto di autenticità, cioè a quell'identità, a quella reciproca giustificazione e romantica confusione di arte e vita che la pagina deve conquistare per farsi poesia⁴.

Si istituisce così fra il percorso biografico, quello narrativo e quello saggistico di Hesse una densa trama di allusioni e prismatiche specularità, di rinvii e iterazioni *leitmotivisch*; il saggio diventa ineludibile via d'accesso al linguaggio del racconto, del romanzo, della lirica, e la pagina poetica addensa in immagini, figure, metafore l'ampio itinerario riflessivo e argomentativo del saggio. Una complessa reciprocità, già più volte ricostruita dalla critica per la produzione matura di Hesse, che verrà confermata, come vedremo, anche dal rapporto tra i brevi testi jacobseniani e la coeva definizione della fisionomia letteraria dello scrittore, in particolare negli anni che vanno dagli esordi lirici alla stesura di *Peter Camenzind*.

1. La prima testimonianza della consuetudine di Hesse con lo scrittore danese – consuetudine destinata a lunga fedeltà, documentabile almeno fino agli anni Trenta – risale al 1896, quando il giovane apprendista libraio dedica al maestro nordico una delle sue prime liriche, *Wenn ich lustig oder betrübt*, che non conoscerà mai la stampa ed è oggi conservata nel lascito privato Lene Gundert-Hesse all'interno della raccolta autografa *Lieder vom Leben. Meiner lieben Mutter*, attualmente ancora inaccessibile alla consultazione. Dai titoli e dal verso iniziale dei diciassette componimenti⁵ che la costituiscono è possibile

⁴) Cfr. quanto Hesse ebbe ad esporre in modo programmatico intorno alla propria attività di critico e recensore in *Über neuere Erzählungsliteratur*. Ein Vorwort zu künftigen literarischen Monatsberichten, in «Die Propyläen» 1 (1904), pp. 771 ss.

⁵) Cfr. J. Mileck, *H. Hesse. Biography and Bibliography* cit., vol. I, p. 468.

tuttavia ricostruire il tono e la cornice tematica entro cui si iscrive anche la poesia dedicata all'autore di *Niels Lybne*. Con esiti acerbi e in un ancora incerto tastare tra suggestioni e atmosfere diverse, il giovanissimo esordiente cerca soprattutto di affrancare la propria identità, di legittimare la già irrinunciabile scelta poetica (*Ein Dichter sein*: «Ein Dichter sein das heisst mit voller Brust»; *An meine Kunst*: «Aus grauer Sorge wirrt mir früh der Sinn») dal pesante retaggio moralistico dell'educazione familiare, trasmessagli in particolare dalla madre, cui la raccolta è rivolta come in un accorato dialogo a distanza. Lungo l'arduo cammino che ha segnato per Hesse l'emancipazione della vocazione artistica da quella religiosa e l'elaborazione di un linguaggio autonomo e segreto, capace di trascrivere il «mondo diverso» che si dischiude alla coscienza poetica (*Eine andere Welt*: «In meiner Brust erglüht»; *Zum Schlusse*: «Ich möchte fern von dieser Welt») è dunque proprio Jacobsen – accanto al diletteissimo Chopin, cui è dedicata invece, nella medesima raccolta, *An Chopin*: «So mag ich gern in Polster lehnen» – a fornire l'indispensabile sostegno identificativo e lo slancio ideale.

Nei mesi successivi quest'ansia di autoaffermazione, non ancora disgiunta tuttavia dall'esigenza di ottenere l'approvazione familiare al proprio fare poetico, va precisandosi in occasione di una polemica epistolare con i genitori a proposito di lirica religiosa. Nelle lettere scritte da Tübingen a casa tra il settembre e l'ottobre 1897 Hesse, mentre acclama con decisione la propria «fede» nel primato assoluto dell'estetica⁶, annuncia di aver composto per il compleanno della madre e con l'evidente intento di dare consistenza teorica alle sue tesi

[...] einige Aufsätzchen, alle von vornherein nicht zum Druck bestimmt, nur zur intimen Mitteilung in Briefen usw. Diese sind nun so ziemlich fertig und waren für Mutters Geburtstag bestimmt – als Ersatz für mangelhafte Korrespondenz. Alle sind ganz persönlich und nur für Euch bestimmt.⁷

Appartiene a questo gruppo di scritti di vario genere (brevi saggi, schizzi, diari e alcune liriche, poi raccolti sotto il titolo *Plauderabende*

⁶) «Denn ich bin schlechterdings seit langem des festen Glaubens, dass die Moral für den Künstler durch die Ästhetik ersetzt wird [...]» (H. Hesse, lettera ai genitori del 4.X.1897, in *Gesammelte Briefe* [di seguito abbreviato in GB], vol. I, Frankfurt a. M., 1973, p. 34).

⁷) *Ibid.*, p. 33. Lettera ai genitori del 25.IX.1897.

e mai pubblicati) anche una prosa dedicata nuovamente al grande modello danese. L'interesse documentario di questo testo, quanto mai rappresentativo della *Jacobsen-Schwärmerei* di quegli anni proprio in forza del suo carattere intimo, ci suggerisce di trascriverlo qui di seguito nella sua interezza⁸.

Jacobsen

Jakobsen [sic]! Wie doch dein Name und Andenken mir den trüben Regenabend so licht macht! So oft ich der Menschen satt und müde bin, so oft die Geheimnisse meiner Gedanken mich drängen und mir das Heimweh wachrufen nach Sonne und Kraft, nach Freunden und Schutzgöttern, dann besucht mich dein Bild sichtbar und lebend. Dann sehe ich deine feine Gestalt, dein blasses Gesicht mit den klugen leidenden Zügen, dann sehe ich dein lichtdurstig brennendes Auge, dem farbige Welten bekannt sind, von welchen uns selten nur in Nächten der Sehnsucht träumt.

Du warst ein Gast, wo du auch weiltest, und du konntest den Glauben nicht finden, weil du nie ein Genügen kanntest. Du fandest kein Wahres noch Schönes, die das Begehren deiner Träume nicht wahrer noch schöner geahnt hätte. Dir genügte kein Wert, dessen Vollkommenheit du zu denken vermochtest.

Ich lese wieder „Niels Lyhne“. Das ist ein seltsames Wunderbuch, als wär's geschrieben von Einem, der eben aus Träumen erwacht. Ich weiss nicht, ob es ein anderes Buch giebt, in dem so der Zauber des Ungesagten, der Stimmung, lebt, in dem so wenig Worte sind und so viel Schönheiten, so viel Duft, so viel Sonne. Wir lauschen dem Herzen Lyhne's, wir hören die Atemzüge und Seufzer seines in thatenloser Unruhe sich verzehrenden Lebens. Frühlingswinden gleich brausen seine ungesungenen Lieder und Gedanken durch die flüchtige Erzählung seines Lebens. Und zwischen den lose verknüpften Kapiteln erblicke ich dein Gesicht, lieber Dichter, schweigend in melancholischer Ironie.

Jakobsen [sic] ist vielleicht nicht ein Künstler zu nennen. Aber er hat viel Erlösung gebracht. Er hat auf viele schwere Fragen der neuen Dichtkunst geantwortet, denn er hat viele Werte des Lebens, des heutigen Tages, zu dichterischen Werten gemacht.

Er ist einsam und glücklos, denn er ist ein Vorgänger.

Herzlich wünsche ich für ihn und für uns, dass er als Vorgänger gehört und verehrt, und dass er als Künstler überwunden werden möge!

Legato con precisione alla data del compleanno della madre, appo-

⁸) Ringrazio qui la dott.ssa Eva Hackert, che con grande disponibilità e competenza mi ha aiutato a decifrare la difficile grafia del manoscritto, e la sig.ra Fuchs del Deutsches Literaturarchiv, che ne ha verificato la trascrizione.

sta in calce all'intera raccolta (18.X.1897), il manoscritto esibisce per l'occasione una calligrafia regolare e perfetta, risultato anche di un corso che il giovane apprendista aveva frequentato in quei mesi. La scrittura, armoniosamente obliqua, priva di 'Störungssymptome', sottolinea da un lato l'intento del 'schönes Blatt', del dono quasi propiziatario, dall'altro – come suggerisce uno dei rari studiosi dei manoscritti di Hesse⁹, – tradisce ormai l'esigenza di acquisire, attraverso il controllo e la concentrazione formale, distanza dal profondo coinvolgimento emotivo derivante dalle severe riserve della madre intorno alla vocazione laica e artisticamente trasgressiva del figlio. A dispetto del suo carattere privato, si fa inoltre strada in questo testo, in particolare nel finale, l'urgenza di approdare, come avverrà di lì a poco tempo, al saggio critico destinato alla pubblicazione, in cui si realizzerà la definitiva emancipazione e il riconoscimento ufficiale della raggiunta identità di scrittore.

La duplice valenza, intimo-emotiva e critico-distaccata, impronta anche il contenuto e l'organizzazione del breve 'saggio', nel quale il ritratto di Jacobsen come immagine speculare ed empatica di sé si sovrappone a un primo, per quanto generico, abbozzo di valutazione critica del danese, che tradisce ampiamente il debito nei confronti della raffigurazione in voga in quegli anni.

Sebbene ogni terminologia storico-letteraria sia evitata, Hesse pare infatti fare propria già qui la lettura neo-romantica che di lì a qualche anno avrebbe sostenuto con più lucido piglio critico, quella lettura che in Germania era stata diffusa soprattutto dal saggio di Ola Hansson *Der Dichter der Sehnsucht. Eine Studie über J.P. Jacobsen* (1890) e che il nostro scrittore ripropone accentuando nella personalità del narratore nordico la compresenza di «Stimmung» e «melancholischer Ironie» ed esaltando la sua funzione redentrica dalla prosa della vita attraverso una nuova poetizzazione della realtà. Lo stesso ateismo di Jacobsen, peraltro solo allusivamente sfiorato, è interpretato in chiave idealistica come segnale di romantico 'Ungenügen' e di anelito a protendersi verso irraggiungibili perfezioni.

⁹ Cfr. Günther Gottschalk, *Dichter und ihre Handschriften. Betrachtungen zu Autographen des jungen H. Hesses im Marbacher Archiv*, Stuttgart 1979. Sempre da questo autore sono mutuata le espressioni tecnico-grafologiche «schönes Blatt» e «Störungssymptome».

Sauderabende.

Winnipeg Colborne Mission.

18/5 1897.

Jacobson.

Hochheben! Dein Herz die Hand und Gedanken
 mit der höchsten Begeisterung so hoch werft! Es
 ist die der Menschheit fort und nicht die, so ist
 die Geisteswissenschaft unermesslich Gedanken und Wissen.
 und mit der höchsten Begeisterung werft
 Form und Kraft, und Form und Begeisterung,
 die Lust und die Lust selbst sind Leben.
 die Lust ist die Lust der Lust, die Lust
 Lust mit der Lust, die Lust der Lust, die
 Lust ist die Lust der Lust der Lust,
 die Lust der Lust der Lust sind, von Lust
 und Lust in der Lust der Lust der Lust.

Du werdest die Lust, von der Lust der Lust,
 und die Lust der Lust der Lust, weil die
 die die Lust der Lust der Lust. Du werdest die Lust
 von der Lust, die die Lust der Lust der Lust
 nicht werdest und Lust der Lust der Lust.
 die die Lust, die die Lust der Lust der Lust
 der Lust, die die Lust der Lust der Lust
 der Lust.

Wenn nur fort wüchsen Blumen das Leben,
 das fröhlicher Lenz, zu kühnen Blumen
 spinnst.

Ist ist nie mehr und schlief, das nur
 ist die Bewegung.

Sprich mir nicht für die und für
 mich, daß nur die Bewegung selbst und
 selbst, und daß nur die Bewegung selbst
 nicht mehr sein!

— # —

In Hesse come, ci sembra, in quasi tutti gli autori del primo Novecento tedesco, si rivelano agire con altrettanta enfasi il mito di Jacobsen come immagine psicologica, artistica, persino fisica, trasfigurata in termini quasi agiografici, e il mito del suo personaggio Niels Lyhne. Ma dietro entrambi i danesi, quello reale e quello fittizio, si profila soprattutto, nel caso di Hesse, il ritratto di sé *as an artist*, come lo scrittore andava delineandolo nel medesimo periodo in attesa di poterlo trasferire ai suoi primi protagonisti, nei quali il tratto autobiografico avrà così netta rilevanza. In questo senso merita attenzione, a nostro avviso, il primo affacciarsi, attraverso il filtro di Jacobsen, di alcuni topoi e motivi destinati a importanti sviluppi nella poetica, anche matura, dello scrittore. Ci riferiamo, in particolare, alla figura dell'ospite senza requie, del dilacerato 'Seelenvagabund', che non abbandonerà più la sua pagina, e al tema dell'inaccessibilità della parola poetica («seine ungesungenen Lieder und Gedanken») come eco dell'inafferrabilità della vita, che Hermann Lauscher, e più tardi Peter Camenzind e Knulp, mutueranno da Niels Lyhne nella forma di «thatenloser Unruhe», cioè di una sofferta incapacità di agire, nell'arte come nell'esistenza.

L'inerte e silente inquietudine jacobseniana ci pare inoltre riconoscibile anche in quella figura del bevitore – così ricorrente nella lirica hessiana degli esordi – nella quale si ricongiungeranno i due motivi ispirati al danese, quello della vita e dell'arte filtrate dalla lontananza del sogno (e anche il *Niels Lyhne* viene percepito, nel testo sopra citato, come trascrizione di una visione onirica: «als wär's geschrieben von einem, der eben aus Träumen erwacht») e quello di una parola inafferrabile, esiliata nel silenzio, sulla quale si chiuderà proprio il breve ciclo poetico di *Der Trinker* (1902):

Weisheit, der ich lange nachgejagt,
Worte, Lieder fühl ich in mir reifen
Und ich lass sie still und ungesagt
In die blaue Dämmerung reifen.¹⁰

2. Gli anni successivi, fino ai primi del secolo, vedono Hesse, ormai padrone di una più sicura autonomia intellettuale, impegnato ad

¹⁰ H. Hesse, *Der Trinker*, in *Gedichte*, Berlin 1902, p. 71.

organizzare i propri esordi lirici e narrativi e a costruire intorno alle sue scelte poetiche una sistematica base storico-letteraria che gli consentisse anche una sorta di schieramento all'interno delle correnti del proprio tempo. È questo, del resto, l'unico periodo della sua vita in cui lo scrittore avvertiva la necessità di individuare punti di riferimento, di incontrare compagni di strada. Il fitto carteggio, rivolto ormai non solo agli interlocutori della cerchia familiare, rivela questa curiosità e l'esigenza di travalicare gli angusti confini provinciali della cultura svizzera e tedesco-meridionale. Al centro di tale programma di definizione della propria immagine artistica Hesse collocava, come sappiamo, un intenso lavoro di studio del romanticismo storico, in particolare di quello di Jena, collegato a una crescente attenzione ai numerosi segnali di ripresa di quella tradizione entro la cultura tedesca ed europea contemporanea. È nell'ambito di questo serrato confronto fra movimento romantico del passato e del presente che il nome di Jacobsen si fa ora più ricorrente, sovente legato a quelli di contemporanei come Maeterlinck o Hamsun, sempre e significativamente intrecciato alla riflessione intorno a Novalis e Tieck, a Schleiermacher, agli Schlegel, a E.T.A. Hoffmann, tanto che i primi due brevi saggi critici di Hesse, che conosceranno la pubblicazione a breve distanza ed entrambi sulla *Allgemeine Schweizer Zeitung*, saranno significativamente dedicati uno all'autore dell'*Heinrich von Ofterdingen* (Novalis, 21.I.1900, p. 12) e il secondo allo scrittore danese (*Jens Peter Jacobsen*, 11.II.1900, pp. 13-14).

La sollecitazione maggiore a una lettura neoromantica di Jacobsen, che sfumasse cioè le componenti naturalistiche e scientifiche del suo pensiero per ricondurle piuttosto al senso di un'idealistica partecipazione cosmica, proveniva certamente al nostro scrittore dal suo rapporto con il 'circolo' riunito intorno alla figura e all'impegno culturale di Eugen Diederichs, responsabile della prestigiosa edizione tedesca in tre volumi delle opere del danese (Jena 1898-'99) curata da Marie Herzfeld e primo editore importante dello stesso Hesse (*Eine Stunde hinter Mitternacht*, Jena 1899). Del resto, è nel carteggio con Diederichs che Hesse avrà occasione di esprimere la propria entusiastica adesione alla corrente neoromantica nel breve ma significativo manifesto *Neuromantik*, allegato a una lettera all'editore il 5 novembre 1899¹¹.

¹¹) H. Hesse, *GB*, vol. I, pp. 64 ss.

Il contatto tra i due era avvenuto per il tramite di Helene Voigt, la giovane moglie di Diederichs, a sua volta poetessa di chiara scuola neo-romantica e attivamente impegnata nell'operazione Jacobsen non solo come traduttrice (aveva volto in *Plattdeutsch* le parti dialettali di *Fru Marie Grubbe*), ma anche e soprattutto come sua appassionata seguace sul piano stesso della scrittura. Al poeta danese è enfaticamente dedicato il suo volume di liriche *Unterstrom* (Leipzig 1901), mentre il romanzo *Dreiviertelstund vor Tag* (Jena und Leipzig 1905) ne tradirà la forte suggestione nei toni e nelle atmosfere sfumate.

E proprio le lettere con la Voigt¹², nelle quali il percorso intellettuale di Hesse in quegli anni si lascia ricostruire con estrema precisione, propongono una cronaca minuziosa delle sue letture jacobseniane e dell'intreccio che egli andava stabilendo fra lo scrittore nordico e i romantici tedeschi. Il 26 luglio 1898 egli le scriveva dunque:

Ich bin in meiner Freizeit fast ganz mit ernstlichen Romantikerstudien beschäftigt, und Novalis ist mir besonders wichtig. Auf den bei Ihnen [vale a dire nelle edizioni Diederichs] erscheinenden Jacobsen habe ich sogleich subskribiert¹³.

E il 2 febbraio dell'anno successivo potrà aggiungere: «[...] von Jacobsen schon das meiste gelesen»¹⁴.

Le lettere all'amica rivelano inoltre il nuovo piglio tecnico-letterario del critico in formazione, attento alle scelte della traduttrice e sensibile già fin d'ora a quel rapporto fra testo, illustrazione e veste editoriale, che rappresenterà sempre per lo scrittore una parte integrante nella «Magie des Buches»; un rapporto al quale l'editore di Jena dedicava, come sappiamo, una cura del tutto nuova e particolare¹⁵, confermata dalle raffinate illustrazioni di Vogeler per l'opera jacobseniana.

¹² Cfr. H. Hesse - Helene Voigt-Diederichs, *zwei Autorenportraits in Briefen, 1897-1900*, Köln 1971. Per la difficoltà di reperire questo testo le citt. segg. sono tratte da GB, vol. I.

¹³ H. Hesse, GB, vol. I, p. 38.

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ Cfr. Ernst Johann, *Das Buch als Angelegenheit des Geschmacks*. Der Verlag Eugen Diederichs, in *Die deutschen Buchverlage des Naturalismus und der Neuromantik*, Weimar 1935, pp. 38-60.

Ma l'incontro di Hesse con Diederichs nel segno dello scrittore danese¹⁶ ci pare significativo soprattutto in quanto esso illumina i risvolti storico-culturali e, per certi versi, ideologici della sua ricezione tedesca¹⁷. Negli anni in cui include nel proprio catalogo la traduzione delle opere di Jacobsen (contemporaneamente – è opportuno rilevarlo per quanto diremo in seguito – a quelle di Maeterlinck, a cominciare dai suoi scritti filosofici e scientifici), l'editore era impegnato in quell'enfatico programma di neo-idealistica rifondazione della cultura tedesca che egli intendeva orientare lungo due principali linee direttrici: da un lato il superamento del positivismo e del materialismo tecnologico-scientista ottocentesco attraverso la riscoperta delle radici religiose e mistiche medievali, rinascimentali e romantiche della spiritualità moderna; dall'altro, sul fronte letterario, egli sollecitava il distacco definitivo dal naturalismo, portando alla luce tutte le potenzialità irrazionalistiche e vitaliste che l'indagine psicologica e introspettiva aveva dischiuso. Si leggeva dunque in una sua dichiarazione programmatica del 1900:

[...] nach dem Zeitalter des Spezialistentums, der einseitigen Verstandeskultur will sie [die neue Geistesrichtung] die Welt als etwas Ganzes betrachten und gestalten. [...] Kein totes Wissen mehr, sondern es soll sich mit der Kunst vereinen, um den Menschen zu formen und ihn zur praktischen Betätigung zu führen.¹⁸

Jacobsen si prestava particolarmente a sostenere questo impegno, quando si leggesse i suoi interessi naturalistici e il suo stesso 'Freidenkertum' come segnale di un quasi goethiano universalismo, di una «kosmische Weltauffassung» (per usare ancora il linguaggio di Diederichs) e di una panteistica ricerca di organicità, che avevano consentito alla sua esperienza scientifica di trascendersi fecondamente in esperien-

¹⁶ Questa circostanza sarà ricordata ancora da Hesse nel 1941 nel suo *Geleitwort zu «Eine Stunde hinter Mitternacht»*, oggi in *Gesammelte Werke* (di seguito abbreviato in *GW*), vol. 11 (*Schriften zur Literatur I*) Frankfurt a. M. 1970, pp. 17 ss. Nel 1909 Hesse aveva più estesamente trattato il ruolo della casa editrice di Jena e Leipzig in *Der Verlag Eugen Diederichs*, *ibid.*, pp. 297-301.

¹⁷ A quanto ci risulta, solo Ruth Schmidt-Wiegand (*Der burde have vaeret Roser. J.P. Jacobsen und die Überwindung des Naturalismus in Deutschland*, in AA.VV., *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur*, Berlin 1958, p. 367) ha dedicato attenzione all'importante ruolo di Diederichs in questo contesto.

¹⁸ Oggi, col titolo *Zur Jahrhundertwende*, in Eugen Diederichs, *Aus meinem Leben*, Leipzig 1942, pp. 27 ss.

za spirituale e poetica. Grandezza e tragicità di Jacobsen consistevano perciò, come notava infatti la Herzfeld nella prefazione all'edizione Diederichs¹⁹, nella sua collocazione lungo la delicata linea di confine – quella stessa linea di confine che ‘intrigava’ tutto il primo Novecento europeo – tra il razionalismo naturalista e l'intuitività visionaria della ‘Neuromantik’.

Anche Hesse, in due brevi interventi di quegli anni, si impegnerà ad acquisire la testimonianza dello scrittore danese al ‘fronte’ del superamento del naturalismo. Leggiamo dunque, nel già ricordato contributo apparso sul supplemento domenicale della *Allgemeine Schweizer Zeitung*:

Für die heutigen Modernen ist Jacobsen das wertvolle Vorbild eines durch-
aus modernen Dichters, der durch sogar ungewöhnlich strenge realistische
Schulung hindurch in die traditionelle hohe Sphäre des “Phantasiedichters”
zurückgekehrt ist.

Dietro il meticoloso, quasi pignolo realismo di dettaglio della prosa jacobseniana Hesse pone in evidenza una poesia d'intérieurs e d'atmosphère trasognate e crepuscolari vicine a quelle del miglior D'Annunzio. L'elemento stilistico innovativo è identificato nella valenza pittorica, coloristica e luminosa della scrittura del danese, paragonata qui addirittura alla perfezione figurativa dei maestri quattrocenteschi. Anche in questo caso Hesse ci pare aderire alla tendenza – assai diffusa nella critica tedesca a lui contemporanea – ad individuare nel tratto plastico-pittorico («diese Art zu sehen und zu malen») della più recente produzione letteraria uno degli elementi distintivi della stessa modernità, della quale, proprio per questo, Jacobsen veniva considerato uno dei grandi iniziatori. Pensiamo in particolare a tesi come quelle sostenute in *Über moderne Poesie und Malerei* (1898) da Ricarda Huch, una delle più attive esponenti anche in sede teorica dell'orientamento neoromantico, autrice seguita con grande attenzione dal nostro scrittore; ma

¹⁹ «Jedoch dieser Naturalist und tapfere Positivist ist im Grund ein Visionär und Träumer [...]. So dichter Jacobsen, der Sterbende, vom Leben, Jacobsen, der zwischen zwei Welten schwebte, weil er in seiner Empfindung Romantiker war und in seiner Überzeugung Positivist». (Citato dall'introduzione della Herzfeld del 1898, riprodotta in J.P. Jacobsen, *Novellen, Briefe, Gedichte*, Verbesserte Auflage, Jena 1911, p. XXVI e p. XXXVII).

ricordiamo anche le perentorie argomentazioni di Leo Berg, che in un suo articolo del 1900 salutava proprio nell'autore di *Marie Grubbe* uno dei fondatori del cosiddetto 'romanzo pittorico'²⁰.

Accanto, e solo apparentemente in contrasto con la precisione plastica del poeta-pittore, Hesse coglie poi in Jacobsen la straordinaria capacità di concatenazioni immaginative e visionarie, percorse dalla stessa fragile trama del tessuto onirico, sicché la sua modernità risulta infine dalla sovrapposizione di tre elementi: il realismo, di origine scientifico-naturalista, trasfigurato dalla sensibilità pittorica e dal lavoro sottile e allusivo sul materiale inconscio e fantastico, al quale, come sappiamo, erano del resto rivolti gli sforzi maggiori dello stesso giovane Hesse poeta e narratore.

Ma è soprattutto nel testo successivo, *Romantik und Neuromantik*²¹, apparso il 14 dicembre 1902 sulla *Rheinisch-Westphälische Zeitung*, che l'acquisizione di Jacobsen alla nuova tendenza letteraria si attua nei toni di un intervento programmatico. Nuovamente Hesse si interroga sulle complesse vicissitudini che hanno condotto la precisione analitica e introspettiva del naturalismo, la stessa poetica del 'milieu', agli esiti impressionistici e simbolisti che andavano delineandosi nella *Jahrhundertwende*. Incapace di percepire gli aspetti decadentistici di un fenomeno artistico e storico-culturale nel quale si manifesta la crisi della coscienza borghese europea e del sapere scientifico positivista, di cui proprio Jacobsen già registra le intime tensioni nichilistiche²², Hesse accoglie la *Neuromantik* e l'opera del danese, che ne rappresenta a suo avviso uno dei massimi risultati letterari, come un benefico ritorno alla vitalità della Poesia, del sogno e di una mistica *Naturfrömmigkeit*, miracolosamente sbocciata sulle ceneri del naturalismo. In Jacobsen egli vede dunque attuata in modo esemplare quella riconciliazione di scientificità e artisticità, di precisione descrittiva e Poesia, che là gli appariva irrimediabilmente compromessa. Leggiamo dunque:

²⁰) Cfr. Leo Berg, *Detlev von Liliencron und die moderne Lyrik*, oggi in *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende* cit., p. 73.

²¹) Oggi in H. Hesse, *GW*, vol. 11, pp. 105-113 (La data del 1900, ivi riportata, è evidentemente erronea, visto che Hesse cita un testo di Maeterlinck del 1901).

²²) Com'è noto, è questa una delle tendenze interpretative più attuali riguardo a Jacobsen. Cfr. in part. Claudio Magris, *Nichilismo e malinconia. Jacobsen e il suo Niels Lyhne*, in *L'anello di Clarisse*, Torino 1984, pp. 63-85.

An ihm haben wir das früheste und edelste Beispiel eines Dichters, der mit einer mächtigen Phantasie und einem träumerisch weichen Gemüt alles Raffinement der entwickeltesten Realistik verband. Er findet Worte voll prägnanter Plastik für jede Erscheinung der Natur, für jeden Halm am Wege, für jede sichtbare Schönheit. Und er versucht nun in dunklem Drang diese mächtige Darstellungsgabe, diese verfeinerste Technik des Ausdrucks auf das seelische Leben zu übertragen.²³

È questa stupita attenzione («mit frohem Erstaunen das Univer-sum wiederfinden») ai fenomeni della natura e del microcosmo spirituale umano che avvicina Jacobsen a Maeterlinck, qui ricordato da Hesse (in ulteriore adesione ai programmi editoriali di Diederichs) come l'autore de *La vie des abeilles* (1901), un contributo esemplare alla ritrovata, romantica comunione di poesia e scienza.

Nell'evoluzione poetica di Hesse sarà *Peter Camenzind* l'erede più diretto di questa lettura quasi mistico-panica dei due nordici: Camenzind, l'artista dedito al progetto di un grandioso poema della natura, in cui fosse celebrata la magica partecipazione di ogni creatura alla festa del Tutto²⁴, ma anche quello stesso Camenzind che, seppure in toni meno dilacerati, condividerà con Niels Lyhne la malinconica, rassegnata incapacità di raccogliere i propri sogni nella rete delle parole.

3. La svolta che si profila nella poetica e nel gusto hessiani con i primi anni del secolo coinvolge anche l'immagine di Jacobsen. Del resto, già nelle pagine di diario che concludevano gli *Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher* (1901)²⁵ il protagonista, nel quale sono esasperati gli spasimi e i trasalimenti della moderna 'Nervösität', si avvia a superare il proprio estetismo estenuato e impo-

²³) H. Hesse, *Romantik und Neuromantik* cit., pp. 110 ss. Hesse sembra qui riprendere anche il giudizio di Georg Brandes a proposito del rapporto di Jacobsen con la natura. Cfr. G. Brandes, *Menschen und Werke*, Frankfurt a. M. 1894, p. 442: «[...] ein Dichter, vor dessen Blick sich das geheimste Innere der Pflanzenseele aufthut und der in ihr die Wesenselemente der Menschenseele erschaut».

²⁴) «Ich hatte den Wunsch, in einer grösseren Dichtung den heutigen Menschen das grosszügige, stumme Leben der Natur nahe zu bringen und lieb zu machen. Ich wollte sie lehren, auf den Herzschlag der Erde zu hören, am Leben des Ganzen teilzunehmen und im Drang ihrer kleinen Geschicke nicht zu vergessen, dass wir nicht Götter und von uns selbst geschaffen, sondern Kinder und Teile der Erde und des kosmischen Ganzen sind» (H. Hesse, *Peter Camenzind*, in *GW*, vol. 1, p. 452).

²⁵) Cfr. H. Hesse, *Hermann Lauscher*, *GW*, vol. 1, p. 335.

tente congedandosi ironicamente dai suoi più sublimi modelli, e in particolare dallo stesso *Niels Lyhne*, che a un Hesse ormai insofferente degli stereotipi decadenti appariva troppo saccheggiato dalle ossessioni e dalle infatuazioni del fin de siècle.

Ora, rivolto nella propria narrativa come nell'attività critica a una fase di pacato realismo borghese, Hesse tenderà a rivalutare questa componente anche nello scrittore danese, superando il *cliché* neoromantico. Nei rapidi accenni che egli dedica in quel torno di tempo a Jacobsen, in varie sedi ed occasioni, il suo nome apparirà dunque accanto a quello degli scrittori che ora egli considerava i maestri più solidi e originali: a Gottfried Keller, Mörike e Storm, Verhaeren e Walt Whitman (così in *Der Umgang mit Büchern* del 1907)²⁶ o a Flaubert, Walter Scott e Gotthelf, come si legge in una breve glossa dedicata ai meriti di alta divulgazione della Inselbibliothek²⁷. Più sobrio anche nell'apprezzamento della veste editoriale, Hesse preferisce infatti raccomandare ora la praticità delle edizioni economiche (Reclam e Insel) di contro alla raffinatezza *Jugendstil* che caratterizzava i volumi di Diederichs. Questo Jacobsen più popolare gli appare anzi

[...] ein schöner Schritt auf dem Wege vom ehrwürdig schwerfälligen Foliantenwesen zur Bibliothek der Zukunft, die wir noch zu erleben hoffen.²⁸

Anche nella narrativa del nostro scrittore le più interessanti suggestioni jacobseniane si vanno attenuando, e l'eco che ancora se ne può avvertire in racconti come *Schön ist die Jugend* (1907) o *Knulps Ende* (1914), per quanto sottolineata talora dalla critica, ci appare alquanto flebile e genericamente riducibile a un certo impressionismo di atmosfera.

Più tardi il nome di Jacobsen, sebbene sempre annoverato da Hesse tra la sicura schiera dei suoi classici, apparirà solo raramente e ormai la sua collocazione non chiamerà più in causa la categoria del neoromanticismo, che lo scrittore abbandonerà in favore di quella di

²⁶) Apparso in *Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks*, vol. II, Stuttgart - Leipzig 1907, pp. 391-399.

²⁷) H. Hesse, *Bibliothek der Romane*, in «März» 6 (1912) I, p. 240.

²⁸) Così in H. Hesse, *Für Bücherliebhaber*, in «Die Propyläen» 10 (1913), p. 340.

impressionismo, ormai più consolidata anche presso la critica ufficiale²⁹.

Ci pare invece interessante segnalare, a conclusione di questa nostra ricognizione, la presenza del danese fra gli autori citati in *Eine Bibliothek der Weltliteratur* (1929)³⁰, il saggio in cui Hesse ripercorre il proprio itinerario di formazione letteraria proponendolo come modello di una moderna cultura umanistica internazionale.

È significativo che questa isolata menzione coincida con il lavoro di stesura di *Narziss und Goldmund*, il cui capitolo centrale sulla peste (tardivo omaggio di Hesse a un motivo carissimo all'iconografia e alla letteratura della *Jahrhundertwende*)³¹ certamente includeva tra le sue fonti, accanto alla pittura di Böcklin, l'allegorica cupezza medievale di *Pesten i Bergamo*, tanto presente a un assiduo lettore di Jacobsen come abbiamo visto essere Hermann Hesse.

EVA BANCHELLI

²⁹) «Wenn jemand es unternehmen wollte, eine Geschichte der impressionistischen Epoche unserer deutschen Dichtung zu schreiben, so müsste er feststellen, dass am Anfang und am Ende dieser Epoche je ein Ausländer steht, beidemal ein Däne. [...] Der erste war Jens Peter Jacobsen [...]». In H. Hesse, *Über ein paar Bücher*, in «Berliner Tageblatt» 294, 24.6.1934.

³⁰) H. Hesse, *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, in *GW*, vol. 11, p. 354.

³¹) Cfr. Lea Ritter-Santini, *Maniera Grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende*, in Viktor Žmegač (Hg.), *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Königstein/Ts. 1981, pp. 253 ss.

DISPERATA SPERANZA: LA TRAMA DEL «NIELS LYHNE»

*Til en bedre Verden
Gaaer min Tanke ind.*

“A un mondo migliore
perviene il mio pensiero”.
(SV IV 180; AP 179)¹

Se è vero che i sei racconti del volume *Mogens og andre Noveller*²,
quantunque composti lungo tutto l'arco di tempo che coincide con il

¹ Dalla lirica *Solen forsvandt* («Il sole è scomparso»). Le citazioni dai testi e dagli scritti di Jacobsen sono riprese e direttamente tradotte (con i necessari adattamenti al contesto) da J.P. Jacobsen. *Samlede Værker* I-VI, a cura di Frederik Nielsen, [Copenhagen] (Rosenkilde og Bagger) 1972-1974: I (1972) *Fru Marie Grubbe* («La signora Marie Grubbe»), II (1973) *Niels Lyhne*, III (1973) *Mogens og andre Noveller* («Mogens e altre novelle»), IV (1973) *Digte* («Poesie»), V (1973) *Breve 1863-1877* («Lettere 1863-1877»), VI (1974) *Breve 1877-1885* («Lettere 1877-1885») [abbreviazione: SV I-VI]. Ogni rimando è tuttavia seguito, per ragioni di praticità, dall'indicazione del corrispondente passo italiano nelle seguenti opere: J.P. Jacobsen. *Romanzi e novelle*, a cura di Vittorio Santoli, Firenze (Sansoni) 1963 [abbreviazione RN] e J.P. Jacobsen. *Arabesk. Antologia poetica*, a cura di Alessandro Fambrini (Biblioteca scandinava di studi, ricerche e testi I), Pisa (Giardini) 1986 [abbreviazione: AP].

² La raccolta, uscita per la prima volta a Copenhagen presso la casa editrice Gyldendal nel 1882, comprende *Mogens* (1872), *Et Skud i Taagen* (1875, «Uno sparo nella nebbia»), *To Verdener* (1879, «Due mondi»), *Der burde have været Roser* (1882, «Là avrebbero dovuto esserci delle rose») [Per questa traduzione del titolo si confronti il testo del racconto: «der er det Roserne burde have været» (SV III 90)], *Pesten i Bergamo* (1882, «La peste a Bergamo») e *Fru Fønss* (1882, «La signora Fønss»), i primi quattro apparsi precedentemente in varie riviste danesi, il quarto con il titolo *Fra Skitsebogen* («Dall'album degli schizzi»). Il volume, nella sua interezza, fu tradotto per la prima volta in italiano negli anni trenta: J.P. Jacobsen. *Novelle*, trad. di Ervino Pocar, Lanciano (Carabba) 1930 e *Mogens e altre novelle*, trad. di Giuseppe Gabetti, Milano (Garzanti) 1935 [ora in RN]. Per altre traduzioni italiane si veda Merete Kjølner Ritzu, *Tra razionalità scientifica e soggettivismo crepuscolare: J.P. Jacobsen*, in «Il Ponte» 4 (1985), pp. 103-114 (p. 114), e i suoi commenti in *L'alchimia della parola. I racconti di J.P. Jacobsen* (Biblioteca di cultura contemporanea CXLIX), Messina e Firenze (G. D'Anna) 1982, p. 14, n. 3 e p. 22.

decennio più intensamente creativo di Jens Peter Jacobsen³, possono in un certo senso essere letti «come una grande opera tematicamente e stilisticamente unita e coerente»⁴, è fuor di dubbio che *Niels Lybne*, il più famoso lavoro del grande scrittore danese⁵, se pur è stato descritto come un romanzo che «si disperde in una serie di quadri e di brandelli quasi staccati»⁶, possiede un'unità tematica e stilistica che ne riscatta ampiamente la debole struttura narrativa e l'esile filo conduttore, ovverosia quelle peculiarità che sono dovute, non tanto ai sei lunghi anni di stesura in periodi e luoghi diversi⁷, quanto alla natura stessa dell'arte jacobseniana, la quale tende a esprimere la sua essenza in forme liriche

³) Dal 1872 al 1882. Ma le liriche giovanili risalgono alla prima metà degli anni sessanta, mentre il frammento che Edvard Brandes chiamerà *Doktor Faust* fu composto nella primavera del 1884. Inoltre, alcune lettere del dicembre successivo dimostrano il perdurare dell'attività narrativa fino a pochi mesi prima di quella «prematura morte» che il poeta già cantava in una lirica del 1868: *Lad mig ej dø!* («Non lasciatemi morire» SV IV 71; AP 43). Jacobsen riuscì a pubblicare soltanto sei delle sue numerose poesie, ora tutte disponibili, con ogni altro suo scritto, in SV. Oltre ai componimenti sparsi la produzione lirica di Jacobsen comprende la raccolta giovanile *Hervert Sperring* (1868) e il ciclo *En Cactus springer ud* (1870, «Sboccia un cactus»), la cui cornice narrativa accoglie però anche i due racconti *Udlændinge* («Stranieri») e *Kormak og Stengerde*.

⁴) Kjeller Ritzu, *L'alchimia della parola*, p. 7. L'analisi dei singoli testi, condotta anche alla luce di precedenti interpretazioni, suggerisce all'autrice di considerare questo corpus narrativo come «un vero e proprio macrotesto», che muove da «una visione pessimistica dell'esistenza», con implicazioni che vengono «respinte o comunque celate», per giungere a «un barlume di speranza [...] nel potere dell'arte di placare e, per un attimo, conciliare i conflitti e le contrapposizioni» (pp. 167-168).

⁵) Jens Peter Jacobsen, *Niels Lybne. Roman*, Copenhagen (Gyldendal) 1880. La prima traduzione italiana è quella di Giuseppe Gabetti: *Niels Lybne. Romanzo*, Milano (Garzanti) 1929 [ora in RN]. Per altre versioni italiane si vedano i rimandi ai due scritti di Merete Kjeller Ritzu nella nota 2.

⁶) Claudio Magris, *Le monete della vita*, introduzione a J.P. Jacobsen. *Niels Lybne*, trad. di Ervino Pocar, Milano (Mondadori) 1980, p. 20. Una versione notevolmente ridotta di questo bel saggio compare anche nella miscelanea *Itaca e oltre*, Milano (Garzanti) 1982, dove si legge che «il romanzo si disarticola in quadri ed episodi staccati» (p. 39). Certamente più consona all'interpretazione complessiva di Magris è il titolo della redazione più ampia: *Nichilismo e malinconia. Jacobsen e il suo «Niels Lybne»*, nella raccolta *L'anello di Clarisse*, Torino (Einaudi) 1984. Tanto più che «le grosse monete della vita» che tintinnano nella tasca di Niels (SV II 166; RN 448) rappresentano, non già un'incapacità di spenderle (Magris 1980, p. 15 e Magris 1984, pp. 78, 81), bensì una condizione privilegiata rispetto a quella dell'infelice Fennimore.

⁷) Secondo le annotazioni dello stesso Jacobsen (SV II 176, tav. 82), il romanzo, iniziato a Copenhagen alla fine del 1874 e licenziato nella casa natale di Thisted (Jutland settentrionale) il 2 dicembre 1880, fu condotto a termine in più riprese, non solo a Thisted ma anche a Montreux (nov. 1877-maggio 1878) e a Roma (nov. 1878-apr. 1879).

e intimistiche piuttosto che in solide trame sapientemente organizzate. Le stesse osservazioni valgono, del resto, anche per il primo romanzo di Jacobsen, *Fru Marie Grubbe*⁸, in cui però la sequenza di quadri ed episodi si colloca sullo sfondo di un Seicento danese ricostruito con maggior cura rispetto all'ambientazione del *Niels Lybne*, nel quale vivono figure che, pur muovendosi nella temperie culturale degli anni settanta, rappresentano il periodo tra il 1830 e il 1864⁹.

Il secondo, ed ultimo, romanzo di Jacobsen sarebbe dovuto essere – come suggerisce, nel progetto originario, il titolo *Atheisten* («L'Ateo») ¹⁰ – un'opera sulla negazione razionalistica della fede religiosa. Ma, nella sequenza di quadri che scaturì da quell'idea per divenire – con il nuovo titolo «provvisoriamente» assegnatogli dall'autore ¹¹ – uno dei testi sacri di giovani come Thomas Mann e Rainer Maria Rilke ¹², l'ateismo del protagonista si sviluppa nell'ambito di una tematica più vasta, è il risultato di una disillusione religiosa che poi si trasforma, più che in vera e propria fede razionalistica, in pena e tormento esistenziale e, alla fine, in disperata affermazione di speranza.

L'esito dell'esistenza di Niels non è caratterizzato né dalla rassegnazione né da «un'inerzia vegetativa» ¹³ senza prospettive. Non è affatto simile al destino di chi, come suo padre, si è dato completamente ai lavori agricoli e si abbandona di tanto in tanto a uno «strano torpore vegetativo» che ricorda i tempi della sua giovinezza (SV II 26; RN 288) – quando almeno l'amore «lo rendeva poetico» (SV II 23; RN 284).

⁸) Jens Peter Jacobsen, *Fru Marie Grubbe. Interieurer fra det syttende Aarhundrede* [«La signora Marie Grubbe. Interni del XVII secolo»], Copenhagen (Gyldendal) 1876.

⁹) Così Jacobsen in una lettera del 30 dicembre 1880 a Georg Brandes (SV VI 128-129).

¹⁰) L'idea risale al 1866-67. In un breve commento alla lirica *Drom!* («Sogna!») Jacobsen scrive: «Suggesta da una storia che si troverà ne 'L'ateo', se mai riuscirò a scrivere questo romanzo» (SV IV 36; AP 39).

¹¹) In una lettera del 23 agosto 1877, indirizzata a Frederik Hegel, direttore della casa editrice Gyldendal (SV V 193).

¹²) Sulla ricezione dell'opera di Jacobsen nei paesi di lingua tedesca si veda soprattutto Bengt Algot Sørensen, *J.P. Jacobsen und der Jugendstil. Zur Jacobsen-Rezeption in Deutschland und Österreich*, in «Orbis Litterarum» 33 (1978), pp. 253-279, e Klaus Bohnen, «Niels Lybne» in Deutschland. Unveröffentlichter Briefwechsel zwischen Georg Brandes und Theodor Wolff, in «Skandinavistik» 9 (1979), pp. 1-20. Per altri saggi sull'argomento si rimanda anche all'indice di questo volume.

¹³) Magris, *Le monete della vita*, 1980, p. 20 e 1982, p. 39; *Nichilismo e malinconia*, p. 83.

Certo, anche Niels se ne starà seduto in silenzio per delle mezz'ore a contemplare «il frumento dorato o l'avena pesante di spighe», dopo aver conosciuto «la felicità che c'è nel lavoro puramente fisico» (SV II 197; RN 483). Ma l'esito della sua vita è molto più simile a quello di Marie Grubbe che non al destino del proprio genitore. La fine di Niels – il suo «exit» definitivo, non l'addio alla signora Boye (SV II 117; RN 391) – rappresenta la lucida affermazione dell'individualità almeno di fronte alla morte, dopo un'esistenza consumata nella vana ricerca di un'identità che sembra inafferrabile come le sensazioni dell'attimo fuggente. È il conchiudersi dell'esperienza tormentata di chi non vuole arrendersi al grigiore del vivere quotidiano, di chi non sa rinunciare ai sogni, alle fantasticherie, alla ricerca costante di una mèta, di una ragione di vita, anche se provvisoria; di chi, pur consapevole delle insidie della disillusione, dell'abisso che divide la realtà dalla fantasia, si affida a un *carpe diem* della speranza che permette di tendere al sublime e di scordare le grandi e piccole miserie di ogni giorno; di chi, dopo aver tanto fantasticato di eroismi e ideali favolosi, dopo aver conosciuto le disillusioni più amare, trova la forza di morire senza cedere alla tentazione di rinnegare il proprio credo, riuscendo così ad affermare, almeno in quell'ora, le irripetibili peculiarità dell'io e, con esse, l'ultima vera speranza che gli resti, la mèta lontana, ma forse non irraggiungibile, di un mondo reso più umano da un ateismo che insegni ad accettare le inesorabili leggi dell'esistenza, nonostante la tremenda solitudine cui va incontro l'individuo che voglia, non solo «vivere la sua vita e morire la sua morte» – come direbbe Marie Grubbe (SV I 257; RN 274) –, ma anche fare a meno del Dio della sua infanzia.

La condizione di chi non sa indursi a «prendere la vita com'è» (SV II 19; RN 279) emerge subito dai primi quadri narrativi, dalla vicenda personale di Bartholine, la futura madre di Niels. Nei sogni della pallida ragazza dai capelli «morbidi come seta» (SV II 19; RN 279), nella sua fede in un mondo fantastico ch'è fatto di pura poesia, nello struggente desiderio di offrire «una sorta di mèta alle sue doti», di trovare «il suo vero e ricco io», si configura un atteggiamento esistenziale in cui la speranza fa dimenticare che «anche i sogni più belli, anche gli aneliti più profondi non aggiungono un solo pollice allo sviluppo dello spirito umano» (SV II 21; RN 281)¹⁴. Ma quella di Bartholine è la storia di chi non si rassegna nemmeno dopo aver pianto «le sue illusioni perdute»

(SV II 25; RN 286), di chi non può indursi ad accettare «il quotidiano affaccendarsi senza idee», perché sente che un'esistenza «senza il vizio luminoso dei sogni non è vita da vivere», che «la vita ha per l'appunto solo il valore che i sogni le danno» (SV II 27; RN 288-289)¹⁵. Perfino il padre di Niels, che pure si è rivelato niente affatto «diverso dal suo vecchio ambiente privo di particolari ambizioni» – perfino lui non sa dimenticare completamente il mondo che si è lasciato alle spalle rinunciando a «tutta quella poesia» che gli impediva di sentirsi «sulla solida terra della vita di ogni giorno» (SV II 24-25; RN 285-286). Ma il suo starsene lì a contemplare «la verde segale rigogliosa o l'avena dorata pesante di spighe» (SV II 26; RN 288) non è che un saltuario e parentetico ritorno a un periodo ben preciso e delimitato di un passato che non può rivivere. La sua, ormai, è la dimensione empirica di chi ha rinunciato a «tutti i cieli del sentimento» e a «tutte le profondità del pensiero» (SV II 24; RN 285), è una condizione che si contrappone drammaticamente a quella di Bartholine. Da questo contrasto, quasi paradigmatico, nasce e si sviluppa tra i genitori di Niels una lotta inconsapevole per il possesso della «sua piccola anima» (SV II 28; RN 289). Nel tentativo di conquistare a sé l'unica cosa al mondo che ormai la leghi al marito, Bartholine si avvale di tutte le risorse della sua fantasia, creando per sé e per il figlioletto un mondo di avventure favolose e riversando i suoi nobili ideali sulla figura immaginaria sviluppatasi nella sua mente da un secondo figlio nato morto, su un eroe «conforme al suo cuore, spirito del suo spirito, anzi carne della sua carne e anche sangue del suo sangue» (SV II 28; RN 290). Trascinare Niels, che al contrario del padre possiede fantasia «in piena misura» (SV

¹⁴) *Længsel* 'anelito, desiderio ardente' è una parola-chiave di tutta l'opera jacobseniana. Essa ricorre, con altre parole ed espressioni riguardanti lo stesso campo semantico, anche nei racconti (Kjøller Ritzu, *L'alchimia della parola*, pp. 96, 155 et passim) e nel romanzo *Fru Marie Grubbe*, la cui protagonista si avvia verso le prime disillusioni convinta che ci sia ancora qualcosa «cui anelare [*længes efter*] con tutta l'anima», che ci sia un senso «nei suoi sogni [*Drømme*] e aneliti indistinti» (SV I 78; RN 63). Nelle liriche troviamo titoli come *I Drømmenes Land* («Nel paese dei sogni» SV IV 32; AP 37) o versi come «Længsel i Sind» («Desiderio nell'animo» SV IV 180; AP 179). Nel racconto *Mogens* la «piccola» Thora canta «I Længsel, / I Længsel jeg lever» («Nell'anelito, / Nell'anelito io vivo» SV III 49, 59; RN 540, 551).

¹⁵) La lirica *Drøm!* («Sogna!») si apre con l'esortazione a restare nel «mondo dei sogni», a non desiderare «il corso reale della vita» (SV IV 35; AP 39).

II 28; RN 289), non è molto difficile. Ma la precoce consapevolezza del piccolo che c'è «una differenza assai notevole tra il mondo di favola [...] e il mondo reale», il suo «sollievo ineguagliabile» al pensiero che «il duro destino degli eroi» gli toccherà soltanto quando sarà grande e infine «l'impulso a godere la vita infantile in tutta la sua pienezza» (SV II 28-29; RN 289-291) lo avvicinano in qualche modo al padre. Del resto, quando la sua fantasia non ha più «proprio nessun colore», Niels sente tutta la sua piccolezza di ambizioso sognatore, cerca consolazione nei pensieri del padre, tutti «legati alla terra», ascolta volentieri quelle spiegazioni «prive di sogni», che pure provengono da un uomo su cui ha tante volte abbassato uno sguardo pietoso «dai merli del suo castello di sogni» (SV II 30; RN 291-292). Nonostante la notevole influenza che la natura della madre esercita su di lui, Niels sembrerebbe dunque al riparo da ogni disillusione, da ogni eccesso della fantasia. Eppure non sa fare a meno dei sogni, conosce voci e visioni notturne che si ripresentano di giorno «in forma di nebbia e caligine sonora» ed è per di più tormentato dal senso di colpa che gli deriva dalla consapevolezza di essere, almeno in parte, simile al padre, in quel suo amore per tutto ciò che l'esistenza ha di «piccolo» e di «quotidiano», in quei suoi «desideri e aneliti di basso livello» (SV II 29-30; RN 291).

La storia delle esperienze di Niels sembra quasi volersi organizzare in un 'Bildungsroman' le cui fasi principali siano in qualche misura caratterizzate – al pari delle tre parti della 'Bildungserzählung' *Mogens*¹⁶ – da figure femminili di volta in volta diverse, così come le sequenze di *Fru Marie Grubbe* presentano la vicenda della protagonista attraverso tappe segnate dalla presenza di uomini in qualche modo dissimili¹⁷. La narrazione vera e propria comincia a svilupparsi nei

¹⁶) Dopo aver perduto Kamilla nell'incendio che lo ha condotto alla vita dissoluta e alla relazione tutta carnale con Laura, Mogens troverà felicità e armonia nel matrimonio con Thora. Per una interpretazione di questo racconto 'a lieto fine' si veda Kjoller Ritzu, *L'alchimia della parola*, pp. 50-70.

¹⁷) Dopo che il suo amore di sposa (pallido riflesso della sua passione per l'intemperante fratellastro del re) è definitivamente scomparso «come una bolla rilucente che si frange in pulviscolo» (SV I 158; RN 160), Marie crede di poter conservare «i primi sogni della giovinezza», di poter trovare «un dio sulla terra» (SV I 212; RN 224), amando il malinconico e debole cognato Sti, che l'ha raggiunta nel viaggio verso Parigi come cavaliere al seguito. Tornata in patria dopo la nuova disillusione, Marie fugge dalla casa paterna con Søren, il rozzo cocchiere cui si è data nella «crassa sensualità» (SV I 218; RN 231) che ora

quadri successivi, dominati dalla bellezza, dalla passione e dalla morte – quasi un'anticipazione dei motivi che ricorrono in tutto il romanzo accavallandosi e confondendosi di continuo con la tematica del sogno e della speranza, della solitudine e della disillusione.

Le interminabili descrizioni fantastiche di Bartholine proseguono e si ampliano nelle avventurose invenzioni che Niels, ormai dodicenne, intreccia ogni giorno con Frithiof Petersen, il figlio del pastore di Lønborg. Quando i giochi fanciulleschi sono ormai diventati, uno dopo l'altro, «vecchi e assurdi, stupidi e noiosi come le illusioni di un abbicci» (SV II 31; RN 293-294), ai ragazzi non resta che rivolgersi a un libro o, meglio ancora, alla fantasia: per creare eroi sempre più ammirevoli e comunque dotati di quei tratti cui, al momento, «si attribuisce particolare valore» (SV II 33; RN 295). È questo il caso della bella Edele, la cui fama di donna sdegnosa e altera richiama in qualche modo i versi di *Irmelin rosa* (SV IV 161-162; AP 153-154). Ma la ventiseienne sorella del signor Lyhne, venuta in campagna per ordine del medico, non diventa soltanto la principessa dai piedi nudi che da un'inaspettata «amaca di liane», o da altri giacigli (SV II 44; RN 308), chiama sempre a sé l'immaginario eroe dei due piccoli amici. La raffinata e affascinante zia si trasforma, agli occhi di Niels, in «un essere meravigliosamente sublime, reso divino da una singolare mistica della bellezza» (SV II 44; RN 307) e, come tale, oggetto di un'adorazione tanto umile quanto irrefrenabile. Il ragazzo, pur consapevole che i sogni sono ben diversi dalla realtà, sta per imparare che, quando la vita «ha condannato uno a soffrire, questa condanna non è né immaginata né minacciata», perché all'ultimo momento non arriva «nessuna liberazione avventurosa, nessun risveglio improvviso come da un brutto sogno» (SV II 52; RN 316-317). L'amara lezione gli viene impartita indirettamente, attraverso il tragicomico episodio della dichiarazione d'amore del signor Bigum, l'assai poco attraente istitutore che «non può chiudere gli occhi davanti al dato di fatto che la sua intelligenza abbraccia campi più estesi di quella degli altri mortali» (SV II 35; RN 297). Dall'alto di un abbaino Niels ascolta la predica appassionata di Edele sulla tendenza a dimenti-

la domina. Così, dopo essere stata la moglie di Ulrik Frederik Gyldenløve, Luogotenente di Norvegia e figlio naturale del re, Marie conoscerà la miseria e il duro lavoro del traghettatore, prima di finire i suoi giorni nella più completa solitudine.

care «l'abisso profondo» che si apre «tra il nostro desiderio e ciò che desideriamo», e ne è tanto più colpito in quanto anche lui, come il signor Bigum, «ha fatto di un essere umano il proprio dio e lo ha reso signore del proprio destino» (SV II 51; RN 315-316)¹⁸. La zia di Niels, si noti bene, conosce anche lei le pene d'amore, tanto che in punto di morte cercherà di articolare il suo ultimo saluto «al grande artista che ha amato in segreto con tutta l'anima, ma per il quale non è stata nulla» (SV II 54; RN 320). Al contrario del signor Bigum, tuttavia, Edele ha preferito evitare la crudezza della realtà, si è insomma imposta di morire con il suo sogno intatto¹⁹. Ai suoi occhi la colpa dell'istitutore appare dunque gravissima: egli ha «braccato i propri pensieri e desideri» verso una mèta «che sapeva di non poter raggiungere» (SV II 51; RN 315), ha scelto il destino di chi segue ciecamente, a qualunque costo, «il fuoco fatuo della speranza», di chi, invece di accontentarsi della speranza che il dubbio concede, osa fino a sentire nel cuore, «freddi come il ferro», «gli artigli della certezza» (SV II 46; RN 310).

Il quadro della dichiarazione d'amore, che pure segna un momento di rilievo nella sequenza complessiva, non è che una triste anticipazione del supplizio che attende Niels e che segnerà una svolta decisiva nella sua vita. La disillusione, che sta in agguato anche per lui, questa volta viene dal cielo. Quando in maggio, in un giorno pieno di sole, la zia Edele giace pallida e spossata sul letto di morte, Niels si getta piangendo in ginocchio e prega Dio, appassionatamente ma inutilmente, di

¹⁸ Il signor Bigum, che in un'ora di passione è disposto a rinnegare «se stesso e lo spirito che ha in sé» (SV II 60; RN 326) è, almeno per il lettore, una figura tragicomica – anche là dove parla di «timore ammirativo di uno schiavo» (SV II 49; RN 313). Ma il motivo dello schiavo prostrato davanti al suo idolo ricorre spesso in Jacobsen, e in passi che non hanno nulla di comico. Niels vorrebbe strisciare ai piedi della zia «con umiltà autoannientante» (SV II 44; RN 307). Più avanti, rivolgendosi mentalmente alla signora Boye, dirà: «Tu dovresti essere la mia regina e io il tuo schiavo, ma il mio piede di schiavo dovrebbe stare sopra la tua superba nuca di regina» (SV II 89; RN 358). Fennimore prova per Erik una «adorazione idolatra» (SV II 143; RN 423) e Marie Grubbe, dopo aver baciato Ulrik Christian, avverte una «cupa sensazione di schiavitù» (SV I 81; RN 67). Nel racconto *Et Skud i Taagen* («Uno sparo nella nebbia») Henning Lind, accecato dalla gelosia, uccide Niels Bryde e, indirettamente, anche la cugina Agathe, per essere infine strangolato dalla proiezione della propria colpa, da un qualcosa che sembra avere le mani di colei che un tempo egli amava «non come un uomo, come un cane – nella polvere, ai suoi piedi come davanti a un simulacro» (SV III 68; RN 559).

¹⁹ Nella lirica *Drøm!* («Sogna!») il sognatore muore sereno, perché il suo mondo, che è solo quello dei sogni, «scompare sbiancandosi con lui» (SV IV 36; AP 39).

lasciarla vivere, di guarirla «prima che sia troppo tardi» (SV II 54; RN 319)²⁰. Così, mentre il signor Bigum sembra ormai tornato alla sua «calma olimpica» (SV II 60; RN 326) di filosofo e di teologo, il suo discepolo si ribella a Dio e cerca di scacciarlo per sempre dal proprio cuore:

[...] la solitudine si spandeva intorno a lui, dal suo letto, in cerchi che ripiegavano sempre più lontano; ma tuttavia non pregava; se anche lo desiderava fino alle lacrime, pure non pregava.²¹ (SV II 58; RN 323)

In questa solitudine che sembra ormai pervadere tutto, Niels scopre se stesso, si avvede che la sua identità è nettamente contrapposta a quella degli altri, tanto da farli sembrare «di un'altra razza» (SV II 60; RN 325). E se da un lato il pudore che si desta in lui lo rende timido e taciturno e impacciato», dall'altro la sua nuova consapevolezza lo induce a osservare e a giudicare ogni persona che conosce, a leggere dietro il nome «che gliel'ha tenuta nascosta» (SV II 60; RN 325-326).

La nuova capacità di Niels non lo ha tuttavia cambiato. A modifi-

²⁰ Mogens, il protagonista dell'omonimo racconto, implora addirittura il cielo affinché «l'accaduto», l'improvvisa morte di Kamilla, sia reso nullo (SV III 41; RN 530). Anche il primo amore di Marie Grubbe viene troncato improvvisamente da una grave malattia, che tuttavia s'innesta sugli «stravizi» di Ulrik Christian (SV I 83; RN 70).

²¹ Mentre Edele stava morendo, Niels ha invocato il Dio «in cui credono i bambini», il Dio del Vecchio Testamento, «che ha sempre per risposta il miracolo» (SV II 56-57; RN 322). Il ragazzo non è ancora giunto al momento in cui si comprende che nel terremoto del Golgota gli uomini «hanno sentito la Sua voce per l'ultima volta», e che ora «è il Dio Gesù che regna» (SV II 57; RN 322). Anche nel racconto *Pesten i Bergamo* («La peste a Bergamo») la gente si rivolge inutilmente al cielo. Il Dio che invocano i cittadini disperati è quello di una devozione medievale che non si discosta dalla tradizione neotestamentaria. Il Dio dei flagellanti, che arrivano in processione dalla pianura percuotendosi selvaggiamente per aver peccato, è invece più vicino a quello del Vecchio Testamento. Ed è a lui che costoro si appellano, implorando vendetta per lo scherno che Gli viene inflitto «nella Sua propria casa» (SV III 102; RN 591), da parte di una città che è ormai ridotta al peccato e all'egoismo. Ma anche il desiderio dei flagellanti resta inascoltato, così come la vendetta rimane terrena. All'annuncio del frate che Gesù, sdegnato per lo scherno degli uomini, scomparve dal Golgota lasciando la redenzione incompiuta («non c'è nessun Gesù morto per noi sulla croce» SV III 105; RN 594), i Bergamaschi saranno costretti a manifestare tutto il loro bisogno di speranza – sia pure con la terribile richiesta di un nuovo supplizio: «E chiara e limpida una sola voce fremente: 'Crocifiggilo!'» (SV III 105; RN 594). In un altro contesto medievale, quello dei *Guresange* («Canti di Gurre»), la morte dell'amante spinge Valdemar, non tanto alla ribellione, quanto al rimprovero: «Signore, sai che cosa hai fatto / Quando mi hai tolto Tove? [...] Signore, tu sei sulla strada sbagliata, / Così si stritola, ma non si domina!» (SV IV 96; AP 65).

care la sua natura non basta neppure l'arrivo di Erik Refstrup, il cugino per cui prova fin dal primo giorno il sentimento «più delicato, più nobile e più profondo» di ogni altro: «l'amore appassionato, e pur così assolutamente timido», di un ragazzo per un suo compagno di giochi (SV II 63; RN 329). Il nuovo ospite di Lønborggaard «è libero da tutto ciò che si chiami infuriar di sogni o esaltazione o fantasticheria», tanto che Niels e Frithiof, temendone lo scherno, decretano «una fine piuttosto violenta» della loro interminabile storia fantastica (SV II 62; RN 328-329). Il giovane Erik – «quasi malato dal desiderio» di vedere veramente l'arte e la bellezza (SV II 63; RN 330) – si trasferisce però ben presto a Copenhagen, per frequentare l'accademia e lo studio dello scultore Mikkelsen. La sua partenza segna l'abbandono dei nuovi passatempi in cui l'azione prevale sulla fantasia: Niels getta nel fiordo la chiave della vecchia cabina e, «stufo dell'esistenza» (SV II 67; RN 334), passa il suo tempo tra i libri. Ma quando la nostalgia, fattasi meno intensa, «rende tutto malato» e insinua nell'anima «la sua spossatezza», quando non è che un sentimento «per metà dolce, come un dolore che si attenua», allora il fantasticare comincia di nuovo a spargere in basso «i suoi fiori argentati attraverso la quiete indolente della vita senza eventi, l'aria dei sogni si stende sull'anima, eccitante e struggente con il suo profumo di vita e, celati nel profumo, i sottili veleni di presentimenti assetati di vita» (SV II 68; RN 334-335). L'infanzia, che nella lirica *Der hjælper ej Dromme* («Non giovano i sogni») è «soltanto la vita che arde sotto la cenere» (SV II 46; AP 41), corre ormai veloce per Niels: un «tempo felice» (SV II 29; RN 291)²², ma già segnato dal continuo alternarsi di speranza e disillusione, nel variegato intreccio «di ciò che è e ciò che si sogna», di «ciò che si sa e ciò che si intuisce» (SV II 68; RN 335).

I quadri successivi hanno per sfondo la Copenhagen dei giovani che si incontrano nella casa della signora Boye, la fresca e attraente vedova che Niels e Frithiof, ormai studenti, hanno conosciuto durante una visita a Erik nello studio di Mikkelsen. Tra questi aspiranti poeti, pittori, attori e architetti, per lo più entusiasti delle «teorie del Nuovo», assillati da «un anelito strano, forte del suo istinto», che neppure queste

²² Nella lirica *Der hjælper ej Dromme* («Non giovano i sogni») l'infanzia è stata «bella e ricca» (SV IV 46; AP 41).

riescono a placare, Niels scopre con sollievo di non essere solo nelle sue convinzioni sull'aldilà, perché il «vangelo del Nuovo» è sulle labbra di molti, giovani e meno giovani (SV II 75-76; RN 343-344)²³. E poi c'è la signora dagli «occhi di bimba» (SV II 74; RN 342 – cfr. SV II 70; RN 337), che pure è così ardita e sensuale, che difende l'arte consapevole del «vecchio Shakespeare» (SV II 72; RN 339), che si accalora tutta leggendo il poema di re Helge, parlando delle bellezze di Tangkjær (SV II 73-74; RN 341-342)²⁴. Anche il suo passato è affascinante: non tanto o non solo per le origini patrizie, rinnegate dopo la morte del maturo e ricco marito, né per le esperienze avute negli ambienti artistici romani, quanto per la sua vicenda d'amore con un critico danese che l'ha conquistata alle proprie tendenze realistiche solo per accorgersi di averla amata così com'era prima, «con le sue illusioni e i suoi pregiudizi», con «i suoi sogni e la sua visione fallace» (SV II 78; RN 347).

Il tema della speranza e della disillusione, già preannunciato dalle riflessioni sulla saggezza che «demolisce» l'entusiasmo e sulla viltà che ne «porta via» i resti (SV II 75; RN 343), s'impone così immediatamente anche in questa nuova fase della vita di Niels, quasi ad anticipare la sua storia d'amore con la signora Boye. Ma la premessa è ancor più antica, più vecchia della breve esistenza di Niels: risale almeno ai tempi in cui Bartholine era ancora fanciulla. È una disposizione d'animo che porta alla spasmodica attesa di qualcosa che gonfia il petto come un grido soffocato e inespresso per farsi, poi, desiderio confuso e struggente:

Anelava a mille sogni tremolanti, a immagini di fresca tenuità: colori lievi,
sfuggente profumo e musica tenue da fiotti di corde d'argento, tese quasi a
spezzarsi. (SV II 80; RN 349)

A queste immagini segue un silenzio che sembra indurre tutto ad

²³ «Il Nuovo» (*det Nye*), o «il vangelo del Nuovo» (*det Nyes Evangelium*) è l'ateismo, come nella formulazione *det Nye, Atheismen* (SV II 211; RN 499).

²⁴ Il poema di Oehlenschläger appartiene a quella tradizione romantica danese cui Jacobsen attinse per i suoi *Gurresange* («Canti di Gurre»), inclusi nel ciclo *En Cactus springer ud* (1870, «Sboccia un cactus»). Per la versione musicale di Schönberg – basata sui «Gurrelieder» della traduzione tedesca curata da Robert Franz Arnold (J.P. Jacobsen. *Gedichte*, Leipzig [Meyer] 1897 – si veda Giuseppe Bevilacqua, *Leggenda e introspezione. I «Gurrelieder» di Jens Peter Jacobsen*, in *49° Maggio Musicale Fiorentino*, 1986, a cura dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale di Firenze, Firenze 1986, pp. 191-201. La figura dell'ondina ricorre anche nella lirica jacobseniana *Marine* (SV IV 157; AP 141).

acquietarsi nella morte. Quando riesce a liberarsene, Niels si sente stanco di se stesso, «dei pensieri gelidi, dei sogni cerebrali» (SV II 81; RN 349), dell'atteggiamento esistenziale che almeno in parte risale a Bartholine:

La vita una poesia! Non quando uno andava perpetuamente in giro poetando sulla propria vita invece di viverla! Com'era priva di contenuto, vuota, vuota, vuota. Questo andare a caccia di se stesso, osservando scaltramente le proprie tracce - in circolo naturalmente; quel lanciarsi fittiziamente nel fiume della vita e così starsene nel medesimo tempo seduto a gettare l'amo a se stesso per ripescarsi in questo o quel curioso camuffamento. Se solo questo gli arrivasse addosso - la vita, l'amore, la passione, di modo che non potesse poetare con tutto ciò, ma tutto ciò poetasse con lui. (SV II 81; RN 349)

Ma la passione - «questo vento tempestoso che turbinava via con tutto ciò che vi è di stabile, di autorizzato, di acquisito nell'essere umano» (SV II 81; RN 349-350) - lo spaventa (forse gli ricorda lo stravolgimento del signor Bigum), lo induce a desiderare, per un attimo, qualcosa di meno violento. La fiamma «che si consuma prodigalmente nel proprio fumo» non fa per lui (SV II 81; RN 350). Niels vuole «ardere lentamente» (SV II 81; RN 350), così come suo padre ha preferito «la quieta brace che arde senza fiamma» nel «suo soffice letto di cenere» al fuoco «che vampeggia eternamente desto» (SV II 24; RN 285). Eppure un'esistenza così, direbbe Bartholine, «non è vita da vivere» (SV II 27; RN 289), e Niels si abbandona al desiderio struggente di una tempesta che travolga «i giorni che stillano lentamente», che accompagnano il suo «vivere navigando a mezza forza in acque tranquille e con la costa in vista» (SV II 81; RN 350)²⁵.

Anche la signora Boye trova che la loro rappresenti «la più abominevole esistenza che ci sia», ma si rifiuta di ricorrere alla «misera commedia» del fantasticare (SV II 82-83; RN 351-352), che diventa ancor

²⁵) Quando il desiderio di vivere l'assale, Marie Grubbe si sente «come un prigioniero che vede, con impazienza, scorrere via sterilmente, una primavera dopo l'altra, la stagione della sua giovinezza»; «la somma del tempo» le viene computata ora per ora, in centesimi, che ad ogni rintocco «cadono giù ai suoi piedi crocchiando, e si sbriciolano e vanno in polvere» (SV I 137; RN 135); e i sogni ad occhi aperti sono il «benaccetto surrogato» dell'esistenza che non può avere (SV I 137; RN 136). Nella lirica *En vidstnakt Hede* («Un'ampia brughiera») molte speranze sono già destinate ai «fiumi ammutolenti della morte», mentre altre si levano in volo «a sanarsi nei sogni degli uomini» (SV IV 157; AP 139).

più deprecabile quando è un travestimento che l'uomo impone alla donna per amarla. Il nuovo idolo di Niels, che si «adagia languidamente sul sofà» (SV II 83; RN 352) per restarvi in atteggiamenti che ricordano quelli della zia Edele («Era distesa sul raso verdemare dell'ottomana [...]» SV II 42; RN 305), vorrebbe poter costringere gli uomini ad adorarla: ad adorare lei, «non il loro esangue ideale tradizionale» (SV II 86; RN 355). In questa atmosfera irreali, gravida di silenzio, di profumo, di tensione, in cui perfino il pianoforte sussulta e geme con un suono «lungo, lieve, morente» (SV II 83; RN 352)²⁶, Niels si innamora della signora Boye, senza però riuscire a dirle più che «Buona notte!» (SV II 86; RN 355). Eppure, nel suo entusiasmo, egli crede di aver ucciso la noia, di non essere più «un trastullo di desideri senza mèta e sogni nebulosi» (SV II 87; RN 356), si scopre perfino certo della vittoria, così come può esserlo soltanto chi sente gonfiarsi nel petto «tutti i suoi canti non cantati» (SV II 88; RN 357).

Ma questo stato d'animo, il senso di superiorità e di sicurezza che deriva dall'illusione di aver conservato intatta ogni possibilità di scelta²⁷, non dura a lungo. Prestandosi al gioco della signora Boye, che vorrebbe imporre agli uomini di amarla così com'è, di un amore «inestinguibile» e «struggente» (SV II 86; RN 355), Niels accetta la condanna a un fantasticare che è consapevole dei limiti imposti al mondo dei sogni e s'induce quindi a imboccare di nuovo la strada della disillusione. Perché se anche ha già conquistato «la giovane fanciulla» che vive ancora nella signora Boye, Niels sente che «ciò che vi è di esuberante, di ardente, di sensualmente tenero nella sua bellezza» (SV II 89; RN 359) non si lascerà mai trarre fino allo studentello che l'adora. La giovinetta sembra protendersi verso di lui per stringerlo nelle «slanciate braccia verginali» (SV II 89; RN 359), ma non è questo che l'innamorato vuole:

Egli amava soltanto ciò che non si poteva conquistare, amava proprio quella nuca con il suo caldo biancore floreale e il suo chiarore d'oro rugiadoso sotto i capelli scuri. (SV II 89; RN 359)

²⁶) Si confronti l'atmosfera di «cantante silenzio» nella lirica *Navnlos* («Senza nome» SV IV 138; AP 91).

²⁷) Scoprendo l'infelicità di Fennimore, Niels si sentirà come un cavaliere che passa, davanti a una schiava, «con le grosse monete della vita tintinnanti nella tasca» (SV II 166; RN 448).

Nasce così una strana relazione d'amore che sembra fatta apposta per una natura «trasognata e pure assetata di vita» come quella di Niels²⁸, una «fantasia d'amore con quadri realmente viventi»²⁹, in un sottile gioco di speranza e di tensione quasi peccaminosa: da un lato un giovane paralizzato dalla «febbre di agire» e con un desiderio «caldo di sogni»; dall'altro una donna matura e affascinante che si abbandona al piacere «di farsi desiderare in una romantica irraggiungibilità», nella continua tentazione «di premiare quell'amore domato a mezzo», che si vieta ogni ardore terreno perché «il sogno non si spezzi» (SV II 90-92; RN 361-363).

L'ulteriore maturazione di Niels avviene in questa atmosfera di «gioco nella realtà», su questo «fondamento di passione» (SV II 92; RN 363) che sembra ben diverso dagli sterili trastulli della fantasia. Niels vuole diventare un poeta, non vuole più essere il «Niccolò idealizzato dei sogni», crede di aver trovato qualcosa di diverso dal suo mondo irreali, e se ne rallegra: perché «nulla è più uniforme e monotono della fantasticheria», perché «le persone possono essere molto diverse, ma i loro sogni no» (SV II 92-93; RN 363-364). Ma questo «tempo felice» dell'ormai ventitreenne Niels, di questo giovane dalla «personalità estetica» che finora ha poetato in maniera convenzionale, non è che la stagione delle grandi speranze che inevitabilmente portano alla disillusione: sono i giorni in cui si comincia a edificare «quella torre di Babele che dovrebbe arrivare fino al cielo, ma che resta solo un breve moncone di colosso su cui per tutto il resto della vita si vanno ad aggiungere guglie desolate e curiosi avancorpi» (SV II 93-94; RN 363-365). E mentre la mèta «ripiega di continuo», la solitudine ritorna e con essa una «grande ed ostile massa di noia» che lo separa tanto dai suoi «cono-

²⁸) La natura di Niels è per certi aspetti simile a quella di Marie Grubbe. Quando il cognato Sti Høgh le rivela la sua appartenenza alla «compagnia dei malinconici» (SV I 161; RN 163), Marie parla della vita «così indicibilmente magnifica e bella [...] di cui è assetata», ma anche della «tristezza» che spesso l'assale, che è come «un dolore per un difetto dissimulato nella propria natura, un intrinseco guasto dell'anima» (SV I 164; RN 167). D'altra parte, la riluttanza di Niels ad osare, quella «invalidità segreta» (SV II 90; RN 360) che gli pesa tanto, lo avvicina anche alla figura del «debole» Sti (SV I 207; RN 217).

²⁹) Alla categoria dei 'quadri viventi' (*Tableauer*) deve ascrivarsi, naturalmente, anche il racconto *Der burde have været Roser* («Lì avrebbero dovuto esserci delle rose»), dove l'azione, però, non è così 'reale' come nei 'virkelige Tableauer' recitati da Niels e dalla signora Boye.

scenti e compagni di fazione» quanto dagli avversari (SV II 94; RN 365). Con il rigido e dogmatico Frithiof, il suo antico «servo della gleba» (SV II 95; RN 366), che adesso osa perfino criticarlo, Niels rompe ogni rapporto. Con Erik, di cui egli ammira sempre «la disinvoltura e il coraggio di vivere», il rapporto di amicizia si è fatto «unilaterale», perché Niels, pur non amando il genere «romantico-sentimentale» (SV II 96-97; RN 367-368), segue sempre il lavoro dell'amico, mentre questi non si interessa affatto di lui.

Il motivo della solitudine e della perdita del passato – una porta «sbarrata» (SV II 97; RN 368) che non si aprirà mai più³⁰ – serve da anello di congiunzione con i quadri successivi, nei quali domina ancora una volta incontrastato il grande tema della speranza e della disillusione. L'improvvisa morte del padre, se da un lato fa sentire a Niels «vuoto, abbandono e privazione» e il rimorso, «quasi come una colpa», per una «mancanza d'amore», dall'altro lo avvicina nuovamente alla madre, spinge entrambi a superare il riserbo che ha diviso ciò che di «impetuoso ed esaltato» c'è in lei da ciò che di «scoraggiato ed esitante» c'è in lui (SV II 97-99; RN 368-370). Dai ricordi che madre e figlio si scambiano emerge l'immagine di una «nave della felicità» che avrebbe dovuto riportare a casa Niels con «tutte le magnificenze del mondo», dopo una vita spesa a combattere per «ciò che vi è di più grande» (SV II 101; RN 372-373). E ora che la promessa della nave non sembra più un sogno di gloria, ora che il poeta è in grado di assicurare tutto il suo impegno, ora che Bartholine può sentire tutta la gratitudine del figlio per il «mai placato rimpianto di bellezza» che tanto lo ha spronato, ora che la felicità è a portata di mano, ecco che la morte incombe su chi ha tanto sognato e sperato, senza che le sia concesso di portare con sé né «un riflesso dorato della magnificenza della patria» né «le cose tanto grandi, le cose tanto belle» che si trovano in terre lontane (SV II 102-103; RN 374-375)³¹. Lo struggente desiderio della madre di ammi-

³⁰) La «porta» che non vuole aprirsi per Marie Grubbe è quella della vita: a lei, come a Niels, «da salute» interiore, che permette di partecipare alla magnificenza della vita, sembra irrecuperabile (SV I 164-165; RN 168). Per Bartholine e per la signora Fønss la «porta» è quella che si chiude inesorabilmente sulla vita al momento della morte (SV II 103; RN 375 - SV III 126; RN 616).

³¹) Quando la morte è ormai vicina, anche la signora Fønss, la ferma e coraggiosa protagonista dell'omonimo racconto, rimpiange il «delizioso mondo che ormai per così tanti

rare con i propri occhi «la bellezza di luoghi non visti» e disperatamente evocati con la fantasia (SV II 103; RN 375), induce Niels a predisporre quello che diventerà il malinconico viaggio della disillusione di Bartholine. Perché una volta partita, la povera malata viene a trovarsi in mezzo a una realtà che si frantuma in minimi particolari, a una bellezza che si frange e si disperde come «la luce del prisma», a un mondo che non si trova raccolto, come invece accade «nei sogni e nelle poesie», «dall'altra parte del lago» (SV II 105; RN 377). Il desiderio di trovare almeno «un lembo del mondo sognato» (SV II 105; RN 377) rimane insoddisfatto. Anche a Clarens, nel rousseauiano «paradisiaco Clarens di Julie» (SV II 105; RN 377), dove il medico le ha ordinato di trascorrere l'inverno, ogni ricerca è vana. Né potrebbe essere altrimenti: perché Bartholine ha desiderato «colori che la vita non possiede», «una bellezza che la terra non può far maturare» (SV II 105; RN 378). Perfino quando la primavera celebra la sua festa «pregna di bellezza», Bartholine se ne sta lì seduta, stanca e malinconica con i suoi «inappagati desideri di bellezza nel cuore» (SV II 106-107; RN 378-379), un cuore che – dice una lirica struggente – «ha la sua propria, strana primavera»³². Solo qualche volta, quando il paesaggio lacustre assume le parvenze dello scenario di un sogno, l'anima riesce a trovare «la terra che cercava», lì, nelle nebbie della sera, dove un lago «rosso come uno specchio di rame, con fiamme d'oro ricamate a festoni nell'incandescenza del rosso del sole, sembra confondersi con il chiarore del cielo in un unico grande, splendente mare d'infinito» (SV II 107; RN 379-380)³³. E quando la morte è ormai vicinissima, nasce la speranza che gli aneliti di bellezza e di magnificenza, ormai «purificati» e «chiarificati» da lunghi anni di «crescente privazione», possano giungere finalmente alla mèta, a quel «paese dell'immortalità, dove tutta quanta la bellezza

anni è stata la sua dimora ricca e benedetta» (SV III 126; RN 616). Ma la vicenda di Bartholine esprime, in maniera forse ineguagliata in tutta l'opera di Jacobsen, il paradosso dell'essere umano che rimpiange ciò che non ha mai avuto.

³² *Lad Vaaren komme* («Che venga primavera» SV IV 164; AP 163).

³³ Il tramonto, con il suo fascino mistico e pittorico, ricorre spesso nelle liriche di Jacobsen, per esempio in *Nu Dæmringen kvælder* («Ora è il crepuscolo di sera» SV IV 153; AP 127), oppure in *Nu risler Dagens Purpurblod* («Ora mormora il sangue purpureo del giorno» SV IV 178; AP 181). Nei bellissimi versi di *En svunden Dag* («Un giorno svanito») rivive invece «la mischia screziata di ombre e raggi di sole» (SV IV 152; AP 125).

del regno terrestre sarà per sempre dall'altra parte del lago» (SV II 107; RN 380).

Con la morte della madre la solitudine di Niels diventa ancor più profonda, e il pensare alla signora Boye, che pure prima del viaggio all'estero era la sua «unica vera compagna di vita» (SV II 97; RN 368), sembra non volersi accordare con uno stato d'animo che lo induce, suo malgrado, a considerare «zingaresca» la loro relazione (SV II 108; RN 381). E ciò proprio quando sta per apprendere che le circostanze hanno spinto la bella vedova a rinnegare la propria scelta, a ritornare, con un matrimonio di convenienza, nelle braccia di quella società «che così spesso aveva deriso» (SV II 119; RN 394). L'episodio in cui la signora Boye dà l'addio «alla vecchia vita» (SV II 119; RN 394) è un quadro di amore e di morte. La passione erotica che sembra finalmente esprimersi fra i due non è che «un lungo amplesso» fittizio, favorito dal molle, dolce, lento cullare della sedia a dondolo, non è che l'agonia di un sogno poetico che per un attimo rivive nell'ultimo abbraccio di due esseri già insidiati dalla «più indifferente saggezza del mondo», dalla «prosa» che li sfiora nella penombra (SV II 114-115; RN 387-389). È l'agonia di un sogno che la signora Boye riesce a distruggere soltanto fingendo di abbandonarsi completamente a Niels, dopo che questi, «freddo d'ira» (SV II 117; RN 391), se n'è già andato³⁴. La rinuncia dell'affascinante

³⁴) La scena in cui la signora Boye immagina l'abbandono amoroso ricorda – al di là della diversità dei contesti – l'episodio in cui la signora Fønss, nell'omonimo racconto, si appoggia al «grande, pesante vaso di bronzo» (SV III 117; RN 605-606). Il calore, il senso di vertigine, il sentirsi parte di un ambiente, la luce intensa, lo specchio menzionato (SV II 118; RN 392) o sottinteso («da bella posizione scultorea [...] la consapevolezza che la vestisse bene» (SV III 117; RN 606), l'estasi travolgente – sono tutti elementi che ricorrono quasi parallelamente nei due passi. Tuttavia, mentre il fantasticare erotico della signora Boye segna il definitivo congedo da un sogno di felicità e l'accettazione di una vita fatta di compromessi, le sensazioni della signora Fønss anticipano la sua decisione di lanciarsi – come direbbe Niels Lyhne – «nel fiume della vita» (SV II 81; RN 349), per chiedergli tutto ciò che le può dare. Ma la determinazione della bella vedova quarantenne «di essere una buona volta felice», di vivere «i suoi aneliti e i suoi sogni», dopo anni di «mediocrità e dovere» (SV III 119; RN 607) nel matrimonio impostole dalla famiglia, si scontra con l'egoistico e tirannico amore dei figli, così che la sua tarda unione con il fidanzato di un tempo la porta a vivere «felicamente» (SV III 126 [2x]; RN 615), ma con un'ombra di quel «sorriso rassegnato» (SV III 109; RN 598) che aveva sulle labbra prima di ritrovare il suo Emil. E quando, dopo soli cinque anni, l'avvicinarsi della morte la indurrà a scrivere per l'ultima volta ai figli lontani che l'hanno rinnegata, lo farà con affettuosa nostalgia, ma soprattutto con dignitosa accettazione di tutte le conseguenze della sua scelta. Accanto a

signora è la scelta prosaica di chi, come il padre di Niels, non può sopportare troppo a lungo le altezze vertiginose della fantasia, di chi, al contrario di Bartholine, finisce per non credere più nei sogni. Non a caso la pietà che Niels sente per la signora Boye richiama quella che il ragazzo ha già provato per il padre, ed è il sentimento che si contrappone all'ammirazione che ha sempre avuto, nonostante qualche riserva, per la natura sognatrice della madre.

Prima di rassegnarsi alla più completa solitudine, prima che il senso di privazione si tramuti in sollievo, Niels cerca di incolpare anche se stesso, quasi per salvare il suo idolo da una caduta troppo ignominiosa. La fine della relazione 'zingaresca' non è dipesa, tuttavia, da sfumature così tenui come «l'ombra di un pensiero» o «la tonalità di uno stato d'animo» (SV II 119; RN 395). Niels non ha potuto 'prendere' la signora Boye perché la bella vedova – minata, per così dire, dal suo 'realismo' – non ha saputo darsi completamente al sogno. Al giovane disilluso ora non resta che tornare al suo progetto di poeta, alle strutture che s'innalzano «snelle nell'aria» (SV II 121; RN 396) come le «colonne d'oro e di marmo» di Bartholine (SV II 101; RN 372), al sogno di una «librazione senza peso», allo slancio che sconfigge l'atteggiamento di chi se ne sta seduto a rimuginare «ansiosamente sulla peculiarità della sua anima» (SV II 121; RN 397). Dopo questa esperienza l'isolamento di Niels sembra raggiungere il culmine nella sera della vigilia di Natale, quando «il muto dolore di eterna malinconia» che Jacobsen canta in una bella lirica serotina³⁵ sembra essere il suo unico compagno. La ricorrenza gli ricorda il «Natale a Clarens», l'ultimo trascorso con la madre: da qui la decisione di non accettare l'invito a cena di una famiglia amica e di recarsi tutto solo al ristorante. Nel quadro natalizio – forse il più 'staccato' della sequenza, ma non per questo meno importante – la solitudine sembra opprimere sia le persone che, come Niels, camminano alla luce dei lampioni, sia le cose, grandi

questo tema, che domina il racconto, emergono anche motivi secondari tipicamente jacobseniani, come la disillusione amorosa nella vicenda della figlia Ellinor e – nella reazione di Ellinor e del fratello Tage alla scelta della madre – l'amore ardente e sconfinato, che può diventare «culto feticista» (SV III 125; RN 614).

³⁵) *Har Dagen sanket al sin Sorg* («Se il giorno ha spogliato tutto il suo dolore» SV IV 160; AP 151).

e piccole, che le circondano: i tetti e i davanzali coperti di «neve bianca», le vetrine dei negozi che si presentano con «qualcosa di stranamente introverso» e le «viuzze» percorse da «vecchie signore bisognose» che fanno pensare a un'esistenza «che cola lentamente», figure incerte e remote che riportano all'orecchio il lento «via-di-nuovo, via-di-nuovo» di un pendolo che «riempie stillando la coppa del giorno con secondi senza contenuto» (SV II 122-123; RN 397-399). E poi le altre strade che infondono «un timore quasi consapevole» d'incontrare «nuove solitudini» (SV II 123; RN 399), magari di anime senza Dio, come quella del conoscente che capita nel grande ristorante prescelto da Niels. Il dottor Hjerrild, «estremamente liberale dal punto di vista religioso», trascorre una sera come questa in un locale pubblico «per rispetto verso il Natale degli altri» (SV II 124-125; RN 400-401). Ma nella discussione che i due intavolano egli chiede a Niels di lasciare all'uomo almeno «una sola porta, una sola cruna per tutti i cammelli della terra» (SV II 130; RN 407). E lo stesso Niels, che pure si mostra irremovibile nella sua difesa dell'ateismo, non può fare a meno di sentire tutta l'amarrezza e tutta la desolazione che il suo annuncio («Non c'è nessun Dio, e l'uomo è il suo profeta!» SV II 129; RN 405) sembra comportare per il mondo intero. Tuttavia, mentre per il dottor Hjerrild «l'ateismo è sconfinatamente disincantato», perché la sua vera mèta non è che «un'umanità disillusa» (SV II 129; RN 405), per Niels il 'vangelo del Nuovo' è la speranza nel futuro del genere umano. Se per il giovane medico la fede in un Dio che guida e giudica è stata «l'ultima grande illusione dell'umanità», per Niels esiste un'ultima grande speranza, il sogno che un giorno gli uomini in giubilo possano gridare liberamente: «Non c'è nessun Dio!» (SV II 129; RN 405-406)³⁶. Perché quando l'umanità potrà «vivere liberamente la sua vita e morire la sua morte, senza paura dell'inferno o senza speranza nel cielo, ma temendo se stessa e sperando in se stessa», allora si diffonderà nel mondo una nuova «nobiltà», e un «immenso fiume d'amore» si riverserà sopra la terra, che finalmente sarà «la vera patria, la dimora del cuore», dove gli uomini non vivranno «per breve tempo, come ospiti stranieri, ma per

³⁶ Nel racconto *Pesten i Bergamo* («La peste a Bergamo») il flagellante annuncia che «non c'è nessun Gesù morto per noi sulla croce» (SV III 105; RN 594). Ma il contesto, come abbiamo già visto alla nota 21, è assai diverso.

sempre» – per un sempre ch'è fatto di una «intensità» senza confini (SV II 129; RN 406).

Questa è la fede di Niels, anzi la sua verità: alla quale si aggrappa tanto più intensamente quanto più si accorge di non poter far nulla contro chi la dileggia e la colpisce. Nulla: se non amarla più fedelmente e «inginocchiarsi davanti a lei con ancor più profonda venerazione» (SV II 127; RN 403), nella certezza che solo lei possa dare all'umanità la speranza in una felicità terrena che si contrapponga alla finzione della beatitudine celeste³⁷.

Nei due dipinti di Erik, descritti all'inizio del nuovo quadro narrativo, viene ribadita, anche sul piano figurativo, la tematica della speranza, alla quale dovrà inevitabilmente seguire la disillusione e la solitudine. Erik, partito per l'Italia scultore, ne è tornato pittore, ma non sa dipingere altro che variazioni sugli stessi motivi: come se, dall'oceano della bellezza, portasse alla luce «sempre la stessa perla» (SV II 131; RN 408). E i quadri della vita di Niels saranno d'ora in poi quasi tutti dominati da sentimenti e situazioni che richiamano simboli e figure di quei dipinti: il cuore, che indica «l'indicibile felicità d'amore»; la croce, che rappresenta «l'amaro dolore» che da quella riceve conforto; l'ancora, in cui si riflette «lo sperante destino quotidiano della speranza»; e infine la fanciulla che si strugge per Eros, come una gemma che vorrebbe essere «ricca della sua ricchezza», che aspira soltanto a rivelare la sua «tenebra più intima e più rossa» (SV II 131-132; RN 409-410)³⁸.

³⁷) Questa contrapposizione costituisce il fondamento tematico del racconto *To Verdener*, dove i «Due mondi» non corrispondono soltanto a due diverse realtà sociali, ma anche a due diversi atteggiamenti esistenziali. La povera malata, che con un incantesimo vorrebbe trasferire il suo male sulla giovane donna, cerca, con la salute, la sua felicità. Ma la superstizione, che in lei si associa alla fede nella beatitudine celeste, la conduce al suicidio; mentre la giovane, che nella tomba considera conclusa la sua esistenza, accetta una felicità (*Lykke*) pagana (*hedensk* SV III 83; RN 573), ossia terrena, che è tale solo quando non c'è ancora («prima che venisse» SV III 85; RN 576), quando è sogno, mera speranza di felicità. Così, mentre la povera donna annega nel fiume dell'esistenza che scorre mormorando, «stranamente distratto», come se fosse, lui stesso, «stanco della vita» (SV III 81; RN 571), la giovane sposa naviga sulle sue acque, sorretta da uno struggimento che è fatto di dolci e malinconiche fantasie. Nel *Niels Lybne* – il cui protagonista è così restio a lanciarsi nel «fiume della vita» (SV II 81; RN 349) – questo stanco e distratto fluire delle cose trova espressione nell'insopportabile «indifferenza dell'esistenza» (SV II 195; RN 482).

³⁸) Si confronti il passo in cui la quattordicenne Marie Grubbe affonda le braccia nude «nella soave umida frescura delle rose» dal «greve e dolce profumo» (SV I 31; RN 8).

Anche «l'anelito umano di autoannientamento» che si è sviluppato in Erik, e che si contrappone al desiderio di conservarsi «più grandi» e «più puri» di quel che si è (SV II 133; RN 411), anticipa le miserie umane di Niels, che pure vuol combattere, come ha promesso a sua madre, per «ciò che vi è di più grande» (SV II 101; RN 373), che pure aspira a una nuova «nobiltà», a una nuova «coscienza», a una nuova «fermezza» (SV II 129; RN 406). Non a caso i due giovani «non si sono mai capiti così bene come ora» (SV II 134; RN 411) e stringono quella nuova amicizia che li porterà a conoscere, insieme, la fanciulla di cui si innamoreranno entrambi.

La contrapposizione tra esistenza godereccia o sfrenata e desiderio di un qualcosa di più spirituale emerge perfino dalla figura del console Claudi, l'astuto, pratico e grossolano consorte della zia Rosalie, presso la quale Niels, in compagnia di Erik, compie una visita durante le vacanze³⁹. Tuttavia, mentre ai due mancherà una donna che possa fare da intermediaria con un «mondo migliore», il console Claudi ha una moglie che, pur essendo una di quelle «pallide, soavi nature virginee», è in grado di fronteggiare anche le situazioni più difficili, perché non finisce mai «sotto le ruote del carro del simulacro» (SV II 137; RN 415-416). Il suo volgere i «peccati» del marito in opere di bene (SV II 138; RN 417) rappresenta una specie di contrario all'effetto che Niels otterrà nella sua relazione con la figlia del console, ossia la degradazione di un nobile ideale a misero peccato.

Il motivo della casa e del focolare domestico, che tanta parte avrà nei quadri successivi, è anticipato dalla descrizione della casa di Fjordby, che i suoi abitanti sentono come propria nella sua unicità, con il suo profumo particolare che fa pensare a un fiore: ma non a un fiore vero, bensì a uno di «quei fantastici tralci liliacei color zaffiro pallido che si snodano in fiore su intorno ai vasi di porcellana antica» (SV II 135; RN 413)⁴⁰. Da questa «atmosfera mistica, suscitatrice di memorie» (SV II

³⁹) La contrapposizione 'tra anima e corpo' è tipica dei personaggi di Jacobsen. La scissione interiore che ne deriva - scrive Merete Kjoller Ritzu (*L'alchimia della parola*, pp. 26-27) - «sembra, nell'universo delle sue opere, essere prerogativa degli uomini». Ma la generalizzazione è certamente eccessiva, se non altro perché non può essere applicata alla protagonista di *Fru Marie Grubbe*.

⁴⁰) Una chicca di stile floreale *ante litteram*, che andrebbe aggiunta alle varie testimonianze addotte per caratterizzare Jacobsen come antesignano del cosiddetto «Jugendstil».

135; RN 413), che caratterizza la casa paterna a Fjordby, Fennimore passerà allo sconforto di mobili presi in affitto, come la stessa villa sul Mariagerfjord (SV II 153; RN 433): mobili estranei, che se ne stanno lì, indifferenti, «senza curarsi minimamente di lei» (SV II 169; RN 451), di una donna che pure avrebbe tanto bisogno di attaccarsi e interessarsi alle cose che la circondano, per trovare un po' di distrazione dopo la tremenda disillusione seguita al matrimonio con Erik. Ma la Fennimore di Fjordby è la gemma in boccio che sta per schiudersi a Eros, è la fanciulla irresistibilmente dolce e sensuale che fa sorgere in Niels ed Erik «il primo alberggiare dell'amore», quella sensazione di amore nascente fatta di «vaghe speranze senza nome», su cui la nube dello sconforto si addensa solo fino a quando, in un fruscio di rose, «la terra dei sogni» riaffiora dalla nebbia (SV II 140-141; RN 419-420).

Niels, pur sentendosi attratto dalla prepotente bellezza di Fennimore («percepiva tutto ciò quasi come qualcosa d'impudico, come se, cantando, si denudasse davanti a lui»), la venera come una santa, vorrebbe «umiliarsi davanti a lei», la vede come uno specchio d'acqua «senza tempesta e senza onde», mostra verso di lei «desiderio, preghiera e ossequio» in tal misura che la ragazza finisce con l'adoptare, davanti a lui, la «spoglia» che le viene imposta (SV II 142-143; RN 421-423). Erik, invece, l'ama «quasi con riluttanza», perché il suo ideale di donna «signorile, grande e superba», con un tocco di «pacata malinconia», mal si concilia con la passione alla quale, vinto dalla bellezza e dalla dolcezza di Fennimore, cede senza ritegno, rinnegando le sue «alte ed esaltate idee sull'amore» (SV II 144; RN 423-424)⁴¹. Quanto a Fennimore, ella è capace – al contrario della madre – «di amare il suo amore fino in fondo» (SV II 137; RN 415). Pur avendo sempre immaginato questa condizione sentimentale come «una dolce dignità», la fanciulla prende

⁴¹) Erik vede in Fennimore una bellezza che fa pensare «alla incontrollata opulenza e all'umile grazia di una schiava» (SV II 154; RN 435). Nella ben più tragica vicenda narrata in *Et Skud i Taagen* (si veda la nota 18) le mani di Agathe evocano, agli occhi di Henning, l'immagine di un harem: «avrebbero dovuto giacere immobili nel grembo di una scura veste di seta, adorne di grandi anelli, come odalische nude» (SV III 66; RN 557). Nella lirica *En Arabesk* – che sembra anticipare certi momenti del racconto – l'immagine è diversa: «Le fredde mani, bianche come il marmo, / Riposavano nel suo grembo» (SV IV 82; AP 47). Per altri motivi orientalescanti si veda anche la lirica *I Seraillets Have* («Nel giardino del serraglio» SV IV 137-138; AP 89).

ad amare Erik «con un furore che le è estraneo e con un'adorazione idolatra che la spaventa» (SV II 143; RN 423)⁴².

Ma dopo il tempo dell'adorazione «senza riserve e oltre misura», della passione «senza limiti e senza pietà», Erik si ritrova a sognare «un tradito ideale di sprezzante grandezza e fredda leggiadria», mentre Fennimore prova soltanto un «soffocante disgusto di se stessa» che le fa apparire tutto «infelice e disperato» (SV II 154-155; RN 434-436). Quando entrambi si rendono conto che l'amore non è «una roccia», ma il «castello della felicità» sotto le cui mura «la sabbia si raccoglie e scorre via»⁴³, la strada della rassegnazione sembra l'unica possibile: lei «smette di disperarsi così come ha smesso di sperare» (SV II 154-155; RN 434-436); lui non riesce a superare la sua impotenza creativa e si dà al bere, al gioco, alle compagnie più grossolane, a una «allegra gozzoviglia» che gli diviene «indispensabile» (SV II 158; RN 439).

Niels ha già ricevuto il suo «duro colpo» al tempo di «quell'inatteso fidanzamento» (SV II 149; RN 429). Ora è di nuovo solo, a Copenaghen, dove frequenta con una qualche intimità soltanto il dottor Hjerild, al cui «scoraggiamento», però, non sa più contrapporre l'entusiasmo di un tempo (SV II 149; RN 429). La prima giovinezza è ormai passata, come la «passione folle», la «grave malattia», che lo ha colpito subito dopo la notizia: la rassegnazione si avvicina anche a lui, cerca di indurlo «a dire addio all'impossibile», mentre gli ideali, «luminosi e belli», sembrano essere tornati in cielo, su per quella scala dalle ampie fondamenta che si chiama «saggezza del mondo» (SV II 150-151; RN 430-431). Niels ha la sensazione di essere stanco, e «la radice della stanchezza» è nata dalla sua disillusione d'amore (SV II 150-151; RN 431). Ma basta che Erik, per uscire dall'isolamento e dal «torpore di pigrizia e di malessere» in cui si trova (SV II 151; RN 432), lo inviti a trascorrere le vacanze sul Mariagerfjord perché l'ideale risorga. Dopo tante illusioni distrutte, Niels sente rinascere in sé l'antica amicizia dell'infanzia, un «fanatico sentimento di amicizia» che ora lo induce a

⁴² Il concetto ricorre anche altrove: «ed egli era per lei più che un Dio, assai più precisamente - un idolo, che ella adorava [...]» (SV II 154; RN 434).

⁴³ Nel canto che conchiude il racconto *To Verdener* («Due mondi») la felicità, che abita una «ricca sala radios» nel metaforico «maniero» della giovane donna, è invece mera speranza di felicità («prima che venisse» SV III 85; RN 576). Si veda anche la nota 37.

proporsi di rinunciare «all'avvenire, alla gloria, ai sogni ambiziosi, a tutto, per amore di Erik» (SV II 152; RN 432).

Quando la sua presenza si rivela inutile per il pittore, ma non del tutto vana per il marito – che ora rimane a casa più spesso –, Niels medita sulla «impotenza del buon cuore», ma decide di stabilirsi per qualche tempo presso una famiglia non contadina, dall'altra parte del fiordo: tanto più che «non c'è persona al mondo che lo aspetti in qualche posto» (SV II 162; RN 443-444). Ed è proprio la solitudine, ormai tema e motivo dominante del romanzo al pari della disillusione, che rende Niels sempre più partecipe della condizione di Fennimore. Dopo tutto, il destino avverso non ha infierito su di lui così crudelmente come sulla cugina, e il «cavaliere errante dell'amicizia» (SV II 158; RN 439) avverte una sensazione di disgusto al solo pensiero che il suo idolo di un tempo debba essere costretta a umiliarsi in questo modo, come una schiava esposta alle intemperie, davanti alla quale egli passi a cavallo «con le grosse monete della vita tintinnanti nella tasca» (SV II 166; RN 448). Le grandi speranze della vita non sembrano dunque ancora perdute e l'ideale dell'amicizia, che già lascia intravedere quello dell'amore, trova rinnovato nutrimento nell'interesse per Fennimore. Non a caso «il patto di amicizia» tra i due cugini (SV II 172; RN 455) viene stretto una sera in cui Niels trova Fennimore distesa «sopra un sofà» (SV II 166; RN 448), ossia in una positura che richiama subito alla mente la zia Edele e la signora Boye. Svanito l'attimo fuggente in cui le anime dei due cugini, «quiete e sicure», paiono sole «sopra un'isola di silenzio» che fa desiderare l'arresto del tempo (SV II 167-168; RN 450)⁴⁴, Niels passa dalla cura dei terribili dolori di capo che affliggono la padrona di casa all'opera di persuasione, cercando di indurre Fennimore a un diverso atteggiamento verso Erik⁴⁵. Ma il tentativo annega nell'ubriachezza del pittore e la vita resta un deserto che non offre né

⁴⁴ «Potesse chiudersi, quest'attimo di vita, come una gemma è chiusa su se stessa, e così non venisse alcuna primavera!» (SV II 168; RN 450).

⁴⁵ Nel romanzo *Fru Marie Grubbe* il tentativo di salvare il matrimonio viene direttamente dal marito. Quando Marie dice a Ulrik Frederik che in lei l'amore è morto, questi cerca di convincerla che può risorgere, che l'amore non è come un fiore che «il freddo di una notte gelata» ha fatto avvizzire per sempre, bensì come la rosa di Gerico, che s'inaridisce per la siccità, ma che ritorna «verde e fresca» più che mai in «una mite e dolce notte di rugiada feconda» (SV I 174; RN 180).

fiori né «alcuna prospettiva di fiori, di sorgenti o di verdi palme» (SV II 172; RN 455). Così, mentre Erik frequenta sempre più spesso la taverna, Niels e Fennimore vengono a trovarsi sempre più spesso soli. E più la vita estiva si spegne, più amano la foresta di cui stanno prendendo possesso e che si dividono in regni distinti, «proprio come fanno i bambini» nei loro giochi fantastici (SV II 173; RN 456). Questo «piccolo mondo» tutto loro (SV II 173; RN 457) non rimane a lungo senza segreti. Il canto, che nella lirica *Landskab* («Paesaggio») dorme «nella quiete notturna del bosco» (SV IV 158; AP 143), si fa travolgente: Niels si accorge di amare la cugina «come il soffio dell'esistenza», e Fennimore accetta «la nuova vita» perché, anche se porterà dolori, saranno pur sempre «dolori nuovi», che forse potranno liberarla dalla degradante condizione cui si sente incatenata (SV II 174-175; RN 457-459). Ma il suo rifiuto di lasciare il marito per riguardo verso i propri genitori costringe gli amanti a una falsità, a una slealtà, che finisce col renderli «miserabili e piccini», contenti di vivere tra le rovine «dell'alto castello del loro amore»⁴⁶, condannati a una «fretta febbrile», a una vera e propria ingordigia nel divorare «i secondi fuggenti della felicità» (SV II 179; RN 463). E ben presto la disillusione si rivela in tutta la sua crudezza: Niels non ha saputo aiutare Erik e lo ha tradito illudendosi di salvare «una donna innocente che la vita ha ferito, lapidato, insudiciato» (SV II 177-178; RN 461). Uniti da «un comune senso di colpa» (SV II 180; RN 464), i due amanti si avviano verso il drammatico smascheramento della loro insostenibile finzione. La morte improvvisa di Erik – finito sotto la carrozza durante una delle sue sortite con gli amici – fa sì che Fennimore si ritrovi sola con se stessa e con quei mobili presi in affitto che ora le si presentano come «spettri di peccato» (SV II 184; RN 469)⁴⁷. Il rimorso la spinge a pentirsi, a confessare

⁴⁶ L'immagine dei due amanti che guardano con fierezza dall'alto dei «merli» di un castello (SV II 179; RN 463) richiama quella di Niels che «dai merli del suo castello di sogni» (SV II 30; RN 292) abbassa lo sguardo pietoso sul padre. In entrambi i casi – come altrove – viene sottolineata la superiorità del sognatore rispetto ai comuni mortali. La lirica *I Drømmenes Land* («Nel paese dei sogni») si apre con i versi: «È splendido vivere nel paese dei sogni, / Ciò che voglio è in mio potere» (SV IV 32; AP 37).

⁴⁷ Fennimore avverte anche la presenza dello spettro del marito. Il momento in cui sente «come delle mani» che cercano di afferrarle il cuore (SV II 185; RN 470) ricorda il finale del racconto *Mogens* (si veda la nota 18). Nella lirica *Hvor den flade Mark* («Dove la

«selvaggiamente e senza riguardi» il suo peccato, «con tutto quello stesso fanatico odio di se medesima che induce la monaca a flagellare il suo corpo nudo» (SV II 185; RN 470)⁴⁸. E quando Niels, ignaro, spunta sui pattini dal fiordo gelato, l'odio di Fennimore – già dimentica della sua gelosia per l'ormai innocua signora Boye (SV II 182; RN 467) – si riversa su di lui con violenza inaudita, in una esplosione di passionalità che la rende «singolarmente meschina e rozza» (SV II 188; RN 474).

Il rimorso di Niels non è meno intenso: non solo ha distrutto il sogno di fedeltà all'amico d'infanzia, ma ha tradito quel tanto di «grandezza» che era nel loro amore senza nemmeno riuscire a salvare «quest'anima di donna» (SV II 189; RN 474-475). Anche lui si ritrova solo, a combattere con se stesso, a scoprire di sentirsi ancora legato alla vita nonostante il desiderio di mettere fine a tutti questi slanci ideali, a tutte queste «rincorse» che un tempo non portavano neppure al «salto» (SV II 150; RN 430) e che ora finiscono sempre «nei fossati» (SV II 189; RN 475). La sua unica consolazione è che le miserie personali non possono «macchiare il sole dell'idea» che «egli serve e che è chiamato ad annunciare» (SV II 189; RN 474). La lezione che Niels deve trarre da questa drammatica esperienza è che il proprio dovere verso l'ideale si compie facendo «servizio di guarnigione, come soldato semplice», e non gloriandosi come se si fosse sempre informati «di prima mano» su tutto ciò che riguarda l'umanità (SV II 189; RN 475).

La «misera vita» di Niels (SV II 189; RN 474) continua tuttavia a svolgersi in una solitudine ancor più grande di quella di chi è solo: la solitudine che si avverte quando manca «la chiara stella fissa di uno scopo di vita» (SV II 191; RN 477). L'uomo se ne va in giro senza mèta, «non sa cosa fare di se stesso e delle sue capacità»; il poeta può solo cantare «gli antichi canti romantici»⁴⁹, sente che il suo talento e la sua

piatta campagna») «paura e sogni» nascono dal pruno, perché le radici di questo «albero tombale» corrono «tra le gambe dei morti» (SV IV 132-133; AP 83).

⁴⁸) Si confronti la descrizione dei flagellanti nel racconto *Pesten i Bergamo* («La peste a Bergamo»): «colpivano selvaggiamente e furiosamente» (SV III 102; RN 591). Ma Faustina, la monaca dell'omonimo frammento drammatico, non odia se stessa: prima di afferrare il flagello che si abbatte sullo splendore delle sue «forme opulente», ella si sente «come un fiore non visto, inutilmente protetto», destinato a vedere la sua bellezza «apparire lentamente» (SV IV 141; AP 95).

⁴⁹) Il riferimento ai *Gurresange* (si veda la nota 24) è quasi esplicito: antichi perché la materia risale al medioevo; romantici perché ripresi dalla poesia romantica danese. Nella

esistenza sono separati «come l'acqua e l'olio» (SV II 191-192; RN 477-478)⁵⁰. In questo stato d'animo, complice il colera che lo ha bloccato in un albergo a Riva del Garda, Niels va incontro a un'esperienza simile a quella che ha già vissuto, molto più intensamente, con la signora Boye. Questa volta la donna è una cantante d'opera che attende con impazienza di poter recuperare la pienezza della sua voce dopo un insidioso mal di gola. La relazione si conclude improvvisamente quando Madame Odero, ormai guarita, si rende conto di potersi scrollar di dosso tutto il «nulla di quei mesi» (SV II 195; RN 482). Rientrato da una gita in barca, Niels trova soltanto qualche parola di addio sulle pagine di «un misero piccolo taccuino» e reagisce con un «sorrisetto rassegnato» a questa «nuova avversità del destino» (SV II 195; RN 482). Tutto, ormai, è piccolo e insignificante, e al tempo stesso inaccettabile. Mentre Madame Odero si sente trasportata «attraverso meravigliosi sogni di futuri trionfi», il viaggiatore stanco non riesce più a sopportare «l'indifferenza dell'esistenza», l'immane solitudine, la desolazione di una terra senza «dimora»⁵¹, di un cielo senza Dio, di un avvenire senza mèta (SV II 195; RN 481-482). Il malinconico ritorno a Lønborg corrisponde al desiderio di «avere almeno una casa», coincide con la decisione di «deporre lo scudo, di cancellare il motto e di rasse-

lirica *Genrebillede* («Quadro di maniera») un paggio siede «in alto sulla torre» e vorrebbe cantare «la sua pena d'amore», cercando la rima con «stelle» e con «rose»: ma niente, ormai, «rima con rose» (SV IV 158-159; AP 145).

⁵⁰ Il talento di Niels è come qualcosa di appartato, «come un'arpa, che egli può trarre da un angolo» (SV II 191; RN 477). Questa immagine richiama, anche per le sue associazioni con la creazione artistica, il prezioso scenario del racconto *Der burde have været Roser* («Lì avrebbero dovuto esserci delle rose»), originariamente intitolato *Fra Skitsebogen* («Dall'album degli schizzi»). È proprio standosene seduto in un «angolo» (nel giardino di una «vecchia magnifica villa» SV III 90; RN 578) che l'autore e protagonista di questo schizzo immagina un «proverbe» recitato da due donne nella parte di altrettanti paggi. Questi si attribuiscono a vicenda una felicità che «il vago amore dell'adolescenza» non può comunque dare: perché «erra senza sosta per tutte le terre dei presentimenti e per tutti i cieli della speranza, malato dal desiderio di acquietarsi nel forte, intimo ardore di un unico, intensissimo sentimento» (SV III 94; RN 582). Il paggio dal costume azzurro si strugge in una passione che ricorda quella di Erik per la futura moglie. Il paggio in giallo vive di un amore che è fatto di adorazione, simile a quello di Niels per Fennimore prima del fidanzamento tra l'amico e la cugina.

⁵¹ Quando sapeva contrapporre il suo entusiasmo allo scetticismo del dottor Hjerild, Niels sognava un futuro in cui la terra fosse «la vera patria, la dimora del cuore» (SV II 129; RN 406).

gnarsi» (SV II 196-197; RN 482-483). Imparando ad amare il lavoro «puramente fisico», che non può essere divorato dal dubbio notturno o distrutto dal malumore di un mattino, Niels raggiunge una condizione «uniformemente felice», in cui spesso gli capita, come già a suo padre (SV II 26; RN 288), di starsene seduto in silenzio per delle mezz'ore a contemplare «il frumento dorato o l'avena pesante di spighe» (SV II 197; RN 483).

La scelta di Niels non può tuttavia tenerlo lontano, come lui vorrebbe, dalla misera condizione umana e, quindi, dal bisogno di sperare in qualcosa che superi 'l'indifferenza della vita'. Con Gerda egli conosce finalmente – proprio come Mogens con la sua «piccola» Thora (SV III 59; RN 551) – un amore «puro e nobile, senza tutta quella passionalità grossolana e terrena» (SV III 57; RN 549) che ha travolto Fennimore e che lui stesso, come già Erik, ha provato. Il periodo degli idoli è finito: «la piccola Gerda» non è un simulacro da venerare, è una «bianca e rossa e bionda» fanciulla (SV II 201; RN 488) che richiama l'atmosfera immacolata della lirica *Silkesko over gylden Læst!* («Scarpa di seta su forma d'oro!» SV IV 153; AP 129). Ma ogni speranza comporta una disillusione, così come ogni felicità, per quanto modesta e controllata, anticipa un dolore. E il dolore – recita la lirica *Det bødes der for* («Si paga per ciò») – «non ha sogni» (SV IV 156; AP 135). Quando la dolce e giovane sposa insiste nella richiesta di poter condividere con lui anche la sua concezione della vita, Niels le spiega che la fede in un Dio che guida e giudica rappresenta «una fuga dalla cruda realtà» (SV II 203; RN 490) e che, senza Dio, gli uomini sarebbero migliori. D'altra parte non le nasconde quanto, nelle ore del dolore, «la verità dell'ateismo» sia opprimente, amara e desolata in confronto al «sogno luminoso e felice di un padre celeste che guida e governa» (SV II 204; RN 490-491). Gerda è smaniosa di lasciarsi persuadere dall'uomo in cui ripone una fiducia sconfinata, tanto che, col tempo, diventa addirittura «fanatica» per «quell'ideale umano» verso il quale aspirano le loro anime (SV II 204; RN 491), per quella «Luce sulla terra» che Jacobsen canta nei due versi di *Lys over Landet!*⁵². Eppure, nell'ora suprema, quando l'amore di Niels non è più in grado di accompagnarla, quando, nell'affievolirsi del «mondo infinito» che ha in sé, la paura e la solitudine la inducono

⁵²) «Luce sulla terra! / Questo è ciò che noi vogliamo». (SV IV 165; AP 167).

a ritenere impossibile che tutto sia «finito con la morte» (SV II 206; RN 493), Gerda chiede di poter tornare alla fede della sua infanzia, al completo abbandono dell'anima nelle mani del Dio onnipotente⁵³. E Niels, che si è sentito «riconoscente» perché tutto ciò non è avvenuto «nell'ultimissimo istante», ora si trova nuovamente solo: con il suo «infinito deserto di vacuità» e il suo «inferno di ricordi» (SV II 207-208; RN 493-495), solo con il rimpianto di un amore che si è spento negli occhi di Gerda – già tutta rivolta «verso il suo Dio» (SV II 208; RN 495) – «prima che la morte li facesse opachi» (SV II 213; RN 500).

L'esistenza, che poco prima era sembrata «infinitamente chiara e semplice» (SV II 202; RN 488), ora scorre, con il mormorio greve e fluttuante di un «fiume di rimpianto e di scoraggiamento» (SV II 208; RN 495), verso l'ultima, durissima prova che attende Niels. Quando, di lì a poco, il figlioletto giace in preda alle convulsioni e il medico non arriva mai, quando il padre legge in quegli occhi angosciati «la crescente implorazione d'aiuto» (SV II 209; RN 496), la disperazione è tale che egli innalza una preghiera a Dio⁵⁴ e, nella «impotenza» che lo costringe a inginocchiarsi davanti al trono celeste, riconosce che «la potenza è Sua, soltanto Sua» (SV II 210; RN 497)⁵⁵. Ma, proprio come era accaduto durante l'agonia della zia Edele, l'invocazione rimane inascoltata. Niels si ritrova più solo che mai: solo con il suo «amaro abbattimento», solo con il rimorso di aver ceduto alla tentazione, con il cruccio di aver tradito «il Nuovo, l'ateismo, la sacra causa della verità», pur sapendo benissimo che pregare significa rifugiarsi in un sogno – così

⁵³) Le parole con cui Gerda esprime il suo dubbio («Ma se tuttavia ci fossimo ingannati? Potrebbe essere benissimo, Niels, non è vero?» SV II 206; RN 493) richiamano quelle di Mogens. Il protagonista dell'omonimo racconto, dopo aver perduto Kamilla nell'incendio che lo ha indotto alla vita dissoluta e alla relazione tutta carnale con Laura, esclama angosciato: «E la mia fede di bimbo in tutto ciò che di bello c'è al mondo! E se poi avessero ragione gli altri! Se il mondo fosse colmo di cuori palpitanti e il cielo colmo di un Dio amorevole!» (SV III 49; RN 539).

⁵⁴) Nella lirica *En Bøn* si trova «Una preghiera» ben diversa. Il bimbo chiedeva a Dio di farlo onnipotente; il giovane poeta sente che il desiderio è stato esaudito: «Egli mi ha dato onnipotenza nel regno dei sogni, / Presto dal caos delle nebbie si leverà il mio mondo» (SV IV 32; AP 35).

⁵⁵) L'immagine del trono celeste ricorre anche altrove. Nella lirica *Det bar Seraferne* («Questo hanno fatto i serafini») il soggetto lirico, vedendo la luce che se ne sprigiona, sente tutti i limiti dell'espressione poetica: «E se potessi vincolarla in parole, questa chiara grandiosità!» (SV IV 164; AP 161).

come un tempo, gettandosi «tra le braccia della fantasticheria, aveva saputo che era fantasticheria» (SV II 211; RN 498-499). L'esistenza appare «spaccata», e il suo contenuto si disperde «senza senso», «da tutte le parti» (SV II 211; RN 498). Niels è ormai convinto di aver perduto la sua fiducia nell'uomo, nella sua capacità «di sopportare la vita che gli tocca vivere» (SV II 211; RN 498).

«L'apostasia di se stesso e dell'idea» (SV II 211; RN 498) è tuttavia destinata a trovare il suo riscatto prima di quanto Niels possa immaginare, poiché la guerra contro l'Austria e la Prussia è ormai vicina. Nell'ora della morte, quando il volontario giace condannato da un proiettile nel polmone destro, il dottor Hjerrild – che pure metterebbe tra i beati «colui che non si converte all'ultimo istante»⁵⁶ – cerca di convincerlo ad accogliere un prete, a ritornare ai «luminosi, teneri ricordi dell'infanzia», a considerare che non è possibile «far uscire del tutto Iddio dal cielo» (SV II 214-215; RN 501-502). Ma nell'ora in cui si svela «la grande cosa triste che un'anima è sempre sola» (SV II 213; RN 501), durante la vita come al suo termine, Niels rifiuta l'offerta dell'amico, pur sapendo che «sarebbe potuto essere così bello avere un Dio per lamentarsi e pregare» (SV II 215; RN 502). Così, mentre il

⁵⁶ Le parole del dottor Hjerrild richiamano la domanda retorica che Marie Grubbe, ormai quasi settantenne, pone al maestro Holberg: «Credete voi che colei che ha vissuto come ha creduto fosse giusto vivere, ma senza speranza e senza preghiera di ricompensa nell'aldilà, credete voi che Dio la respingerà e la cacerà, ancorché ella non abbia mai rivolto a Dio una parola di preghiera?» (SV I 257; RN 274-275). Ma il tema, qui, è quello del pentimento, non già della conversione. Infatti, pur essendo convinta che ognuno debba «vivere la sua vita e morire la sua morte», Marie «crede nel Nostro Signore» (SV I 257; RN 274), in un Dio «buono e misericordioso» come quello della lirica *Nu er det Nat* («Ora è notte»), davanti al quale, tuttavia, non c'è bisogno di «inginocchiarsi a pregare» (SV IV 154; AP 131). Il dilemma dell'ultimo istante le viene comunque risparmiato da una malattia che le toglie «l'uso dell'intelletto» fino alla morte (SV I 258; RN 275). Il caso ipotetico che Marie contrappone al suo potrebbe essere quello di Ulrik Christian, se non fosse che il pentimento del fratellastro del re non è affatto «sincero» (SV I 257; RN 275). Dopo una vita di stravizi egli resiste violentemente a chi gli prospetta l'inevitabilità della scelta fra due sole «porte»: quella del paradiso e quella dell'inferno (SV I 90; RN 77). La sua tesi è che ce ne sia una terza «per coloro che sono andati per la propria via»: «una nera tomba profonda, giù nel nulla, nell'assoluto nulla del mondo» (SV I 90; RN 77). Al pari del soggetto lirico di *Monomanie* – «Ma io non voglio. La morte io voglio.» (SV IV 126; AP 175) – Ulrik Christian desidera «morire, solo e soltanto morire, e nient'altro» (SV I 90; RN 77). Ma infine cede e si pente: perché – come dirà scacciando la giovanissima Marie quasi che fosse una «tentatrice» – nell'ora estrema bisogna essere «prudenti» (SV I 93; RN 81).

ritmato e incessante lamento di un altro ferito «martella lentamente il tempo in pezzi», Niels finalmente muore, tra dolori insopportabili, la sua «difficile morte» (SV II 215; RN 502). Muore rinnegando l'idolo, ma non l'ideale, fermo nel suo proposito di non indulgere più ai sogni e alle fantasticherie, ma deciso ad accettare, con la solitudine più disperata, la speranza in un avvenire migliore, in cui l'uomo sia persuaso della pienezza delle sue potenzialità esistenziali, con tutto il suo essere: «sangue e nervi, speranze e aneliti, sì, se è per questo anche i sogni, anche loro» (SV II 130; RN 407).

Il processo di formazione e di maturazione dell'uomo Niels si è così concluso dopo una serie di amare disillusioni che corrispondono ad altrettanti sogni, tutti più o meno strettamente legati a esperienze d'amore. Che questo sentimento occupi un posto privilegiato nella sensibilità del giovane protagonista non deve meravigliare, dal momento che quasi tutti i personaggi principali di Jacobsen fanno parte di quella eletta schiera di esseri umani che – come direbbe Sti Høgh – «ricevono fin dalla nascita una natura e un'indole diversa da quella degli altri, hanno un cuore più grande e sangue più lesto, anelano e desiderano di più, bramano più fortemente» (SV I 161; RN 163). In queste creature «lo struggimento è più selvaggio e più ardente», «gli occhi sono più aperti, tutti i sensi più sottili nelle percezioni» (SV I 161; RN 163). Mentre la gente comune afferra le delizie e i piaceri della vita «con mani rozze», costoro li assorbono «con le radici del cuore» (SV I 161; RN 163)⁵⁷. Per uomini così fatti l'amore e la bellezza sono, con la gioia e la voluttà, veri e propri simboli della condizione umana, di quel trascendente che si rivela e si conferma inesorabile principio di esistenza: perché «ogni bellezza è bellezza che svanisce, e ogni felicità è felicità che s'infrange» (SV I 162; RN 165).

Nel *Niels Lyhne*, tuttavia, l'amore non riflette soltanto uno squisito e raro quanto violento e disperato desiderio di vivere, che l'inganno della vita trasforma, per Sti Høgh, in «voluttà di dolore e disperazione» (SV I 161; RN 164). L'amore che troviamo in queste pagine è sì – come direbbe il paggio in giallo di *Der burde have været Roser* – una condizione «troppo vicina alla terra e alla polvere» (SV III 94; RN 583), ma è

⁵⁷) Si confronti l'immagine dei «cavalieri della ricolma tavola della vita» nella lirica *Løft de klinger Glaspokaler* («Levate i tintinnanti calici» SV IV 152; AP 123).

anche, per Niels Lyhne come per Marie Grubbe, quella felicità che «invecchia con le ore» e che si contrappone – sono sempre parole del paggio più anziano – alla «giovinezza eterna dei sogni» (SV III 94; RN 583). Ma l'amore, per Niels, è soprattutto il surrogato di una religione rinnegata nel tormento⁵⁸, è il «vento tempestoso» della passione (SV II 81; RN 349-350) che spaventa come la burrasca del «pensiero di Dio» nella lirica *Monomanie* (SV IV 125; AP 175)⁵⁹, è adorazione, è venerazione terrena destinata a deludere come quella divina, in una condizione esistenziale che può essere redenta solo da un nuovo salvatore, da una verità che si è incarnata e che, come il Dio fatto uomo, viene «dileggiata e colpita» per poi essere tradita da un apostolo che pur si è inginocchiato davanti al suo volto «radiosamente bello», «colmo di grandezza e di luce immortale» (SV II 127; RN 403). Infrantasi la fede in un celeste «Dio personale» (SV II 203; RN 490), in una persona divina che «ha sempre per risposta il miracolo» (SV II 57; RN 322), il bisogno di venerare spinge Niels alla continua ricerca di un idolo terreno, e lo costringe a scoprire quello che dovrebbe già sapere: che sulla terra – direbbe Marie Grubbe – «non esistono figure radiose cui anelare

⁵⁸ Si confronti l'esortazione della lirica *Saa standesd'...* («Così si fermò...»): «Si aneli e si pianga per mancanza d'eterno» (SV IV 165; AP 165).

⁵⁹ Il mare di questa burrasca divina «si culla in onde possenti» (SV IV 125; AP 175), così come, nei versi di *Arabeske*, l'anelito umano verso uno stato di armoniosa idealità si sprigiona con moto ondulatorio dal «mondo dei flutti» (SV IV 149; AP 115). La lirica *Arabeske til en Haandtegning af Michel Angelo (Kvindeprofil med saenkede Blikke i Ufficiene)* («Arabesco su uno schizzo di Michelangelo. Profilo di donna con lo sguardo chino, negli Uffizi») fu scritta, o ampliata, nell'ottobre del 1873, durante il primo soggiorno fiorentino, che fu interrotto per il manifestarsi dei primi sintomi violenti della tubercolosi. Si confrontino i versi «Perché la vita? / Perché la morte? / Perché vivere, quando pure dobbiamo morire?» (SV IV 151; AP 119), che nella cruda immediatezza contrastano con il carattere simbolico del più ampio contesto. Le ragioni che indussero Stefan George a tralasciare questi e altri versi (79-94) nella traduzione tedesca (in «Blätter für die Kunst», s. I, vol. 5, 1893) vanno ricercate nella loro impronta «nichilista» – cfr. George C. Schoolfield, *Stefan George's Translations of Jens Peter Jacobsen*, in «Kentucky Foreign Language Quarterly» 10/1 (1963), p. 37 e Werner Kohlschmidt, *Georges Jacobsen-Übertragungen*, in *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Hermann Meyer zum 65. Geburtstag*, a cura di Alexander von Bormann et al., Tübinga (Niemeyer) 1976, pp. 583-586. Per esprimere l'anelito delle sue creature Jacobsen ricorre anche all'immagine della cavalcata folle: quella di Marie Grubbe attraverso la foresta sembra avere connotazioni erotiche («i suoi occhi scintillavano e le guance ardevano» SV I 121; RN 116-117); la corsa sfrenata di Ellen nell'omonima lirica finisce con la morte di «un corpo che inseguiva furioso ad afferrare l'anima» (SV IV 137; AP 87).

nell'adorazione dell'amore»; che non c'è «nessun sole da contemplare fino ad abbagliarsi»; che vana è la speranza «che tutto diventi raggi e splendore e colori» (SV I 103; RN 94)⁶⁰. Svanito anche il sogno di un dio 'personale', di un idolo privato, tutto terreno, sopraggiunge l'amara constatazione che l'uomo non è all'altezza dei propri ideali e che non sa accettare la sua condizione senza ricorrere al sovrumano.

La nuova redenzione non è avvenuta: non già perché la Verità, indignata per lo scherno degli uomini, l'abbia lasciata incompiuta come ha fatto il Gesù di *Pesten i Bergamo* (SV III 105; RN 594), bensì perché l'uomo non è ancora pronto a «vivere la sua vita» e a «morire la sua morte» (SV II 129; RN 406). In un certo senso Niels ha veramente vissuto – come Marie Grubbe – «la sua vita» (SV I 257; RN 274), ma inseguendo vaghi sogni di grandezza e confuse speranze di felicità, senza riuscire a mantenersi fedele ai suoi più alti ideali. Nell'ora estrema non gli resta che morire la sua morte, una morte tutta umana, tutta terrena, nella disperata speranza che un giorno l'uomo impari anche a vivere la sua vita, nello stesso modo. L'ultimo sogno di Niels è anche l'unico che non possa essergli sottratto: non più «nebbia dispersa dal sole» (SV II 87; RN 357), bensì biancore perenne di «cime innevate in lividi laghi» (SV II 103; RN 375), biancore perenne di vette mai viste e nondimeno 'ricordate' dalla pallida Bartholine, su laghi plumbei e profondi, ma non insensati come la tomba che Ulrik Christian vede «nell'assoluto nulla del mondo» (SV I 90; RN 77), oppure come il vuoto cosmico, «Eterno e senza mutamento», della lirica *Evig og uden Forandring* (SV IV 162; AP 157). La disperazione e la speranza di Niels scaturiscono da una crisi esistenziale che si configura anche come crisi religiosa. Se quel tanto di ateismo storico che emerge dal romanzo (in chiave ironica o seria) può in un certo senso apparire accessorio o superato, non è tuttavia possibile scindere il personalissimo e sofferto ateismo di Jacobsen dal travaglio esistenziale che si riflette in tutta la sua opera. Ignorare, o addirittura negare, la presenza di una cospicua

⁶⁰ È interessante notare come la prima grande delusione di Marie Grubbe sia strettamente legata, come per Niels Lyhne, alla morte del suo primo 'idolo'. Ma la situazione è, in un certo senso, capovolta: mentre la disillusione di Niels viene dal cielo ed egli si rivolge, per reazione, tutto alla terra, il sogno di Marie si spezza per il comportamento del suo idolo terreno, ed ella si dedica, almeno per qualche tempo, «a contemplare la magnificenza della Gerusalemme celeste» (SV I 103; RN 95).

componente religiosa nell'intreccio ideale del *Niels Lyhne* significa, in particolare, non solo trascurare rilevanti e fecondi collegamenti con *Fru Marie Grubbe*, con i racconti e con le liriche, ma anche precludersi la possibilità di esplorare fino in fondo i delicati meandri della sua arte squisita e raffinata, in quel tormento senza fine che vive di speranza e disillusione, al di là della variegata psicologia dei personaggi e della finissima forma pittorica in cui spesso si esprimono, al pari dei paesaggi, sentimenti e stati d'animo.

FAUSTO CERCIGNANI

DA JACOBSEN A MALTE IL ROMANZO D'ARTISTA DI R.M. RILKE

Herbert Marcuse, nella sua tesi di dottorato dedicata a *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca*, con il sottotitolo, nell'edizione italiana, *Dallo «Sturm und Drang» a Thomas Mann*¹ sorprendentemente non solo non tratta del romanzo rilkiano, ma neppure ne fa parola. Rilke non figura neppure nell'indice degli autori in calce al volume. Ci si potrebbe interrogare sui motivi di tanto rigorosa esclusione, che certo non può esser ricondotta a criteri esteriori, quali quello cronologico (sono trattate opere di Thomas Mann posteriori al *Malte*) o quello anagrafico (è trattato appunto, e anzi in posizione eminente, un autore vivente quale Thomas Mann). Qualche risposta a tali interrogativi potrà essere cercata nella tematica stessa di Marcuse, che indaga il romanzo dell'artista in un'ottica ampiamente attenta all'interazione tra artista e società: un terreno sul quale il *Malte*, nella rigorosa consequenzialità del suo individualismo, offre non poche difficoltà all'analisi. Oppure potremmo tentare la risposta proponendo la domanda più radicale: il *Malte* è un romanzo dell'artista, rientra cioè nel genere o sottogenere letterario cui è dedicato il lavoro giovanile di Herbert Marcuse?

Voglio anticipare qui la direzione della risposta, che verrà poi argomentata seguendo un'ottica insolita, e cioè seguendo il filo dei rapporti che legarono Rilke allo scrittore danese Jens Peter Jacobsen² nella gene-

¹) *Der deutsche Künstlerroman*, Frankfurt am Main 1978, trad. it. di Renato Solmi, Torino 1985.

²) Sorprendentemente, nella pur copiosissima bibliografia rilkiana, la situazione della critica sui rapporti tra Rilke e Jacobsen non è delle migliori. In particolare ricorderò un lontano ma ancora utile lavoro di Lydia Baer, *Rilke and J.P. Jacobsen*, in «Publications

si del romanzo: ottica che sarebbe certo potuta essere ben diversa, e partire ad esempio da un'analisi diretta del romanzo, ma che in questo modo, oltre a toccare un problema, quello del rapporto con Jacobsen, certo cruciale per un compiuto ritratto di Rilke, conferisce alla discussione un carattere di concretezza, com'è sempre quando si tratta di relazioni tra persone o, come nel nostro caso (poiché certo Rilke non conobbe Jacobsen, morto nel 1885), anche tra una persona viva e una defunta. Ed è proprio qui il punto. Per un verso il *Malte* non è totalmente un romanzo d'artista, per l'altro proprio l'analisi del ruolo avuto dalla figura di Jacobsen nella sua genesi permette di misurare la parziale appartenenza del romanzo rilkeiano al genere di cui ci stiamo occupando. Ma non voglio anticipare troppo, per non togliere tutto il sugo alla mia analisi e renderla ancor più professorale e accademica di quanto essa per necessità non abbia a essere.

La prima conoscenza di Jacobsen da parte di Rilke avviene a Monaco, tra la fine del 1896 e l'inizio del 1897, su suggerimento di Jakob Wassermann, il quale ne aveva raccomandato la lettura al giovane poeta proveniente dalla provinciale Praga, quale esempio di solido artigianato letterario. Ma non è solo il caso letterario che interessa Rilke. In realtà la sua scoperta di Jacobsen riguarda sia il magistero espressivo (giostrandolo un po' con le etichette letterarie, diciamo l'incontro di naturalismo e impressionismo nello scrittore danese), sia in genere l'esemplarità della sua vicenda d'artista, sia più in generale ancora la simpatia umana che gli ispira. Rilke trova nello scrittore danese da non molto scomparso una sorta di *alter ego*, solo infinitamente più ricco quanto a maturità poetica. Ancora molti anni più tardi così Rilke tratteggerà in alcune lettere alla contessa Dietrichstein questi momenti della sua ricezione di Jacobsen, che in lui sono naturalmente inestricabilmente avviluppati, laddove noi dobbiamo enumerarli analiticamente:

of the Modern Language Association of America» 54, 3/4 (1939), e un lontano e discutibilissimo saggio di Clementina di San Lazzaro, *Die «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» von R.M. Rilke in Vergleich mit Jacobsens «Niels Lybne» und A. Gides «Nourritures terrestres»*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 1941, nonché un lavoro di ben altra solidità e ampiezza di Werner Kohlschmidt, *Rilke und Jacobsen*, in W.K., *Rilke-Interpretationen*, Freiburg i. B. 1948. Inoltre ancora Borge Gedso Madsen, *Influences from J.P. Jacobsen and Sigbjørn Obstfelder on Rainer Maria Rilke's «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, in «Scandinavian Studies» 1954, e qualche dissertazione.

Ma in lui non è forse la cosa più meravigliosa che con ogni passo innanzi in chiarezza, colorito e concretezza contemporaneamente cresca anche in leggerezza e tenerezza? (lett. 12.9.1916)

[...] quelle celebri sei novelle [...] che due o tre decenni fa hanno rappresentato per un'intera generazione felicità, liberazione e insieme in un senso più ampio responsabilità, responsabilità d'un lavoro più vivo e più intimo di quanto allora si sapesse e si facesse. (lett. 14.3.1916)

E ancora:

[...] questa meraviglia, questa gioia sorpresa di trovare sentito e raffigurato tutto ciò, e un'attesa quasi incredula di creazioni simili e del tutto diverse, in cui il mondo viene mostrato e compreso più ricco e più prossimo di quanto uno abbia mai pensato [...]. (lett. 1.11.1916)

Ancora nel 1924, in una lettera a Pongs del 17 agosto, Rilke ricorda con intensità quella lontana esperienza, che lo ha accompagnato per un lungo tratto di anni:

Per quanto però riguarda Jacobsen, anche più tardi, per molti anni, ne ho avuto un'esperienza così indescrivibile che non mi sento in grado di stabilire senza ingannare o inventarmi qualcosa quanto egli in quegli anni possa aver significato per me. Ancora a lungo nel periodo parigino egli è stato per me un accompagnatore in ispirito e una presenza nell'animo; che egli non vivesse più mi sembrò a tratti una insopportabile privazione, ma proprio questa strana mancanza della sua conoscenza rese possibile in me fin dall'inizio la libertà e l'apertura nei confronti del defunto: un atteggiamento che poi nella terra sua, di Jacobsen, e in Svezia, doveva conoscere il più sorprendente rafforzamento [...].

E in una testimonianza risalente al 1904, ad un periodo quindi in cui il legame con Jacobsen è forse al suo massimo, ecco come Rilke si esprime:

[...] penso per prima cosa di rivolgermi a Jacobsen. Non sai [la lettera è rivolta a Lou Andreas Salomé] quanto mi sia diventato necessario [...] accade addirittura che, quando ci si addentra in qualcosa di importante, si può essere sicuri di riuscire a un luogo dove c'è anche lui (se si procede abbastanza avanti); e allo stesso modo è anche strano constatare come le parole sue e di Rodin spesso coincidano perfettamente; allora si ha quell'impressione chiara come il cristallo che nelle dimostrazioni matematiche offre l'attimo in cui due linee distanti si incontrano come provenienti dall'eternità in un punto o in cui due grandi numeri complicati, che non si somigliano affatto, contemporaneamente si ritirano per riconoscere, insieme, un singolo, semplice segno per ciò di cui si tratta. (lett. del 12.5.1904)

Ma lasciamo il montaggio delle citazioni. Quanto appare chiaro da quelle ricordate, come pure dalle innumerevoli altre che si potrebbero richiamare, è come Rilke considerasse il suo contatto con Jacobsen di importanza determinante per un periodo molto lungo della sua vita (periodo lungo, ma non per tutta la sua vita; si veda in una tarda lettera a Alfred Schaefer del 26.2.1924):

Il nome di Jacobsen significa da solo un'epoca ben definita della mia vita: egli fu veramente il «reggente annuale» del mio anno celeste sulla terra.

Non sarà inutile, allora, tentare di profilare questo incontro con Jacobsen rispetto agli altri incontri spirituali decisivi nella maturazione di Rilke. Ne verrà una qualche maggiore precisazione di contorni.

I nomi paragonabili sono soltanto due, Nietzsche e Rodin. Di Paul Valéry, che rappresenterà la presenza decisiva della fase tarda di Rilke, non può essere detto adeguatamente qui. Il Rilke del dopoguerra è troppo altra persona dal giovane dei mesi monacensi, delle esperienze italiana e russa, dei primi anni parigini, per poterne discutere d'un fiato solo. E anche la maniera con cui Rilke parlerà del suo incontro con Valéry avrà un altro timbro, tutto suo particolare. Basterà allora averlo qui soltanto ricordato.

Ma Nietzsche e Rodin: se non intere biblioteche, interi scaffali sono stati scritti sulla loro determinante presenza nel processo di enucleazione della poetica rilkiana più personale. Per Nietzsche, con il supporto di infiniti argomenti filologici, ma con assai scarsi riferimenti espliciti dello stesso Rilke, e per Rodin, invece, con una messe tutt'altro che indifferente di dichiarazioni dello stesso autore sul suo debito, originalmente rielaborato, verso la poetica rodiniana. Rispetto allo scrittore, estremo riserbo, rispetto allo scultore un'abbondanza di esplicitazioni talora quasi sospetta. Diverso è il caso di Jacobsen.

Di Jacobsen Rilke parla con una costanza e una immutata positività come per nessun altro. (Nietzsche, dopo alcuni accenni, e anche quelli non ricchi, degli anni giovanili, in pratica non viene più neppure nominato; Rodin scompare con l'esaurirsi del momento delle *Nuove Poesie* legato alla sua esperienza). Egli ne parla, tuttavia, storicizzandolo, ossia riconoscendo presto come la sua influenza, certo grandissima, abbia riguardato un periodo ben definito della sua vita. Ciò appare particolarmente evidente in alcune lettere tarde, qualche esempio delle quali ho

richiamato brevemente più sopra. Quantitativamente sono certo più significativi i riferimenti a Rodin, e soprattutto essi sono maggiormente elaborati. Il passaggio dalla sfera dell'esperienza scultoria a quella letteraria ha richiesto una mediazione, che Rilke si sforza di rendere esplicita ai suoi corrispondenti (si tratta anche in questo caso di regola di passi dalle lettere). E se questa inesausta riproposta del proprio debito verso lo scultore è talora ripetitiva, essa nondimeno permette una articolazione molto evidente delle posizioni poetiche e poetologiche che ne derivano. È senza dubbio il momento, questo «rodiniano», in cui Rilke più diffusamente ragiona delle proprie posizioni di poetica. Poco di tutto questo avviene nei riguardi di Jacobsen. Ciò che ricaviamo dai pur numerosi riferimenti jacobseniani nelle lettere di Rilke sono l'immutata ammirazione (salvo che in un passo, di cui dirò più avanti), la gratitudine, il legame insomma, ma nulla più che vaghi accenni per quanto riguarda invece le motivazioni profonde di tale legame, una caratterizzazione approfondita di Jacobsen come scrittore ecc. Le presenti riflessioni hanno l'intenzione, o l'ambizione, di chiarire qualche cosa in questo problema.

La lettura di Jacobsen da parte di Rilke è intensa e ripetuta fino almeno al 1904. Alla moglie Clara Westhoff scrive da Viareggio nel 1903: «In tasca ho sempre solo Jacobsen, cui talora do un'occhiata per via. Qui lo si legge meravigliosamente bene. È come se egli si spiegasse più del solito». (27.3.1903). Da Roma annuncia alla Salomé l'intenzione di imparare il danese solo per poter leggere Jacobsen e Kierkegaard nell'originale (17.3.1904) e poco più tardi elenca i lavori cui pensa di dedicarsi prossimamente, tra cui una monografia su Jacobsen (12.5.1904). In questo momento l'attenzione di Rilke si focalizza sul mondo nordico, danese in particolare, grazie all'interesse per Kierkegaard, che si sovrappone a quello mai spento per Jacobsen.

Questa fase più intensa e produttiva della frequentazione jacobseniana di Rilke si protrae alcuni anni, almeno fino al 1908. È l'epoca in cui Rilke traduce alcune poesie dell'autore danese e medita addirittura di scrivere una monografia su di lui. Nel 1910 l'astro di Jacobsen è tramontato dal cielo dei progetti rilkeiani. All'editore Anton Kippenberg egli scrive il 18 novembre 1910: «Sì, a Jacobsen [si intenda: alla traduzione delle sue poesie] ora rinuncio definitivamente, qualche anno fa sarebbe forse stato ancora possibile». Ma se la fase feconda appare esauri-

ta a questa data, non scompaiono dalle pagine di Rilke riferimenti a Jacobsen anche negli anni seguenti. Quel che rimane è un rapporto consolidato e intimo, quasi si direbbe affettuoso, un ripetuto ritorno alle pagine ormai ben note dello scrittore danese, una frequente menzione della sua importanza in una fase trascorsa ma decisiva del suo sviluppo.

È nota una sola eccezione a questa costanza di rapporti positivi. Si tratta di parole riferite dal germanista francese Maurice Betz e pronunciate a Parigi nel 1925. La testimonianza di Betz è da ritenersi del tutto attendibile. Secondo Rilke esisterebbero dunque due Jacobsen, il primo dei quali è il poeta verso cui il giovane Rilke si è sentito attratto

con un entusiasmo senza pari, nella tensione di scoprire in lui, come in una fonte, la vita e la forza di rappresentarla.

Ma così prosegue poi Rilke:

Ma dietro questo poeta, uno con lui e purtuttavia diverso, scopersi poco a poco un altro essere: un uomo malato e amareggiato, fondamentalmente molto infelice e incline a dubitare di tutto e in lotta, con una derisione sempre più odiosa, contro la morte e il potere della malattia, che tuttavia infine venne sconfitto e a grado a grado si congedò da se stesso.³

Non appare del tutto chiaro a che si riferisca qui precisamente Rilke, poiché ancora le ultime testimonianze dello scrittore danese, malato e prossimo alla consapevole morte, lo mostrano mite e per nulla amareggiato, e tutt'ora fedele alla sua sconsolata visione ateistica. L'interpretazione, che qui non possiamo neppure tentare, di questo passo, dovrebbe in realtà volgersi assai più alla definizione delle condizioni spirituali del tardo Rilke, alla sua lotta con la oscura malattia, alla sua intrepida fedeltà alle proprie premesse interiori ecc.: e forse qualche luce ne verrebbe anche a questo per il resto enigmatico, ultimo riferimento jacobseniano. Ma è un compito che nei limiti di queste pagine deve essere lasciato da parte.

Del pari deve essere sacrificata una serie di altre analisi di dettaglio sull'influenza di Jacobsen sull'opera rilkeana, per avere il modo di soffermarci con sufficiente ampiezza sul problema più rilevante, che è quello costituito dal *Malte*. E si tratterebbe di analisi interessanti, come quelle

³) Maurice Betz, *Rilke in Paris*, trad. ted. di Willi Reich, Zürich 1948.

relative alle opere giovanili, in cui le tracce di Jacobsen sono probabilmente al massimo della loro evidenza, com'è comprensibile, e addirittura in buona parte inedite, come quelle riferite alla lirica della maturità, sia del *Libro d'Ore*, sia in particolare delle *Nuove Poesie*. Per quest'ultimo compito, anzi, disporremo di uno strumento prezioso, dato dalle traduzioni che Rilke tentò di liriche di Jacobsen (fatte, sia ricordato di passata, tra il 1904 e il 1910, quindi nel pieno del periodo parigino), con indicatori rivelatori quali la scelta delle liriche da tradurre, il taglio linguistico delle traduzioni ecc.⁴. Ma per quanto affascinante risulti questa verifica, qui anch'essa travalicherebbe i limiti che ci siamo posti. È quindi al *Malte* che ora ci rivolgiamo, per un'analisi di qualche dettaglio, al *Malte* che di norma viene accostato, legittimamente beninteso, al *Niels Lyhne* di Jacobsen.

Innanzitutto è da manifestare un fermo dissenso dalla tesi di fondo di Cristina di San Lazzaro intorno a una sostanziale incomparabilità di temi, di motivi, di posizioni ideali tra il *Malte* e il *Niels Lyhne*, il maggiore romanzo di Jacobsen, con, pare di dover capire tra le righe, una decisa superiorità poetica del primo sul secondo. Tra l'altro la critica italiana si lascia abbagliare dall'uso della parola «dio» da parte di Rilke e pretende di contrapporre un Rilke credente a un Jacobsen ateo, perdendo in tal modo di vista il radicale immanentismo rilkiano (che Kohlschmidt chiama, con termine discutibile, «naturalismo»). La studiosa contrappone inoltre la negatività della visione jacobseniana, tutta chiusa entro il cupo pessimismo dell'ateo, a una positività del romanzo rilkiano, che canta una positiva adesione alla vita, nella fiducia dell'attuazione sulla terra o altrove del misterioso dio di cui esso tanto parla. Se il romanzo non si fosse interrotto, afferma la di San Lazzaro, certamente esso ci avrebbe narrato come Malte sarebbe diventato «un santo». Su questa strada francamente non ci sentiamo di seguire la studiosa italiana.

In realtà appare ben difficile negare intanto un debito esteriore quanto meno rispetto ai nomi e all'ambientazione danese che (non dimentichiamo che Rilke comincia a lavorare al *Malte* nel 1904) senza il suo entusiasmo del momento per Kierkegaard e per Jacobsen, avrebbe

⁴) Pubblicate per la prima (e finora unica) volta nel lavoro di Lydia Baer citato. Appariranno nell'annunciato vol. VII dei *Sämtliche Werke*.

potuto forse far capo a altri cieli e altri paesaggi. Ma con questo siamo ancora all'esteriorità.

Kohlschmidt riassume i debiti del *Malte* rispetto a Jacobsen in alcuni motivi che appartengono a quelli più essenziali del romanzo.

Il primo è quello della fanciullezza. Sappiamo la sua centralità nel *Malte*, che si costruisce proprio intorno al tentativo del protagonista, confrontato con l'insopportabile realtà della moderna metropoli, di ancorarsi a una sua lontana e non felice fanciullezza, in cui ha le sue radici la sua incapacità di vivere. Ora, se sarebbe facile indicare in entrambi i romanzi di Jacobsen, sia in *Maria Grubbe* sia in *Niels Lyhne*, splendide pagine di evocazione della fanciullezza dei protagonisti, sarà forse ancora più interessante rilevare la caratteristica che Rilke indica non solo per i personaggi ma anche e soprattutto per l'autore – Jacobsen – come un uomo che non ha avuto realmente una vita, ma ha avuto «solo un'infanzia» «nur eine Kindheit». Le parole di Rilke sono riferite ad un suo colloquio con Paula Becker negli anni della svolta del secolo:

[Jacobsen] non ha avuto esperienza [...] amore, avvenimenti, saggezza, ma solo una fanciullezza. Una fanciullezza grande, enormemente colorata, in cui egli trovò tutto ciò di cui aveva bisogno la sua anima per travestirsi fantasticamente. Da questa fanciullezza egli ha tratto tutta l'atmosfera di morte di Bergamo, le sofferenze della signora Foens, il grazioso canto del paggio, e il dolore esistenziale di Niels Lyhne che era già altrettanto vissuto quanto l'intera grande epoca di Maria Grubbe, la quale si levava davanti a lui tanto infinitamente giusta e matura che nel passato danese si sarebbe dovuto creare spazio per queste figure se esse non fossero state conosciute.⁵

Non solo, quindi, è possibile indicare una influenza delle pagine di Jacobsen, è la persona stessa di Jacobsen che, sia pure antifrasticamente (Jacobsen ha avuto quella fanciullezza che invece manca tragicamente a Malte/Rilke), è presente sullo sfondo del romanzo. Su questo occorrerà tornare brevemente più avanti.

L'altro motivo che convincentemente Kohlschmidt indica quale punto di affinità tra il *Malte* e le creazioni di Jacobsen è quello che riassumerei come il seguire senza ribellione la legge profonda del proprio essere, in particolare il proprio «cadere» o «declinare» e ancora più in particolare il tendere a ciò che di quella legge profonda costituisce

⁵) *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899-1902*, a cura di Ruth Sieber Rilke e Carl Sieber, Leipzig 1931.

l'espressione più sostanziale, la «propria morte». Qui non si può non citare naturalmente l'ultima pagina di *Maria Grubbe*:

Ecco ciò che io credo: che ogni uomo vive la sua vita e muore la sua morte.
Questa è la mia fede.

E le ultime righe di *Niels Lyhne*:

[Lyhne] giaceva là, disteso e favoleggiava della sua armatura: diceva che voleva morire in piedi. / E finalmente morì, morì la sua morte, la pesante morte.⁶

E accanto a queste, ecco la pagina del *Malte* in cui si stigmatizza la morte impersonale dell'Hotel-Dieu:

Questo eccellente Hotel è molto antico, già ai tempi di re Clodoveo vi si moriva in pochi letti. Ora si muore in 559 letti. In serie, naturalmente. Con una produzione così enorme ogni singola morte non è proprio ben eseguita, ma non importa. È la quantità che conta. Oggi chi dà ancora valore a una morte ben fatta? Nessuno. [...] il desiderio di avere una propria morte diventa sempre più raro. Ancora un po', e diventerà rara come una propria vita.⁷

Sicuramente l'aver trovato formulato tanto precisamente in Jacobsen un motivo così decisivo della propria visione o forse aver trovato nella formulazione già matura di Jacobsen un aiuto a far chiarezza su questo punto della propria visione, è da annoverare tra i tratti che più profondamente hanno legato Rilke a Jacobsen.

Largamente indipendente da Jacobsen è invece la struttura narrativa del *Malte*, che non appare in alcun modo riconducibile ai moduli narrativi dello scrittore danese, tuttora ancorato a un realismo di stampo ottocentesco, anche se venato e mosso da fremiti e abbandoni impressionisti. Piuttosto la struttura tanto originalmente «antinarrativa» del *Malte* è stata felicemente accostata all'opera di un altro autore nordico, questa volta norvegese, Sigbjørn Obstfelder, di cui Rilke recensì nel 1904 (l'anno, non si dimentichi, dell'inizio del lavoro al *Malte*) la traduzione tedesca del postumo *Pellegrinaggi*, un libro dalla struttura aperta, del tipo delle pagine di un diario, sul cui esempio appunto può vedersi strutturato il *Malte*⁸.

⁶) Cit. dall'edizione *Romanzi e novelle*, a cura di Vittorio Santoli, trad. it. di Giuseppe Gabetti, Firenze 1963.

⁷) Nella trad. it. di Furio Jesi, Milano 1974.

⁸) Sull'influenza di Obstfelder su Rilke, cfr. Kohlschmidt, *op. cit.* e Madsen, *op. cit.*

Detto questo, occorre però aggiungere subito che vi sono altri elementi del processo narrativo in Rilke che si possono legittimamente far risalire a Jacobsen. Penso soprattutto, ad esempio, all'impiego della storia, delle memorie storiche, che costituiscono tanta parte degli appunti del *Malte*, e in cui non è certo da escludere una eco, quanto vicina qui non è possibile discutere, dei coloriti scorci storici di *Maria Grubbe*. È ancora, quale importanza sarà da attribuire nella genesi della forma narrativa frammentatamente antiepica del *Malte* a quella che definirei la discontinuità narrativa di Jacobsen, la successione, cioè, di fasi di concisa e concentrata narrazione di eventi, fatta a rapide pennellate, e di fasi di descrizione, di riflessione, di lyricizzante evocazione (si pensi ai ricchi e caratteristici quadri coloristici)? Anche questo è uno spunto che potrebbe essere seguito, ma che qui si sottrae al tempo a nostra disposizione.

I punti di contatto o, beninteso, di differenza tra il *Malte* e le opere di Jacobsen, e in particolare il *Niels Lyhne*, potrebbero moltiplicarsi, ma forse l'essenziale di quella che potrebbe diventare una enumerazione anche lunga e certamente noiosa può essere sinteticamente indicato in un punto, che ora spiegherò, e che ci riporterà allo studio di Herbert Marcuse da cui abbiamo preso le mosse.

Una affinità sostanziale lega i protagonisti dei romanzi di Jacobsen e di Rilke. Entrambi sono artisti, e in quanto artisti sostanzialmente falliti, velleitari al di là delle loro reali forze. Nel *Lyhne* ciò è particolarmente evidente e porta a un sostanziale abbandono delle ambizioni creative da parte del protagonista. Nel *Malte* invece la sostanziale aridità creativa del protagonista è meno evidente, ma appare, a ben vedere, altrettanto innegabile. Malte non fa a tempo a giungere all'opzione di Lyhne per la normalità borghese (quella normalità che un tempo egli aveva disprezzato per adolescenziale albagia di artista), ma ciò non toglie che il bilancio che Malte fa della propria produzione letteraria sia del tutto misero. Sostanzialmente, dunque, un fallito anch'egli come artista.

Ma - ecco ciò che vorrei chiedermi - è proprio con Lyhne che Malte deve essere confrontato? È tra i due personaggi fittizi che deve avvenire il confronto, o non occorrerà piuttosto saltare per così dire un passaggio e andare direttamente, anziché a Lyhne, al suo autore, a Jacobsen? Ecco allora l'ipotesi che vorrei proporre: la figura che per così

dire traspare dietro Malte se forse non è proprio quella di Jacobsen (certamente Rilke non intendeva scrivere un romanzo a chiave, e semmai, se una persona reale è da vedere dietro Malte, è quella di Rilke stesso), certo ne ha molti tratti. Complessivamente comunque il profilo di Jacobsen risulta antifrasticamente, risulta al negativo, come controfigura tutta positiva di tratti costitutivi che in Malte appaiono in parte negativi e in parte positivi. Mi spiego.

Jacobsen, nelle parole di Rilke citate in precedenza, ha avuto una vera fanciullezza, il che equivale quasi a una vera vita. Tutta la sua creazione è come tratta da quella fanciullezza ricca, felice, densa. Ciò è stato invece negato a Malte, uno dei cui compiti vitali è proprio quello di compiere, «leisten», quanto della propria fanciullezza riesce ancora a estrarre ed elaborare dal ricordo. Questo tratto, del possesso di una fanciullezza, è comunque proprio anche dei personaggi jacobseniani, Maria Grubbe e Niels Lyhne. Ma rimane il fatto che Rilke ne parla come di un carattere proprio dell'autore e non dei personaggi, per cui non appare illegittimo il riferimento, per noi, da Malte a Jacobsen anziché a Lyhne.

Del motivo della propria morte, è stato già detto, e non occorrerà tornarci sopra. La ricorrenza costante in entrambi i romanzi di Jacobsen, in riferimento per di più non solo ai due principali, ma anche (positivamente o meno, poco importa) a vari altri personaggi, fa tuttavia di questo motivo un motivo meno dei suoi personaggi che dell'autore stesso. Ritorna quindi un legittimo riferimento diretto a Jacobsen. E sarà lecito ricordare che, a questo proposito, possiamo uscire dai limiti della finzione non solo in direzione di Jacobsen, ma anche di Rilke, il quale nelle lunghe settimane del sanatorio di Valmont ha veramente affrontato la sua personale morte, con una vicenda biografica che ha dato l'ultima conferma extraletteraria della serietà vitale di quello che talora può apparire un astruso e astratto filosofeggiare e misticcheggiare rilkiano. E a questo proposito anche la malattia sarà da citare tra i tratti che accomunano Malte, più che ai suoi personaggi, a Jacobsen stesso. Questo motivo appare accomunato, nella considerazione rilkiana di Jacobsen, con il carattere di leggerezza, delicatezza, sensibilità acuta per le sfumature. La condizione di malato rende particolarmente disponibili all'altro, a immedesimarsi nell'altro e a assumere in sé la sua vita. Non importa naturalmente qui stabilire se questo ritratto di Jacobsen

risponda a verità, importa stabilire se risponda a qualcosa di essenziale del ritratto di Malte. Ora non c'è dubbio non solo che la sensibilità di Malte sia esaltata dalla sua malattia, ma addirittura che la sua particolare sensibilità, che lo rende indifeso di fronte alle impressioni esterne e totalmente soggiacente al contatto con i destini umani che incontra, sia addirittura parte della sua malattia. Buona parte della vita di Malte (nel segmento narrato nel romanzo come presente) consiste proprio nell'immedesimarsi nei destini con cui viene casualmente a contatto.

E si veda come Rilke parla di Jacobsen. Il discorso è riferito a Copenhagen:

[Copenaghen] è la città di Jacobsen. Si incontrano una o due persone che gli somigliano molto, e che, seri, chiari e buoni come sono (anche se non hanno scritto un Niels Lyhne) non portano del tutto a torto la sua faccia; presso di loro essa non va perduta ed è tanto pazientemente malata e assorbe in sé vivendo tante cose che le sono tacitamente affini [...]

(lett. a Clara, 19.8.1904)

Si noti che sono parole scritte nel momento in cui il profilo di Malte si stava condensando nei tratti che conosciamo dalle prime pagine del romanzo.

Un punto invece differenzia decisamente Malte da Jacobsen: quello della creatività artistica. Ed è naturalmente l'elemento decisivo. Un Malte che avesse avuto l'infanzia piena e felice di Jacobsen e la sua capacità poetica, non sarebbe più stato Malte: sarebbe stato Jacobsen. Oppure sarebbe stato Rilke.

Tutto ciò, il legame cioè tra Malte e Jacobsen, più che con i personaggi di Jacobsen, non solo non si contraddice, ma anzi trova conferma se pensiamo alla caratteristica generale del rapporto di Rilke con Jacobsen, che è caratterizzato da una simpatia umana che va al di là del solo fatto letterario. Naturalmente sappiamo che la prima conoscenza fu dovuta a una specie di esempio di artigianato letterario, e dobbiamo supporre - dato l'esclusivismo della vocazione letteraria di Rilke - che se Jacobsen non fosse stato quel significativo scrittore che era, difficilmente avrebbe trovato tanto interesse agli occhi di Rilke. Ma il tono con cui Rilke costantemente ne parla (e in particolare negli anni decisivi in cui stava per iniziare o stava iniziando la stesura del *Malte*) è di simpatia anche o forse soprattutto umana. Jacobsen diventa agli occhi di Rilke una sorta di modello umano, in cui naturalmente ha un largo spazio la

dimensione artistica (in particolare nella lezione artigianale che Rodin formulerà nel suo «travailler, toujours travaillier»), ma in cui ha un ruolo importante anche un'altra dimensione, quella della mitezza e della bontà, rispetto alla quale si deve sottolineare la simpatia rilkiana, quella simpatia che non potrà mai nascere (malgrado l'esplicito riconoscimento di tanto debito rispetto allo scultore) dalla personalità forte e imperiosa e spigolosa di Rodin. Sempre nel 1904, durante il soggiorno in Svezia, Rilke conosce casualmente uno studente, per cui prova simpatia. La simpatia gli si chiarisce presto, quando si accorge che tra i pochi bagagli che egli porta con sé c'è un libro, e questo libro è il *Niels Lyhne* di Jacobsen. «Così puoi ben credere – commenta Rilke scrivendone alla moglie Clara – che deve essere stato una brava persona [ein guter Mensch]» (12.7.1904): solo perché era un lettore di Jacobsen. La qualità umana dell'autore si riverbera sulla qualità umana dei suoi lettori.

Ed ecco allora l'ipotesi critica con cui vorrei avviare a conclusione queste riflessioni. Jacobsen – l'artista e l'uomo – costituisce l'elemento di cristallizzazione intorno a cui si coagula la figura di Malte. Si tratta beninteso di problemi che al fondo sono quelli di Rilke stesso. Era tuttavia necessario trovare un punto di oggettivazione, di proiezione all'esterno (altrimenti non si sarebbe operato il passaggio dalla lirica all'epica). Questo elemento oggettivante può essere stato costituito dalla figura di Jacobsen, che offriva il vantaggio di essere per un verso una persona reale, ma per l'altro anche quello di essere morto, e pertanto di non avere l'invadenza, l'urgenza dei vivi, che talvolta non rispondono alle nostre esigenze.

Certo: dietro Malte c'è Rilke. Ma un Rilke che ha trovato il modo di oggettivare i propri problemi come nascondendosi dietro Jacobsen, almeno dietro il «suo» Jacobsen.

Questo permetterebbe tra l'altro di spiegare, mediante questa ipotesi, il motivo del superamento della fase più intensa della frequentazione jacobseniana, da collocare intorno al 1908. È del 1910, come abbiamo già visto, la rinuncia definitiva a tradurre le poesie di Jacobsen. Meno esplicito è l'abbandono dell'intenzione di scrivere una monografia su di lui, che comunque non deve cadere temporalmente troppo lontano. Non a caso sono gli anni di più intenso lavoro al *Malte*, e sono gli anni in cui nelle lettere rilkiane di Malte si viene sempre più decisamente parlando come di una persona reale, come di un interlocutore

vivente. Se uno non fosse informato, a volte potrebbe doversi intendere dalle espressioni impiegate da Rilke nelle sue lettere, che egli stia veramente parlando di un suo infelice amico. Allora: il riferimento a Jacobsen si dirada nel momento in cui la sua funzione si relativizza, perché Malte si è ormai tanto oggettivizzato, ha assunto tanta vita autonoma, da rendere superfluo il ricorso a Jacobsen stesso, che pur aveva offerto tanti spunti alla nascita di Malte. E forse potremmo arrivare a dire che la vera monografia su Jacobsen, su questo «suo» Jacobsen, Rilke l'ha scritta, anche se curiosamente rigirata al suo contrario. L'ha scritta in forma di romanzo, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*. O – con formulazione più rigorosamente critica – non l'ha scritta perché essa avrebbe prosciugato, nell'analisi metalinguistica della rappresentazione critica, le sorgenti da cui egli avvertiva sgorgare il *Malte*. Rimarrà, negli anni a venire, la simpatia umana, mai spenta, e la gratitudine per un autore cui Rilke doveva una lezione essenziale di mestiere letterario, nonché una chiarificazione non piccola su capitoli essenziali del suo credo più profondo (la propria morte, ad esempio) e impulsi decisivi alla nascita di una delle figure portanti della sua opera. Ce n'è abbastanza per spiegare l'ineguagliata persistenza del rapporto tra Rilke e Jacobsen.

Tornando all'interrogativo iniziale, apparirà chiaro come non mi senta di scandalizzarmi più di tanto per la mancata trattazione del *Malte* nello studio di Marcuse. In effetti il romanzo rilkiano solo parzialmente è un romanzo dell'artista. Con una punta di paradosso si potrebbe affermare che esso è in effetti il romanzo di un uomo che è nel contempo un artista, anche se un artista fallimentare; ma l'accento prevalente cade sull'uomo. Solo che, nel panestetismo rilkiano (la parola sia usata qui senza alcuna ombra di giudizio negativo, come pura constatazione, o se si vuole come abbreviatura del ruolo totalizzante che la creazione artistica ebbe per Rilke) non era possibile parlare adeguatamente dell'uomo, senza toccare anche l'artista. In altre parole, un uomo che non avesse avuto interessi artistici, e sia pure non realizzati, difficilmente avrebbe trovato grazia agli occhi di Rilke. L'umanità vera, ricca, feconda, comincia per Rilke là dove si apre uno spazio per l'arte. In questo senso, a voler proprio concludere con un paradosso, il suo vero romanzo dell'artista, ma dell'artista compiutamente realizzato, Rilke lo scrisse con intransigente coerenza con e nella propria vita. E se non mi sento di dar pienamente torto a Marcuse nella sua esclusione del *Malte*, pur senza,

sia ben chiaro, neppure dargli pienamente ragione, ritengo che un accenno a Rilke in conclusione della sua trattazione non sarebbe stato fuor di luogo. Si trattava, in fondo, dell'uscita del fenomeno studiato dal mondo della finzione letteraria, per una epifania storica concreta e coerentissima, che proprio al giovane Marcuse, non ancora marxista, ma già attentissimo alle dinamiche socioculturali, sicuramente doveva apparire rilevante.

ALBERTO DESTRO

VERSO L'EMANCIPAZIONE: LE POESIE DI R.M. RILKE PER J.P. JACOBSEN

Tra 'Herkunft' e 'Zukunft', tra il confronto con le proprie origini volto al passato e la necessità di un distacco che possa far guadagnare prospettive verso il futuro, si articola il racconto autobiografico di Rilke *Ewald Tragy*, tanto intriso della propria storia da poter essere pubblicato solo postumo¹. L'itinerario emancipativo si snoda a partire dal proprio nucleo originario per attingere, attraverso una graduale identificazione, la sintonia col proprio essere. Lungo questo percorso 'Heimweh' e 'Sehnsucht' sono destinate a interagire in un alterno giuoco di legame al passato e fuga in avanti; un avanzamento che dovrà prevalere per consentire la propria evoluzione. Nel racconto il problema si riassume in un rapido scambio di battute quando la signorina Julie commenta l'imminente partenza di Tragy affermando: «Sie werden Heimweh haben» e si sente prontamente ribattere dal protagonista: «Ich habe Sehnsucht»².

Spinto da questa malinconia, che coincide col desiderio di conquistare nuovi orizzonti, Tragy opera il distacco recandosi a Monaco, città che doveva facilitargli la risoluzione di dedicarsi alla letteratura. Qui, dovrà constatare come l'abbandono di vecchi modelli lasci un vuoto che solo l'individuazione di nuovi punti di riferimento può colmare e così chiederà consiglio ad uno scrittore già famoso, sempre un po' appartato

Le opere di Rilke sono citate in base all'edizione in 6 voll. a cura di E. Zinn, Fr/M 1955-66 con l'abbreviazione: SW, vol., p.

¹) *Ewald Tragy*, SW, IV, pp. 512-567, scritto probabilmente a Berlino-Schmargendorf nel 1898, fu pubblicato a Monaco nel 1929.

²) *Ewald Tragy*, p. 529.

e solitario rispetto al vivace gruppo di artisti che animava il Café Luitpold: Thalmann. Da questo nome traspare palese per il giuoco di assonanze il riferimento a Wassermann, che Rilke proprio in questa città conobbe nel 1897 e che per primo, come le sue lettere confermano, gli segnalò l'opera di Jacobsen³.

Ma la figura dello scrittore danese gli si paleserà in primo piano anche in seguito, quando nel 1902 si stabilisce a Worpswede per scrivere una monografia sui pittori che avevano fondato questa colonia nei pressi di Brema, così da ritrovare lontano dalla città a contatto con la natura nuovo vigore creativo. Heinrich Vogeler, certo l'esponente più importante del gruppo, avrà con l'opera di Jacobsen un rapporto ancora più diretto quando curerà le illustrazioni dei *Gurrelieder*, in seguito frammentariamente tradotti da Rilke⁴.

Questi artisti, come viene sottolineato nella monografia, colgono nel linguaggio di Jacobsen caratteristiche tali da assimilarlo alla loro pittura: «... er schreibt wie Maler malen»⁵.

L'esperienza degli artisti di Worpswede si inserisce nel quadro culturale della 'Lebensreform' che percorre tutto il decadentismo come tentativo di reagire al declino con la ricerca di possibili alternative⁶. Non a caso quindi Jacobsen è tra questi pittori lettura amata e diffusa; la sua duplice figura di scrittore e scienziato gli conferisce un carattere innovativo. Proprio in questo periodo la sensibilità dell'artista comincia a essere considerata complementare a quella dell'uomo di scienza come

³) «Übrigens war es Jacob Wassermann, dem ich den ersten fast strengen Hinweis auf diese [Jacobsens] Bücher zuschreibe». Vd. lettera di Rilke a H. Pongs del 17.8.1924. In Rilke, *Briefe*, Weisbaden 1950, vol. II, p. 461.

⁴) Di questa traduzione frammentaria esiste solo il manoscritto. Vd. I. Schnack, *Rilke. Chronik seines Lebens und Werkes*, Passau 1975, vol. I, p. 193. La traduzione è di poco anteriore al viaggio in Danimarca e probabilmente costituiva un lavoro preliminare alla progettata monografia su Jacobsen che Rilke poi rinunciò a scrivere. Heinrich Vogler ha illustrato anche altre opere di Jacobsen. Vd. J.P. Jacobsen, *Die Pest von Bergamo und andere Novellen*. Mit Illustrationen von H. Vogeler, Fr/M 1977 e J.P. Jacobsen, *Niels Lybne*. Mit Illustrationen von H. Vogeler, Fr/M 1981.

⁵) *Worpswede*, SW, V, p. 45. La monografia reca come sottotitolo un passo tratto da *Niels Lybne*; precisamente un brano del dialogo di Niels e Fennimore su Erik. La citazione di questo passo è un'ulteriore conferma dell'importanza di Jacobsen per gli artisti di Worpswede.

⁶) Vedi in proposito V. Žmegač, *Zum literarischen Begriff der Jahrhundertwende*, in *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Hrsg. V. Žmegač, Königstein, 1981, p. XXX.

risulta da una considerazione di Adorno: «Die überlaut gepriesene Feinnervigkeit des Künstlers macht ihn gewissermassen zum Komplement des Naturforschers: als befähigte ihn sein Sensorium, kleinere Differenzen zu registrieren als die den Apparaten zugänglichen». In margine a questa considerazione Adorno precisa inoltre: «An Jacobsen, der Naturwissenschaften studierte und den Naturalismus propagierte, ehe siene literarische Produktion begann, ist das früh bemerkt worden»⁷.

Questa stessa vocazione per l'esattezza, fino ad allora prerogativa della scienza, diviene un principio costitutivo del fare poetico, come Rilke ribadirà nel *Malte* rievocando Felix Arvers che, sebbene in punto di morte, non esita a correggere la pronuncia erronea di una parola; atteggiamento del tutto comprensibile poiché il poeta si pone ora come colui che sostiene il rigore e combatte l'imprecisione: «Er war ein Dichter und hasste das Ungefähre»⁸.

L'odiata imprecisione è per il poeta soprattutto quella relativa al linguaggio, strumento della propria consapevolezza e testimonianza, e quindi Rilke coglie fin dalla prima ricezione di Worpsswede l'importanza di Jacobsen nel linguaggio, ove si attua una ricerca di nuove modalità espressive indissolubilmente connesse all'individuazione della propria identità: «Alles eigene erfordert eine eigene Sprache [...] Jacobsen schuf sich seine Wort für Wort»⁹. Analogo commento, del resto, è riservato anche allo scrittore, che con finalità emancipative gli aveva segnalato l'opera del letterato danese: «Wassermann hat seinen eigenen Stil»¹⁰.

Lo sforzo perseguito da entrambi per crearsi una propria lingua coincide con le ambizioni di ogni aspirante scrittore, come mostrano le esperienze di Niels Lyhne, Ewald Tragy e Malte Laurids Brigge; personaggi diversi, accomunati dal progetto di emanciparsi attraverso la

⁷) T.W. Adorno, *George und Hofmannsthal*, in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin-Fr/M 1955, p. 235. Per dimostrare questo tipo di ricezione, sempre in nota Adorno riporta il commento di Marie Herzfeld tratto dall'introduzione alle opere di Jacobsen che lei stessa tradusse per l'editore Eugen Diederichs (1905): «J.P. Jacobsen ist zugleich ein traumwirrer Phantasiemensch und ein hellwacher Realist» (*Ibid.*, p. 235).

⁸) *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, SW, VI, p. 863.

⁹) *Worpsswede*, p. 66.

¹⁰) L'affermazione è contenuta nella recensione che Rilke ha dedicato a Wassermann, *Der Moloch*, SW, VI, p. 863.

ricerca di una propria scrittura. Niels Lyhne, ad esempio, sentirà il bisogno di rifondare la parola per renderla idonea alle proprie istanze espressive: «Le parole padre, parroco, mugnaio erano prima una spiegazione perfettamente sufficiente»¹¹. E proprio questa spiegazione, che le parole di prima più non offrono, sarà il motivo che spinge Malte alla disperata ricerca di un'altra, diversa interpretazione: «die andere Auslegung»¹².

Monaco e Worpswede sono quindi le stazioni rilkiane legate a Jacobsen: una duplice connessione che la prima poesia a lui dedicata richiama. Infatti, viene composta a Monaco nel 1897 e trascritta poi nella copia di *Frau Maria Grubbe* offerta in dono all'amica Paula Becker, pittrice che sposerà un artista di Worpswede, Otto Modersohn.

An Jens Peter Jacobsen

Er war ein einsamer Dichter,
ein blasser Mondpoet,
ein stiller Sturmverzichter,
vor dem die Sehnsucht lichter
als vor dem Lauten geht.

Ein Weihen war sein Kranken.
Er sah versöhnt und ohne Gram,
wie früh ein Fremdes ihm die schlanken
Hände aus den Ranken
des Lebens lösen kam ...¹³

Questa breve lirica ritrae Jacobsen come pallido poeta lunare, «blasser Mondpoet», portato a privilegiare la notte come momento placato, favorevole all'introspezione. Il suo rifiuto di ogni impeto, che si connette a una vocazione di silenzio, «ein stiller Sturmverzichter», consente alla nostalgia di palesarsi con una chiarezza inaccessibile là dove regna il fragore: «vor dem die Sehnsucht lichter / als vor dem Lauten geht».

Questa lucida e consapevole malinconia caratterizza, come descrive la seconda strofa, anche il vissuto della caducità e della morte stampe-

¹¹) J.P. Jacobsen, *Niels Lyhne*, Milano 1930, p. 69. Questa traduzione è curata da E. Pocar.

¹²) *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 756.

¹³) *An J.P. Jacobsen*, SW, III, p. 566. Rilke, che possedeva fin dal 1896 *Maria Grubbe*, la regalò a Paula nel 1900.

rato da un tono conciliante che esclude ogni oppositivo rancore: «Er sah versöhnt und ohne Gram, / wie früh ein Fremdes ihm die schlanken / Hände aus den Ranken / des Lebens lösen kam ...». Questo andare incontro alla morte con accettazione è uno dei grandi temi che Rilke mutuerà da Jacobsen. La stessa prematura morte dello scrittore lo affascina tanto da indurlo a rievocarla con toni sentimentali nel racconto *Einig* (1897), dove già il titolo prospetta la propria morte più come riconciliazione che come separazione¹⁴. Vivere la caducità superando la rabbia generata dalla propria impotenza davanti all'inevitabile consumazione è un progetto che riaffiora anche nelle *Duinesi*, quando i primi versi della decima, destinata sin nella fase iniziale a essere quella conclusiva, auspicano di pervenire al superamento di una rabbiosa cognizione, di quella 'grimmige Einsicht'¹⁵ che trova nello 'ohne Gram' formulato in questa poesia la sua lontana anticipazione.

Il finale del *Niels Lyhne* è incentrato sul «morir la propria morte», ed è verso questo tipo di riappropriazione, come atto estremo che ribadisce l'autenticità del proprio essere, che muove anche Malte, personaggio e insieme romanzo particolarmente legati a Jacobsen, se consideriamo che Rilke inizia a concepirli a Roma nel 1904 proprio quando intraprende lo studio del danese per rileggerne le opere nella versione originale. Malte e Lyhne sono entrambi ultimogeniti delle loro famiglie che non trovano più coincidenze col loro passato, ma neppure riescono a costruire un futuro e così, esiliati dall'esistenza, cercano di riappropriarsene al momento del congedo.

Malte dovrà constatare come nella sua Parigi, cifra del contesto anonimo e irrelato della città moderna, la morte diviene estranea come la vita alienante che vi si conduce; il desiderio di palesarsi in vita e in morte è destinato a rapida scomparsa:

[...] der Wunsch einen eigenen Tod zu haben wird immer seltener, eine Weile noch und es wird so selten sein wie ein eigenes Leben.¹⁶

La 'propria morte' costituisce quindi una occasione di realizzarsi,

¹⁴) *Einig*, SW, IV, pp. 89-96. Cfr. in proposito l'articolo di J. Steiner, *Rilke und Skandinavien*, in «Neue Zürcher Zeitung», 28 settembre 1985, p. 8.

¹⁵) *Erste Duineser Elegie*, SW, I, p. 685.

¹⁶) *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 714.

e per questo il 'pallido poeta lunare' non attua una esangue scelta di abbandono, ma asseconda invece una volontà di determinazione e chiarezza, come risulta dal motto che conclude il volume delle sue liriche nell'edizione di Eugen Diederichs: «Licht übers Land / Das ists, was wir gewollt»¹⁷. Non a caso questo adagio di emancipativa consapevolezza viene ripreso come sottotitolo nella seconda poesia di Rilke per Jacobsen:

Die vor uns und-wir

«Licht übers Land -
Das ists, was wir gewollt».
1884. Jens Peter Jacobsen.

Die vor uns liebten das Grollen
der Stürme in schauernden Schluchten,
der Berge gigantisches Wuchten,
des Wildbachs flutende Fluchten
und das stöhnende Sterben der tollen
Wogen in bangen Buchten.

Anders ist, was wir wollen:

Weit in die Lande schauen
bis an den Himmelssaum,
einer Blonden vertrauen
einen lieben Traum,
lichte Wege erkiesen
durch den dämmernden Hain
und in den wartenden Wiesen
wie in der Heimat sein.
Immer leiser werden
und immer weiter gehn,
und des Gartens Gebärden
und seine Stille verstehen.¹⁸

La lirica enuncia già nel titolo la scansione doppia di passato e futuro, della provenienza e della destinazione come polarità che configurano il progetto emancipativo.

La propria determinazione non può eludere il confronto con le passate origini «die vor uns», ma nel voler pervenire alla consapevolezza

¹⁷) Le liriche di Jacobsen furono pubblicate da E. Diederichs nel 1899. Il motto è riportato nel I volume a pagina 391.

¹⁸) *Die vor uns und-wir*, SW, III, pp. 448-449.

di sé «und-wir» deve poter stabilire un necessario distacco di differenziazione, che il titolo della lirica rende formalmente con un trattino di separazione.

Lo stesso Jacobsen del resto, come la critica ha notato¹⁹, rivela nell'uso dei verbi 'andare' e 'venire' la stessa sensibilità per l'alternarsi generazionale, per il succedersi di coloro che entrano in scena o che invece l'abbandonano. Questa tendenza ad accentuare il distacco affiora del resto anche quando Jacobsen preferisce retrodatare la vicenda di Niels Lyhne; una retrodatazione che tende a far apparire come stabilmente acquisite quelle che ancora erano gracili conquiste. In una lettera a Eduard Brandes definirà la sua opera «un romanzo su quelli prima di noi»²⁰.

E proprio ritraendo «quelli prima di noi» inizia la poesia di Rilke, che riprende dalla precedente il tema dello «Sturmverzicht», cioè della rinuncia a quel fragore che i predecessori avevano fatto proprio amando il «Grollen», nella duplice accezione di clamore e tono imperioso, così da rispecchiarsi in una natura imponente, dominata da forze immani: «gigantisches Wuchten». Entro questa natura impetuosa la morte è comunque vissuta con dolore, è un «stöhnendes Sterben», un evento connesso alla lamentazione, affrontato con paura, come indica l'aggettivo «bang».

L'accentuato vitalismo e la ridondanza dei predecessori, identificabili sul piano letterario con gli esiti di un certo naturalismo²¹, non risolvono, ma solamente mascherano la caducità. L'esibizione di una esteriore tracotanza colma i vuoti delle proprie incertezze, ma al tempo stesso impedisce di accettarle e decantarle. Il verso che annuncia quale proposito formuli invece la generazione successiva: «Anders ist, was wir wollen», stabilisce una netta cesura che divide in due parti la poesia. Il programma alternativo dei successori si propone di attingere una profonda visione: «weit in die Lande schauen» sino al punto in cui l'oriz-

¹⁹) L'osservazione risale a G. Christensens. Vd. H. Nägle, *J.P. Jacobsen*, Stuttgart 1973, p. 50.

²⁰) H. Nägle, *J.P. Jacobsen*, p. 12.

²¹) R.H. Heygrodt vede nella prima strofa di questa poesia il rifiuto del naturalismo e nella seconda il nuovo programma che R. formula in riferimento a Jacobsen. Vd. Heygrodt, *Die Lyrik R.M. Rilkes. Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, Fr/Br. 1921, p. 496 e p. 499.

zonte confina col cielo: «bis an den Himmelssaum». In questa prospettiva dai contorni sfumati che riafferma i semitoni propri a tutto il decadentismo, il sogno acquista diritto di esistenza: «einen lieben Traum (vertrauen)».

La fantasia si allea alla realtà potenziandola, perché questo sogno è correlato a una vocazione di chiarezza che determina la predilezione per i percorsi illuminati: «lichte Wege erkiesen». Nella lirica precedente la luce caratterizzava l'itinerario della malinconia: «die Sehnsucht lichter geht» e ora, riacciandosi al motto di Jacobsen riportato come sottotitolo, questa luce rischiara il percorso emancipativo.

In questo orizzonte che mira a essere quanto più terso e dispiegato, la «Heimat» non figura come dimora stabilmente acquisita e relegata nel passato della 'Herkunft', bensì, come sempre nelle prospettive rilkiane, meta ancora da raggiungere, possibilità di collocazione entro la 'Zukunft'. È un momento che nell'attesa si volge alla dinamica del raggiungimento: «und in den wartenden Wiesen / wie in der Heimat sein».

Ma il progetto emancipativo, così come la seconda strofa lo delinea, contrasta con l'atteggiamento dei predecessori soprattutto per la sua inclinazione al silenzio, che nella rinuncia alla estroflessione della parola si concentra sull'introspezione per consentire la fuga in avanti di una continua progressione: «Immer leiser werden / und immer weiter gehn»; e proprio questo atteggiamento privo di ogni ridondanza approda all'essenzialità del «verstehen», che è appunto fine e scopo tanto da costituire l'ultima parola della poesia.

In contrasto con l'attitudine degli antenati giostrata unicamente sul fragore, si afferma ora la volontà di accordarsi al silenzio, interiore sintonia che attinge la comunicazione eludendo la parola. La diversità degli atteggiamenti evocati nelle due strofe si palesa anche a livello formale con un uso specifico del verso e della rima. Ai predecessori è dedicata una strofa dal verso più lungo che suggerisce gravità e mancanza di mobilità; per contrasto la strofa dei successori ha un verso breve e snello, volto a raffigurare una dinamica evolutiva. Anche la rima assolve alla funzione di diversificare i due atteggiamenti: così la rigidità dei predecessori si rispecchia in una rima continuata che non concede variazioni e nella cadenza monotona rende l'idea dell'inamovibilità; nella seconda la rima è alternata e scandisce quindi la progressione di un

cammino in atto verso una meta. Inoltre le parole rimate nella prima strofa sono quasi tutti sostantivi che designano fenomeni della natura, quindi oggetti esterni: «Schluchten / Wuchten / Fluchten / Buchten»; mentre nell'altra strofa prevalgono in rima i verbi, per delineare quel moto di continua interiorizzazione che culmina nel momento introspettivo del comprendere: «Schauen / vertrauen / erkiesen / sein / werden / gehen / verstehen».

Il percorso verso l'emancipazione si lega quindi al silenzio che ricopre l'area del non detto e sottaciuto senza limitare l'intesa, anzi favorendola più autentica oltre ogni esplicitazione. Ma Rilke, prima di approdare alla pienezza di questo silenzio che, fondandosi su profonde sintonie, elide la parola, vivrà il silenzio come minaccia che sulla parola incombe esautorandola da ogni potere evocativo e da ogni significato. Proprio questa crisi graverà per un decennio sulle elegie, rendendole inconcludibili. Saranno i *Sonette an Orpheus*, la cui stesura significativamente precede di poco l'ultimazione delle *Duineser*, a consentire l'acquisizione di un silenzio che permette la comunicazione sulla base di sintonie profonde, così da conquistare anche al di là dell'espressione un'area di intensa, come indica la terzina conclusiva di un sonetto orfico che nel silenzio coglie l'estrema possibilità di comunicazione:

Fische sind stumm, meinte man einmal.
Aber, wer weiss? Ist nicht am Ende ein Ort,
Wo man die Sprache der Fische auch ohne sie spricht?²²

All'estremo opposto si colloca invece Stefan George, che, perseguendo un proprio itinerario di sprovincializzazione della lirica tedesca come Rilke, approdò alla lettura di Jacobsen e al pari di Rilke ne tradusse la poesia *Arabesque zu einer Handzeichnung Michelangelos*²³. Per George il silenzio lede l'onnipotenza della parola, è un limite doloroso che occorre accettare come programmaticamente dichiara la poesia «Das Wort»:

²²) *Sonette an Orpheus*, SW, I, p. 765.

²³) St. George, *Werke*, Düsseldorf-München 1968, vol. II, pp. 368-370. Le traduzioni rilkiane di Jacobsen sono state pubblicate a cura di Lydia Baer, *Rilke and Jacobsen*, in *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LIV, n. 3/4, 1939. La prima raccolta completa di tutte le traduzioni curate da E. Zinn è di prossima pubblicazione e costituirà il VII volume dei *Sämtliche Werke*.

So lernt ich traurig den verzicht:
Kein ding sei, wo das wort gebricht.²⁴

Ma proprio là dove questa parola che vuole imperiosamente dominare si frange, inizia per Rilke, superata ogni volontà di controllo, una più profonda comunicazione che nell'appagamento della sintonia mira all'intesa oltre ogni esplicitazione. Per rifondare la parola e trovare il proprio linguaggio, un merito, che come abbiamo visto fin dai tempi di Worpsswede Rilke attribuiva a Jacobsen, occorre andare oltre la parola e cogliere nell'area del non detto il substrato più profondo della comunicazione. Allora, proprio in questa direzione la parola deve muoversi se vuole attuare la propria emancipazione, deve di continuo rinviare al silenzio. Meta che costantemente si persegue, perché non la si può mai raggiungere, come ribadisce lo stesso Rilke:

Ach, wie oft wünscht man nicht, ein paar Grade tiefer zu reden [...], aber man gelangt nur um eine minimale Schicht herab, man bleibt nur im Ahnen, wie sich dort reden liesse, wo das Schweigen ist.²⁵

Di fronte a una meta inattingibile altro non resta se non quel movimento di continua approssimazione che da Jacobsen aveva preso l'avvio:

Immer leiser werden
und immer weiter gehen.

ELISABETTA POTTHOFF

²⁴) St. George, *Werke*, vol. II, p. 467.

²⁵) Lettera di Rilke a Nanny Wunderly-Volkart, in *R.M. Rilke - N. Wunderly-Volkart. Briefwechsel*, Fr/M 1977, p. 143.

[ISBN 88-205-0561-4]

L. 35.000