

LA STORIA NEL RACCONTO EPICO E NEL ROMANZO

a cura di Alessandro Costazza

INTRODUZIONE

Da sempre storia e racconto epico sono intimamente legati: non solo i poemi omerici e quelli successivi riprendevano e rielaboravano avvenimenti storici, ma anche le rappresentazioni storiche, a partire da Erodoto e almeno fino alla fine del Settecento, rientravano a tutti gli effetti tra i generi letterari. Il primo a opporre poesia e storiografia fu, come è noto, Aristotele, che nel nono capitolo della *Poetica* affermò che la poesia è più filosofica della storia, in quanto la prima rappresenterebbe l'“universale”, mentre la seconda si limiterebbe alla rappresentazione del “particolare”. Nonostante la notorietà di questa opposizione, la vera e più produttiva distinzione tra poesia e storia si trova tuttavia nei capitoli della *Poetica* nei quali Aristotele paragona la storiografia all'epos e in particolare alle opere di Omero, individuando nel carattere narrativo di queste ultime il vero tratto distintivo. Mentre infatti la storiografia, intesa in realtà in maniera molto limitante, si accontenterebbe di annotare in maniera annalistica una serie di eventi, senza metterli in correlazione tra di loro, l'epos organizzerebbe invece questi eventi in modo da creare una totalità che abbia un inizio, un centro e una fine. Una simile “narrativizzazione” degli eventi comporta però evidentemente anche un'interpretazione degli stessi e quindi un conferimento di senso, risultando per questo motivo “più filosofica” della conoscenza storica.

Questa distinzione venne sottoposta a un'interpretazione di segno opposto in epoca positivista, allorché si oppose al carattere puramente finzionale della rappresentazione letteraria la supposta oggettività fattuale dell'argomentazione storiografica. A partire tuttavia dalla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, anche la storiografia ha cominciato a rivalutare e anzi addirittura a rivendicare la “narratività” come una propria caratteristica peculiare. Hayden White ha riconosciuto, ad esempio, come proprio le opere dei maggiori storici della seconda metà dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento fossero strutturate secondo modelli risalenti ai generi letterari dell'epos, della commedia, della tragedia o della satira, e si servissero inoltre nelle loro argomentazioni di figure retoriche come la meta-

fora, la metonimia, la sineddoche e l'ironia. Un simile riconoscimento ha finito, evidentemente, per rendere meno netta l'opposizione tra finzione letteraria e rappresentazione storica, che risulta così come una differenza di grado e non di genere.

L'applicazione di una simile concezione della storia a un tema difficile e delicato come quello della Shoah ha mostrato tuttavia la necessità di tener comunque distinte la storiografia e la letteratura, per non aprire le porte al relativismo storico più assoluto e incontrollato. Se da una parte la storiografia non deve e non può diventare quindi semplicemente letteratura, dall'altra nemmeno la letteratura può trasformarsi in rappresentazione storica. Il mantenimento della distinzione non esclude tuttavia che anche alla letteratura possa essere riconosciuta la validità di un'interpretazione storica: persino gli storici riconoscono infatti che i romanzi di Flaubert, Tolstoj o Fontane, per limitarmi solo a questi nomi, ci insegnano di più sulla loro epoca di molti trattati storici.

Il riconoscimento della natura per così dire "letteraria" di ogni rappresentazione storica comporta quindi, almeno indirettamente, una rivalutazione del valore dell'interpretazione storica fornita da un'opera letteraria, a patto però che si riconoscano chiaramente le peculiarità di quest'ultima e non si creino quindi false aspettative. È evidente, infatti, che pur adottando strutture narrative "letterarie" e servendosi di argomentazioni retoriche, la storiografia ha un rapporto diverso dalla letteratura con le testimonianze e i documenti storici e che la sua rappresentazione dei fatti deve mirare comunque alla maggior chiarezza e univocità possibili. La letteratura interpreta invece i documenti e le testimonianze con molta maggior libertà e non è tenuta soprattutto a fornire una visione univoca e unitaria: essa può infatti anche narrare quello che non è avvenuto, ma sarebbe potuto accadere, oppure smascherare la stessa finzione di continuità storica suggerita inevitabilmente dalla storiografia, frammentando il discorso e moltiplicando i punti di vista.

Rispetto alla storiografia, la letteratura è però soprattutto obbligata – secondo il principio retorico dell'*enargeia* o *evidentia* – alla personalizzazione e particolarizzazione, poiché deve raccontare vicende concrete di personaggi particolari che si muovono in contesti limitati. Per quest'aspetto la letteratura si avvicina d'altra parte a un'altra tendenza della storiografia moderna, vale a dire alla "micro-storia", che invece di considerare i fenomeni sociali di *longue durée* appunta la sua attenzione su accadimenti minori e marginali, su attori singoli, provenienti spesso da quelle classi più basse e diseredate che per definizione non fanno la storia, ma piuttosto la subiscono. Un po' come la "micro-storia", anche la letteratura eleva poi le limitate vicende narrate o i personaggi messi in scena a rappresentanti simbolici di un'epoca.

Il messaggio letterario è soprattutto molto più complesso e ambiguo di quello della rappresentazione storica: esso può ad esempio moltiplicare

i punti di vista o farsi allegorico, utilizzare l'ironia, la satira, il grottesco ecc., comunicando così qualcosa di diverso o addirittura il contrario di quello che il testo sembra voler dire. Queste e molte altre caratteristiche tipiche della comunicazione letteraria non ne diminuiscono d'altra parte affatto il valore di verità, purché esse vengano chiaramente riconosciute e non ci si limiti a stabilire il valore di verità di un testo letterario di contenuto storico sulla base di un confronto tra gli avvenimenti narrati e i cosiddetti "fatti storici".

Proprio all'esemplificazione e all'approfondimento delle strategie narrative e rappresentative che il testo letterario utilizza per narrare, raffigurare e interpretare fatti, epoche o personaggi storici sono dedicati i contributi qui di seguito pubblicati, che rappresentano la rielaborazione di un ciclo di lezioni rivolte in particolare ai dottorandi del Dottorato di Ricerca in Studi letterari e filologici dell'area slava, germanica e scandinava, organizzate dal Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici nel secondo semestre dell'anno accademico 2009/2010.

ALESSANDRO COSTAZZA
Università degli Studi di Milano
alessandro.costazza@unimi.it

LA «HERVARAR SAGA» E L'ISTITUTO REGALE IN SCANDINAVIA

Forme e caratteristiche della regalità presso le popolazioni germaniche costituiscono un complesso di problemi tutt'ora non completamente risolti. L'istituto della sovranità, nel quale sostanzialmente sussistono, alternandosi e intersecandosi i due principi tacitiani di *virtus* e *nobilitas*¹, ha ovviamente subito profonde modificazioni nel corso dei secoli, che intercorrono tra la fase predocumentaria delle grandi migrazioni barbariche e gli ultimi secoli del primo millennio. I testi letterari la cui composizione o attestazione va dal VII-VIII al XIII-XIV secolo, tendono per contro a fondere in un amalgama non facilmente districabile le varie componenti. In questo breve intervento si cercherà dunque di ripercorrere questo processo di ricezione dei differenti aspetti della regalità o, più genericamente, del potere nella *Hervarar saga ok Heiðreks*².

¹) Cfr. Tacito, *Germania*, 7.1. Cfr. anche le seguenti voci in RGA *Hendinos*, *Heerkönigtum*, *König und Königtum*, *Sinistus*, *þiudans*.

²) Questa saga è tradita in numerosissimi manoscritti, raggruppabili in tre distinte versioni, le cui principali attestazioni sono: *H*, *R* e *U*. *H* è conservato nel *Hauksbók* (A.M. 544, 4to, pergamena) di Haukr Erlendsson mentre *R* (sml. 2845 4to, pergamena), è custodito nella Biblioteca Reale Danese a Copenaghen ed è datato intorno all'inizio del XV secolo. *U* è infine conservato nella Biblioteca Universitaria di Uppsala (R 715); si tratta di un manoscritto cartaceo poco curato e largamente corrotto, databile alla metà del XVII secolo. La versione di *U* è ampliata e rielaborata rispetto a *H* e *R*, presentando soprattutto un ampio preambolo. *R* pare tramandare la versione più antica della *saga*, mentre *H* sembra occupare una posizione intermedia, nel senso che farebbe capo a un antigrafo che, pur essendo collegato con *R*, ne presentava già una versione ampliata, da questo manoscritto discenderebbe anche il ramo rappresentato da *U*. Tale versione sarebbe stata redatta attorno al 1300. Secondo un'altra ipotesi invece, le tre versioni sarebbero sorte indipendentemente l'una dall'altra, rielaborando materiali e motivi tramandati oralmente. L'*editio princeps* della *saga* venne pubblicata nel 1672 a Uppsala dall'erudito e antiquario Olof Verelius con traduzione in svedese e note in latino. Essa è basata su *H*. La prima edizione che per contro tiene conto anche degli altri rami della tradizione è del 1829 ad opera di Carl Christian Rafn (Copenaghen),

Reperti archeologici, quali le sepolture o le pietre runiche, e una tradizione letteraria che, pur essendo posteriore, pare conservare memoria del periodo precedente³, attestano per il periodo “merovingico” (VI-VIII secolo) l’affermarsi in Scandinavia di un’aristocrazia costituita da sovrani locali, provenienti da famiglie eminenti, sostenuti da una considerevole forza militare e legittimati da un consolidato credo religioso. Sorsero così, a seguito di alleanze, alcuni agglomerati simili a federazioni. Nonostante queste spinte verso un assetto più composito e gerarchico della società, gran parte degli Scandinavi rimasero ancorati a una struttura di tipo tribale, dove il singolo individuo sussisteva solo in quanto membro di una schiatta sostanzialmente autarchica e autoreferenziale. In questo assetto dualistico si inseriscono quale dirompente fattore le associazioni vichinghe⁴.

È in questo periodo (IX-XI secolo), inoltre, che gradualmente inizia a farsi strada tra le diverse popolazioni scandinave la percezione di appartenere a nazionalità differenti, percezione che va di pari passo con il tentativo da parte di personalità dominanti di fondare delle monarchie estese su un territorio che approssimativamente coprisse l’area “nazionale”. Non è questa la sede per ripercorrere anche solo per sommi capi le intricatissime vicissitudini storiche che portarono al consolidarsi di un potere regale. Mi limiterò a sottolineare una costante – peraltro non particolarmente peculiare alla Scandinavia – che sembra trasparire nell’elaborazione della nostra *saga*. Questo periodo è infatti segnato ovunque, soprattutto nelle fasi della successione, da lunghe e sanguinose lotte di potere costellate da omicidi, anche tra fratelli; lotte che spesso sfociano in guerre civili. Anche all’interno del ceto aristocratico la preminenza delle famiglie più antiche viene messa in discussione da una nuova nobiltà emergente. È evidente che tutto questo provochi da un lato un senso di instabilità e di crisi della propria identità, dall’altro la percezione della necessità di una chiara legittimazione del potere. D’altra parte, l’eventuale recupero di una nuova identità – collegata ora anche con il nascente senso di appartenenza a una comunità nazionale – necessita di figure illustri e simboliche intorno alle quali coagularsi⁵.

Queste tensioni ebbero un notevole riflesso anche sulla produzione letteraria, favorendo in primo luogo la compilazione di liste genealogiche.

la prima edizione critica vera e propria è infine opera di Sophus Bugge (Christiania, Oslo 1873). Le parti poetiche vennero poi edite separatamente da Andreas Heusler e Wilhelm Ranisch nell’*Eddica Minora* (Dortmund 1903) Le edizioni critiche più recenti sono quella di Guðni Jónsson (Reykjavik 1954, l’ultima ristampa aggiornata è del 1976) e quella di John Ronald R. Tolkien (Londra 1960). Esse si basano su *R*, forniscono però anche le varianti delle altre versioni. Per una prima introduzione cfr. la voce *Hervarar saga* in RGA. Le citazioni nel presente lavoro sono tratte dall’edizione curata da Marcello Meli (Meli 1995).

³) In primo luogo l’*Ynglingatal*.

⁴) Chiesa Isnardi 2008, p. 89 s.

⁵) *Ivi*, p. 318.

La necessità di legittimare una recente posizione di potere portò infatti a far risalire la propria ascendenza a un capostipite mitico: divinità o eroe che fosse, ricercando così nel passato la propria identità. Le genealogie, però, comportano la strutturazione del tempo, il cui trascorrere viene percepito concretamente nel succedersi delle generazioni⁶. Proprio grazie a questa sua caratteristica, una mentalità impostata sulla successione di generazioni pare mediare tra una concezione mitica che vede la “storia” dipanarsi in un moto circolare e un’impostazione più “moderna” che pone gli avvenimenti in un *continuum* lineare, impostazione sicuramente favorita anche dall’idea cristiana di un moto verso la meta della salvezza universale. L’interesse per le genealogie, infine, sembra essere stato uno dei principi fondamentali che presiedettero alla transizione dalla fase orale a quella scritta e dalla poesia alla prosa. Materiale di diversa provenienza e natura sarebbe stato infatti organizzato in una successione di generazioni, seguendo un filo conduttore che ne favorirebbe l’interpretazione. È evidente che tale principio sottostà anche alla composizione della *Hervarar saga*.

Da queste considerazioni mi sembra allora derivare che nel commentare la nostra *saga*, l’attenzione debba concentrarsi su tre questioni: la definizione degli elementi che caratterizzano la sovranità, le forme di legittimazione proposte e il rapporto tra la dimensione “mitica” e quella “reale”.

Le sei generazioni che si susseguono nella *saga* sono caratterizzate da qualità o oggetti significativi, primo fra tutti la spada Tyrfingr. Del suo primo possessore, Sigrlami, non si dice come fosse giunto al potere. Vedremo più avanti che la sua figura va collocata in una dimensione diversa da quella “reale” di cui anche la spada è simbolo. La simbologia di quest’ultima è tuttavia più articolata: in quanto strumento bellico essa sta a indicare una componente imprescindibile del potere, tanto è vero che il “vichingo” Arngrímr diviene capitano di Sigrlami «bæði lands at gæta ok þegna»⁷ e quando la vecchiaia gli toglie le forze, il re concede al sopravvenuto la mano della figlia Eyfura – ma non il titolo di sovrano – e, soprattutto, Tyrfingr. Ma il solo possesso della spada, vale a dire della forza militare, non è mai sinonimo di sovranità, anzi per le tre generazioni successive ne costituisce, anche se in modi diversi, una tragica minaccia. Arngrímr la dona al figlio maggiore Angantýr (I): la violenza insita nell’arma esplose nella vicenda dei 12 fratelli che non solo non raggiungeranno alcuna forma di sovranità, ma – nella loro qualità di *berserkir* – verranno accusati di costituire un terribile pericolo al vivere nell’ambito di una istituzione formalizzata⁸.

⁶) Tulinius 2000, pp. 242-265. L’amore per le genealogie, fortemente radicato nella società islandese, ha però svariate e complesse motivazioni.

⁷) Meli 1995, p. 10: «per custodire sia la terra che gli uomini» (traduzione mia).

⁸) Hjálmar nel richiedere la mano di Ingibjörg sostiene che i *berserkir* «illt eitt hafa gört bæði í yðru ríki ok margra annarra konunga» («hanno fatto del male sia al vostro regno che a molti altri sovrani»). Meli 1995, p. 12.

Solo nei principali esponenti delle due generazioni successive, Hervör e suo figlio Heiðrekr, alla ferocia si accompagnano altre caratteristiche, così che questi due personaggi risultano per così dire ambivalenti. Entrambi attraversano una fase che potremmo definire di *berserker*, e ancora si sottolinea la pericolosità di questo atteggiamento. Hervör comportandosi da “ragazzo” e quindi addirittura da bandito, crea diversi problemi nella fattoria del nonno materno. Venuta quindi a conoscenza di essere figlia postuma di Angantýr (I), decide di abbandonare definitivamente gli abiti femminili per conquistare quelle ricchezze e quel potere che ritiene appartenere per diritto ereditario. Che tuttavia non sia questa la strada per giungere a una sovranità riconosciuta anche da tutta la stirpe e che coniughi il potere con la stabilità e il *fríðr*, è dimostrato dall’esorcismo che compie nei confronti del padre, la sezione più cupa e inquietante di tutta la *saga*, e dalle successive imprese della virago. Improvvisamente però Hervör abbandona le armi, inizia a comportarsi come una fanciulla qualunque e sposa il figlio di re Guðmundr, Höfundr, un principe saggio ed imparziale: è da questo matrimonio che traggono origine le stirpi regali. Possiamo qui cogliere *in nuce* quelle caratteristiche della regalità che diventeranno più evidenti nelle generazioni successive: l’ordine naturale va rispettato e non solo nel giusto e fecondo rapporto tra uomo e donna, ma anche nell’espletare con rigore quella che per il Medioevo è una delle principali prerogative della sovranità: l’amministrazione della giustizia. Una seconda caratteristica, già accennata in Höfundr, trova poi espressione esplicita nel figlio Heiðrekr: la “sapienza”, che può essere innata oppure conquistata attraverso una sorta di iniziazione. Heiðrekr, colpito dal bando paterno per aver ucciso il fratello, Angantýr (II), si mette in viaggio e, pur contravvenendo via via ai “saggi” consigli paterni, dà comunque prova di saper prendere le decisioni appropriate. Giunto presso il re dei Reið-Goti, si ripropone la situazione iniziale: un re vecchio e debole deve appoggiarsi a un sopravvenuto per difendere il proprio regno. Contrariamente però all’avo Arngrímr, Heiðrekr, che pure ottiene in sposa la figlia del re, riesce, volgendo a suo favore un altro consiglio paterno, a conquistare il regno, usando sì la forza e l’inganno, ma ristabilendo anche la legalità con una sorta di “riscatto”⁹⁾. Inoltre questa sua “saggezza”, intesa non solo come perspicacia nel comportamento ma anche come padronanza di

⁹⁾ Heiðrekr non può ereditare il regno del padre in quanto viene esiliato a causa dell’uccisione del fratello, Angantýr (II). Egli è quindi ora quasi una non-persona (quindi ancora peggio della condizione dei *berserker*, di cui incarnava l’animo). Il suo destino futuro è analogo a quello di Sigurðr: anche questi è vissuto ai margini della società e da Fáfnir e da Sigrdrífa ottiene conoscenza e consigli. Sia Heiðrekr che Sigurðr acquistano una dote imprescindibile per un vero sovrano: la saggezza, la conoscenza superiore. Si noti che questa qualità era già del nonno e del padre di Heiðrekr, ma erano passate al fratello assassinato, di per sé il legittimo successore.

una serie di conoscenze, trova la sua manifestazione in una gara sapienziale, da cui Heiðrekr uscirebbe vincitore se l'avversario non fosse Odino stesso, che ne predice la morte violenta. Ma prima ancora che il re affronti quest'ultima prova, la *saga* afferma che Heiðrekr «gerisk höfðingi mikill ok spekingr at viti [...] gerisk ok nú inn vinsælasti»¹⁰. Forse non a caso Tyrfingr viene tolta alla sua schiatta: gli assassini di Heiðrekr la portano via assieme alle ricchezze custodite nella tenda del re. Essa verrà sì riconquistata da Angantýr (III), ma perderà completamente la sua funzione bellica¹¹ e servirà al giovane per dimostrare l'avvenuta vendetta, rivestirà quindi anch'essa una funzione giuridica.

Inizia così a delinearsi l'ultima caratteristica di una sovranità ideale: l'essere a capo di una popolazione che, proprio perché trova in lui un punto di riferimento, percepisce se stessa quale "comunità nazionale": questa percezione sarà raggiunta appieno nell'ultima sezione, quando i figli di Heiðrekr, Angantýr (III) e Hervör (II), si opporranno in una battaglia campale agli Unni capeggiati dal bastardo Hlöðr.

È chiaro allora che un sovrano ottiene la sua legittimazione nella misura in cui possiede le qualità tipiche per la sua funzione. Vi è però un ulteriore elemento collegato col problema della successione o, se si vuole, della trasmissione ereditaria del potere, problema che si prospetta soprattutto nell'ultima sezione, ma che viene già posto da Hervör (I). Nell'annunciare la sua decisione di partire per l'isola di Sámsey dove è sepolto suo padre, Hervör afferma di voler far visita ai congiunti (*frænda*) morti per riconquistare le ricchezze che le dovrebbero spettare in eredità. Ma la pretesa appare dettata più che altro da una sorta di spirito di prevaricazione ed è priva di fondamento giuridico¹²: «þann skal ek öðlask» afferma. Il verbo è doppiamente inappropriato: i termini tecnici che fanno riferimento alla successione ereditaria fanno tutti capo alla radice **arb-* (cfr. *arfr* «eredità»), tanto che *öðlask* può genericamente significare «ottenere, conquistare». Esso viene messo inoltre in collegamento con una famiglia lessicale che comprende anche uno dei termini fondamentali per la società germanica, l'*óðal*, il bene ereditario, ma non nell'accezione di ricchezze, beni mobili, bensì in quello della terra avita che si tramanda di generazione in generazione: cosa che ancora manca alla stirpe vichinga ed errabonda di Hervör (I).

Assolutamente inquadrata in forme giuridiche e di conseguenza perfettamente legittima è, invece, la successione di Angantýr (III): alla scoperta della morte di Heiðrekr, il figlio convoca l'assemblea che lo nomina re, ma egli lega la presa effettiva del potere al compimento della

¹⁰ «divenne un re potente, saggio e sapiente [...] divenne anche il più benvenuto». Meli 1995, p. 52.

¹¹ Gli assassini la utilizzano per decapitare un pesce!

¹² Anche il termine *frænda* è generico, non connotato giuridicamente.

vendetta per la morte del padre, dovere questo imprescindibile. Egli viene riconosciuto re in tutto il regno, e – soprattutto – compie un atto fondamentale per la successione: «drakk erfi Heiðreks»¹³ e proprio in quel momento giunge il fratellastro «arfs at kveðja»¹⁴. Non è qui possibile seguire nei dettagli tutta la disputa; basti sottolineare che essa segue precisi schemi giuridici e che qui si entra in gioco anche l'*óðal*, bene inalienabile che Angantýr non è in alcun modo disposto a cedere, mentre con animo conciliante offre al fratellastro di condividere con lui dei beni mobili e di affidargli il comando di una parte dell'esercito.

Strettamente legato al problema della legittimazione è, come abbiamo accennato all'inizio, il ricorso alle genealogie, che nella "storia reale" si situa nel momento in cui il potere viene consolidandosi. Ora, nella nostra *saga* in questo elemento, la narrazione "fittizia" delle vicende dei personaggi s'intreccia con la "storia reale". Da Angantýr (III) vengono fatte discendere, stando agli ultimi due capitoli, "stirpi regali": sia quella norvegese che quella svedese. Non possiamo qui soffermarci sui singoli membri di queste stirpi citati dalla *saga*; ai nostri fini basti rilevare che in essi si intersecano dati reali con elementi leggendarî. Vale anche la pena accennare al fatto che sono qui frequenti i richiami alla più importante fonte storica e leggendaria norrena, la *Ynglingasaga* di Snorri Sturluson. Se poi, come vedremo tra poco, consideriamo che la vicenda di Angantýr (III) si colloca in una dimensione "altra" se non addirittura "mitica", ecco che egli, nella sua qualità di capostipite fuori dal comune, pare conferire piena legittimazione alle due stirpi dei re scandinavi. D'altra parte anche la narrazione della *saga* è rigorosamente strutturata in una genealogia e abbiamo visto con quali fortune altalenanti le varie generazioni giungano infine al potere regale, acquistando via via le qualità richieste al sovrano. Ecco allora che le due versioni ampliate della *saga* aggiungono all'inizio una serie di elementi che permettono di collocare anche l'ascendenza di Angantýr (III) – e qui si intende non solo il personaggio da cui discendono le stirpi regali "storiche" ma anche quello "fittizio" – nel mito, legittimando perciò, anche sotto questo aspetto, pure la sovranità "fittizia": In *H* (e con maggiori dettagli in *U*) non solo Sigrlami è detto figlio di Odino, ma a tutta la vicenda viene anteposto un capitolo introduttivo, abbastanza confuso, ma chiaramente collocato nella dimensione "mitica". Dopo aver definito le varie regioni abitate dai giganti (Jötunheimr, Terra di Ýmir, Hálogaland), si dice che nella terra dei giganti viveva un re di nome Guðmundr e la descrizione del suo regno richiama l'età dell'oro; dopo la sua morte i suoi lo proclamarono loro dio. Ma Guðmundr ricompare

¹³) La formula indica quella particolare cerimonia durante la quale si teneva una libagione sacra in onore del defunto; contestualmente essa sanciva la successione.

¹⁴) «per reclamare l'eredità».

nella sezione dedicata a Hervör e suo figlio Höfundr ne diverrà lo sposo: loro figlio, Heiðrekr, sarà il primo vero re della stirpe. Inoltre, sempre in questo capitolo introduttivo, troviamo la genealogia di un'altra stirpe il cui antenato porta lo stesso nome del primo della stirpe di Hervör: Arngrímr. Questo gigante sembra dunque essere il suo antenato; di conseguenza Heiðrekr discenderebbe sia da parte di madre che di padre dalla mitica stirpe dei giganti. Come si accennava, il rapporto non è chiarissimo, e gioca su un altro elemento strutturante la narrazione: il ripetersi dello stesso nome per differenti personaggi. Grazie a questo intreccio di genealogie si instaura quindi non solo un collegamento tra il "racconto fittizio" e la realtà storica, ma anche tra questa e una dimensione "altra" che qui abbiamo definita come "mitica".

Lo svolgimento della narrazione, dunque, solo in apparenza si dipana su di una linea piana dove le generazioni si susseguono scandendo il tempo, avvicinandosi progressivamente alla dignità regale e facendo quasi da tramite tra il passato mitico e la realtà storica dei re scandinavi. Ad un'analisi più raffinata, la linea appare piuttosto circolare o, quanto meno, altalenante.

La *saga* sembra, infatti, aprirsi in una "dimensione arcaica" che tuttavia in *R* si può appena intuire da due o tre elementi: prima di tutto l'andamento vicino alla fiaba «c'era una volta un re¹⁵ [...] sua figlia [...] era la più bella». Siamo in tempi remoti dove la realtà sfuma in dimensioni diverse; allora anche la collocazione del regno in Russia¹⁶ – a quel tempo un'entità ben conosciuta e soggetta alla colonizzazione vichinga, e vedremo che la "realtà" irrompe proprio con l'arrivo di un vichingo – assume a mio avviso la funzione di contribuire all'"allontanamento" di quanto narrato. E che questa arcaicità non sia ormai più sentita come "storica" ma facente parte del "mito" è simboleggiato dalla spada Tyrfingr, che viene forgiata da creature mitiche quali sono i nani. Tale dimensione viene quindi esplicitata nel capitolo introduttivo inserito in *H* e *U*, di cui abbiamo appena discusso. Va allora rilevato che qui, ma solo qui, in una chiarissima dimensione mitica, si può scampare alla malattia e alla vecchiaia, e che qui regna la giustizia, la saggezza e la percezione delle cose soprannaturali. Ma anche qui subentra la realtà fatta di conquiste: nell'antefatto mitico, col tentativo di violenza sulla sposa del gigante Arngrímr, e nel regno di Sigrlami con la necessità di difendersi dalle aggressioni esterne. La maledizione che grava sulla spada, ancora una volta chiaramente esplicitata

¹⁵) Letteralmente «Sigrlami hét konungr» («Sigrlami si chiamava un re»).

¹⁶) *Garðaríki* («regno delle città fortificate»). Nel corso del IX secolo i vichinghi svedesi colonizzarono quella parte della Russia che va dal lago Ladoga (a est di S. Pietroburgo) al Dnjepr con capitale Kiev. La Russia è nella letteratura norrena luogo deputato ad avventure mirabili e prove di coraggio. Il primo possessore della spada appartiene quindi a un regno "lontano" e sa praticare incantesimi (cfr. ms. *H*: "incanta" i nani e quindi ottiene la spada).

nelle versioni più estese, non è allora che il simbolo delle conseguenze dello svanire dell'età dell'oro del mito. Al simbolo fa quindi riscontro una situazione concreta: il re – avanti con gli anni – deve ricorrere all'aiuto di Arngrímr, un capitano vichingo per difendere il suo regno e alla fine gli darà in moglie la figlia e in dono la spada.

Ecco dunque che con la comparsa di personaggi che sono chiaramente detti “vichinghi”, la vicenda viene trasportata non nella contemporaneità, ma comunque in un tempo di cui si conserva ancora chiara memoria. Le vicende di Arngrímr e dei suoi figli, tra cui Angantýr (I), si trovano su di un piano corrispondente alla realtà storica con diversi riferimenti a prassi giuridiche o a situazioni che possono trovare riscontro in tale realtà. Come abbiamo visto, queste due generazioni sono legate a situazioni di potere conquistato con le armi e non alla regalità.

Le due dimensioni si intrecciano invece nelle due generazioni seguenti, quelle di Hervör e dei suoi figli. Significativamente, quando il racconto tocca personaggi o comportamenti connessi con la sovranità, la vicenda si svolge sul piano del mito, mentre la dimensione della “realtà umana” ritorna nel momento in cui prevalgono atteggiamenti o azioni di altro genere. La vicenda di Hervör inizia nella dimensione reale, anche se anomala, di un adolescente ribelle nel contesto di una grande fattoria. Anche la scena dell'esorcismo, per quanto metta in contatto Hervör col soprannaturale, non ci trasporta nella dimensione del mito, quanto piuttosto in quella di riti religiosi o, più specificatamente, di iniziazione. E Tyrfingr, come si è detto, non è mai simbolo di regalità. In una dimensione mitico-fiabesca, paragonabile a quella del I capitolo, ci troviamo invece quando Höfundr, figlio di Guðmundr, la cerca per farla sua sposa. Anche per Heiðrekr si possono fare osservazioni analoghe: tutta la prima parte della sua vita è “reale” (si pensi ad esempio alla prassi dell'esilio), ma la dimostrazione della sua saggezza e sapienza, che è notoriamente una prerogativa regale, avviene sul piano del mito nella gara sapienziale con Odino.

Ponendo quindi i riferimenti o la rappresentazione delle facoltà precipue del sovrano su di piano “mitico”, viene per così dire maggiormente enfatizzato quell'aspetto che avevamo visto parlando delle genealogie: la legittimazione ultima del potere regale dipende dal suo rapporto con una dimensione che travalica la realtà contingente. Questo però permette un'ulteriore osservazione relativa a quella che potremmo definire la dimensione temporale.

Abbiamo detto all'inizio che la genealogia “struttura il tempo”, rendendo percepibile il suo fluire su di una linea continua. Così la vicenda “fittizia” della stirpe di Arngrímr si svolge lungo le diverse, successive generazioni. Anche il tema di fondo, l'acquisizione delle qualità caratterizzanti la sovranità e di conseguenza la sua legittimazione, avviene progressivamente di generazione in generazione. Se però cerchiamo nella *saga* un riflesso della realtà storica o, meglio, una sua interpretazione, allora

notiamo che nel racconto la narrazione in prosa delle imprese vichinghe s'intreccia con la rappresentazione di quei momenti che sono invece significativi per la regalità, e questi momenti o hanno una chiara collocazione nel mito, come nel capitolo iniziale delle versioni *H* e *U*, oppure si rivestono vuoi della forma della fiaba vuoi di quella del carne. Sembra allora che vengano a contrapporsi due piani: quello di una realtà contingente, rappresentato dalle imprese vichinghe e caratterizzato da una violenza più o meno tenuta a freno da regole, e quello di una dimensione "altra", l'unica nella quale può sussistere una sovranità "ideale". Questa dimensione "altra" però non si colloca esclusivamente all'inizio del racconto in un lontano passato, ma, come si diceva, s'interseca con la prima.

Questo però significa che la dimensione temporale può diventare insignificante a fronte della contrapposizione o dell'intreccio delle altre due istanze: quella mitica e quella "reale"¹⁷. Questo appare evidente nella sezione dedicata all'ultima generazione, che non a caso trova la sua forma in un carne eroico¹⁸. In questa sezione abbiamo rilevato vari elementi reali: il formalismo della successione, l'obbligo giuridico alla vendetta, la contrattazione sull'eredità. Tutto questo però non solo espresso nella forma poetica, bensì utilizzando uno (o due) dei carmi in assoluto più antichi che ci siano stati tramandati: la gente di cui Angantýr è "re" – il testo usa qui un termine decisamente arcaico: *þjóðann* – sono i Goti, un popolo che ormai è uscito dalla storia, ma di cui l'epica tradizionale germanica conserva chiaramente memoria; e, appartenenti a un tempo remoto sono pure le diverse località citate nel carne. In altri termini, se avvenimenti che – stando alla lettera del carne e tenendo conto della cronologia storica – dovrebbero essere collocati prima delle vicende della stirpe vichinga di Arngrímr, vengono invece posti alla fine, se cioè viene abolita la percezione di una cronologia "storica", allora la "distanza temporale" – connaturata col genere del carne eroico, che, non attenendosi più a tale cronologia proietta personaggi storici o fittizi in una lontana atemporalità – assume il ruolo che nelle sezioni precedenti era stato del mito e della fiaba. Questo però significa ancora una volta che una situazione ideale di una sovranità piena, in cui si possa riconoscere un'intera nazione, non può – come si diceva all'inizio – che essere ricercata non nella difficile situazione contemporanea ma altrove: mito o lontano passato eroico che sia.

MARINA COMETTA

Università degli Studi di Milano
marina.cometta@unimi.it

¹⁷⁾ Cfr. anche il collegamento tra l'antefatto inserito in *H* e *U* e la vicenda di Hervör.

¹⁸⁾ Forse addirittura due, del primo però la *saga* conserva solo alcuni frammenti avendo sciolto il resto nella narrazione in prosa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Chiesa Isnardi 2008 G. Chiesa Isnardi, *Storia e cultura della Scandinavia con introduzione letteraria e linguistica*, vol. I: *Dalle origini al XV secolo*, Genova, Università degli Studi di Genova, 2008.
- Meli 1995 *La saga di Hervör*, testo originale, introduzione, traduzione e note di M. Meli, Padova, Unipress, 1995.
- RGA AA.VV., *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Berlin - New York, de Gruyter, 1973-2008.
- Tulinius 2000 T.H. Tulinius, *The Matter of the North: fiction and uncertain identities in thirteenth-century Iceland*, in M. Clunies Ross (ed.), *Old Icelendic Literature and Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 242-265.

IL MONDO CAPOVOLTO E IL «SIMPLICISSIMUS» Una visione ironica della Guerra dei Trent'anni in Grimmelshausen

L'opera di Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676) è ampiamente studiata da letterati e storici, ma è tuttora un campo di indagine ricco di spunti¹; il tema del ciclo di lezioni qui raccolte, il rapporto tra romanzo e Storia, è indubbiamente presente anche nel nostro autore² e merita di essere proposto anche al pubblico italiano al fine di ripercorrere una fase fondamentale della storia della Germania: il Seicento, la Riforma luterana e la Guerra dei Trent'anni.

Grimmelshausen³ è uno scrittore barocco che nasce a Gelnhausen, in Assia, da una famiglia protestante appartenente alla piccola nobiltà della Turingia. È autore di diversi scritti in prosa di carattere prevalentemente satirico, ma è noto soprattutto per le sue *Simplicianische Schriften*, una serie di racconti incentrati sulle avventure di Simplicius durante la Guerra dei Trent'anni (1618-1648), avviata con il romanzo *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (in cinque libri, stampato nel 1668)⁴.

Grimmelshausen nasce tre anni dopo lo scoppio del conflitto, quindi cresce in un'epoca particolarmente drammatica, costellata di campagne militari e battaglie tra le più violente della storia europea. Si ha notizia che nel 1639 abbia servito l'esercito imperiale in qualità di moschettiere

¹) La produzione scientifica sull'autore è molto vasta e in gran parte svolta dai membri della *Grimmelshausen-Gesellschaft*, società fondata nel 1977 a Münster per studiare l'opera di Grimmelshausen e la sua epoca. Essa organizza simposi e pubblica regolarmente la rivista «Simpliciana».

²) Il tema è stato affrontato anche dalla *Grimmelshausen-Gesellschaft*, cfr. «Simpliciana» 20 (1998): «*Fabula*» und «*Historia*» in der frühen Neuzeit.

³) Per una panoramica sull'autore cfr. Hohoff 1978; Weydt 1979²; Meid 1984 e Arnold 2008.

⁴) Le edizioni da cui saranno tratte le citazioni nel presente lavoro sono Grimmelshausen 1967 e Grimmelshausen 1982 (tra parentesi dopo la citazione dell'originale saranno indicati libro, capitolo, pagina e riga; dopo la traduzione italiana sarà indicata solo la pagina).

e che dal 1644 abbia svolto attività di scrivano presso la cancelleria militare. Terminato il conflitto, nel 1649, sposa la figlia di un luogotenente e continua a lavorare come segretario del reggimento per svolgere compiti amministrativi relativi alla ricostruzione.

Anche se Grimmelshausen prende parte attiva alla guerra solo marginalmente e in età molto giovane, il suo successivo ruolo di segretario lo pone in una posizione privilegiata di osservatore degli eventi, che può descrivere con dovizia di particolari nel *Simplicissimus*, un romanzo apparentemente autobiografico⁵, dove l'autore-protagonista è testimone oculare degli orrori della guerra.

Nel romanzo il conflitto svolge il ruolo di ambientazione (i riferimenti a personaggi storici sono frequenti, così come la citazione di battaglie), ma è anche oggetto del racconto, e Grimmelshausen è cosciente del suo compito di cronista:

So erfordert jedoch die Folge meiner Histori / daß ich der lieben *posterität* hinterlasse / was vor Grausamkeiten in diesem unserm Teutschen Krieg hin und wieder verübet worden [...]. (I, 4; 17, 10)⁶

Tuttavia la vita dello scrittore non è confermata da documenti certi⁷, per cui non si può essere sicuri che egli abbia realmente preso parte agli eventi narrati e che il suo romanzo possa essere utilizzato come attendibile fonte storiografica. Anche se l'autore usa spesso l'espressione «da sahe man» («allora si vide») ⁸, che fa pensare all'autore come osservatore diretto dei fatti, il dubbio sulla sua affidabilità è lecito anche in considerazione della redazione tarda dell'opera: Grimmelshausen ha iniziato a scrivere il *Simplicissimus* probabilmente molti anni dopo la Pace di Westfalia (1648), e ha dovuto integrare i suoi ricordi della guerra con altre fonti, di tipo cronachistico ma anche narrativo, in alcuni casi sfiorando addirittura il plagio⁹.

Nonostante questi dubbi, il quadro che si ricava dal romanzo di Grimmelshausen è fondamentale per comprenderne l'epoca. Sebbene egli non sia l'unico contemporaneo a essersi occupato della Guerra dei Trent'anni (giornali, volantini e calendari aggiornavano regolarmente sugli sviluppi del conflitto e molti letterati, tra cui Gryphius e Martin Opitz, hanno dedicato poesie all'argomento)¹⁰, il *Simplicissimus* riesce a cogliere

⁵) Si tratta di un'autobiografia fittizia, come dimostra la non coincidenza dell'io narrante e dell'io narrato. Anche se la storia inizia con il protagonista fanciullo, la voce narrante parla già da persona adulta e colta. Cfr. Meid 1984, p. 134 s.

⁶) «Tuttavia la continuazione della mia storia esige che io tramandi ai cari posteri quali atrocità orribili e inaudite siano state compiute in questa nostra guerra tedesca» (p. 15).

⁷) Meid 2009, p. 597 s.

⁸) Gilbert 1965, p. 267.

⁹) Kaudelka 1990, p. 83.

¹⁰) Kaudelka 1990, p. 85; Battafarano 2004, p. 11.

contenutisticamente e stilisticamente non solo gli eventi politici del tempo, ma anche l'essenza e le contraddizioni del Seicento.

Si tratta di un'epoca in cui coesistono nette opposizioni in tutti gli ambiti della vita. Con il diffondersi dell'assolutismo, la cultura, che prima aveva trovato fioritura nelle città in contesto borghese, si sposta verso le corti, dove dotti e artisti possono osservare da vicino quanto sia stridente il contrasto tra lo sfarzo della nobiltà e la miseria in cui vive la popolazione. Il Seicento è anche il secolo in cui è estremo lo scontro tra scienza e fede, non solo per gli ovvi e secolari motivi dottrinali, ma anche per il loro contributo alla formazione di una opposta *Weltanschauung*: le scoperte scientifiche di Galileo, Keplero e Cartesio incoraggiano nuovi studi sulla Natura e portano a un ampliamento degli orizzonti del mondo e a una maggiore consapevolezza di sé; ma tale autocoscienza e fiducia vengono frenate dalle epidemie e dalle devastazioni di una guerra interminabile, che causano disorientamento, rendono la vita quotidiana incerta e spingono al fanatismo, che va ad alimentare proprio quella contrapposizione religiosa che è alla base di tanta sofferenza. Infatti la Riforma e la Controriforma, già in conflitto sin dal secolo precedente, si irrigidiscono nel loro dogmatismo radicalizzando lo scontro culturale e permettendo il diffondersi di atteggiamenti estremi, dalla mistica alla caccia alle streghe, all'inquisizione, alla guerra.

Si tenga presente anche che la Guerra dei Trent'anni è il primo conflitto in cui si fa uso esteso delle armi da fuoco più moderne ai tempi, quali archibugi¹¹, moschetti e cannoni. Queste armi rendono ancora più drammatiche le battaglie, in quanto esse provocano molti caduti in pochi istanti, a differenza dei combattimenti corpo a corpo delle contese tradizionali: mentre una volta nei duelli era la Provvidenza a decidere chi era dalla parte della ragione, ora l'uccisione di molti uomini di entrambi gli schieramenti indistintamente fa vacillare la fede nella giustizia divina¹².

La cultura barocca rappresenta perfettamente questa epoca contraddittoria¹³; nella pittura gli opposti spiccano con il chiaroscuro di Rembrandt; l'architettura delle chiese cattoliche unisce la solidità della fede allo sfarzo delle corti mondane – al fine anche di attirare lo sguardo del fedele distratto dal protestantesimo; mentre la letteratura, che nell'epoca precedente trasmetteva pace, unità, chiarezza e forma, ora esprime l'ir-

¹¹ È noto il passo dell'*Orlando furioso* (IX, 91) in cui Ariosto, già un secolo prima, considerava l'archibugio un'arma diabolica perché l'esercito che la possedeva avrebbe sicuramente sbaragliato il nemico.

¹² Grimmshausen esprime questa osservazione già nel suo trattato *Satyrischer Pilgram* (1667; ed. Grimmshausen 1970) nei capitoli *Vom Geschütz* e *Vom Krieg*.

¹³ Il Barocco avrebbe lo scopo di «tenere insieme ciò che si contrappone» («das Widerstrebende zusammenzuhalten»). Cfr. Kemper 2006, p. 19.

requiezza e l'insoddisfazione dell'animo attraverso antitesi, metafore e contrasti.

Anche Grimmelshausen manifesta queste contraddizioni nella sua opera: la descrizione degli episodi militari è realistica e dettagliata, ma le immagini sono paradossali e ironiche, così come nella più tipica letteratura satirica barocca¹⁴. Si veda l'esempio dell'unica descrizione di battaglia presente nel romanzo, quella di Wittstock (4 ottobre 1636)¹⁵, che ha provocato una vera carneficina:

Die Erde / deren Gewonheit ist / die Todten zu bedecken / war damals
am selbigen Ort selbst mit Todten überstreut / [...] etliche hatten grau-
sam und jämmerlicher Weis das Jngeweid herauß / und andern war der
Kopff zerschmettert / und das Hirn zerspritzt; da sahe man / wie die ent-
seelte Leiber ihres eigenen Geblüts beraubet / und hingegen die lebendige
Leiber ihres eigenen Geblüts beflossen waren [...]. (II, 27; 177, 25; 30)¹⁶

La scena è raccontata con precisione, ma lo stile è solo apparentemente cronachistico, poiché è evidente il ricorso a figure narrative colte¹⁷, come il paradosso (la terra coperta di morti, quando dovrebbe essere il contrario) e la giustapposizione «etliche ... andern» («alcuni ... altri»), «hingegen» («invece»)¹⁸. In questo modo Grimmelshausen ha anche l'opportunità di mostrare come una battaglia condotta con armi di distruzione di massa, dove i caduti sono solo anonimi corpi smembrati e dove amici e nemici si confondono e mescolano il loro sangue, tanto che risulta impossibile distinguere i vincitori dai vinti, renda di fatto inutile la guerra come metodo per risolvere i conflitti politici¹⁹.

Gli avvenimenti vengono descritti con questi mezzi retorici e stilistici non solo per aderire alle norme letterarie dell'epoca, ma anche perché sono le vicende stesse della Guerra dei Trent'anni che appaiono, già agli

¹⁴ L'intento satirico del romanzo è dichiarato già dal frontespizio, costituito dalla figura di un satiro, simbolo della satira secondo l'etimologia popolare medievale, ai cui piedi sono cadute le maschere, per indicare che essa ha messo a nudo la verità per mezzo del grottesco e della caricatura. La figura è anche un «Monstrum», termine con il quale Grimmelshausen era solito definire la guerra. Cfr. Triefenbach 1979, p. 19 e Battafarano 1988, p. 46.

¹⁵ La battaglia ha esito positivo per gli svedesi, ma il dato cronachistico è solo accennato e all'autore interessa soltanto per la sua funzione narrativa, in quanto gli eventi successivi dipendono da questo. Cfr. Battafarano 2004, p. 16.

¹⁶ «La terra, solita a coprire i morti, era allora coperta di morti essa stessa [...]; ad alcuno scoppiavano fuori le viscere in modo orribile e miserando, altri avevan la testa sfraccellata da cui sprizzavan le cervella. Si vedevano cadaveri privati del loro sangue e viventi intrisi del sangue altrui» (p. 158).

¹⁷ Kaudelka 1990, p. 85 sottolinea che Grimmelshausen mirava al successo letterario della sua opera.

¹⁸ Gilbert 1965, p. 267.

¹⁹ Battafarano 2004, p. 15.

occhi dei contemporanei, come paradossali e assurde. Il conflitto scoppia solo in parte per la lotta tra le due confessioni cristiane. In realtà la guerra si innesta sulla frammentazione politica del Sacro Romano Impero e sulle rivalità tra poteri locali²⁰. L'impero era instabile da più di un secolo, ma era rimasto saldo finché resistevano i rapporti di potere laico ed ecclesiastico instaurati da secoli. La precaria stabilità si spezza con Lutero (1483-1546), che indebolisce la Chiesa cattolica, il collante dei territori imperiali. Infatti la sua Riforma offre lo spunto a molti regnanti locali, soprattutto in Boemia, di professarsi protestanti pur di opporsi all'imperatore, finché agli inizi del XVII sec. sorgono la Lega cattolica e l'Unione evangelica, che spaccano definitivamente il territorio imperiale dal punto di vista religioso e politico²¹.

La Guerra dei Trent'anni inizia quindi come un conflitto di "politica interna", di ribellione dei signori locali contro gli Asburgo, ma ben presto si estende a tutta l'Europa, coinvolgendo prima la Danimarca, che, pur essendo protestante, ha l'appoggio della Francia cattolica di Richelieu contro l'impero; poi la Svezia, in difesa dei territori imperiali più settentrionali di fede protestante. Infine l'intervento della parte spagnola dell'impero in cambio di aiuto contro le ribellioni in Olanda spinge la Francia, da secoli in conflitto con gli Asburgo, a intervenire per difendersi dall'accerchiamento.

L'ironia di questa guerra è che tutte le potenze straniere vanno a combattere sul suolo imperiale per i loro interessi, portando distruzione alla sola popolazione tedesca inerme. Inoltre si arriva al paradosso che la Francia cattolica combatta contro l'impero cattolico, o che si creino alleanze tra cattolici e protestanti, e che gli eserciti, formati in gran parte da mercenari, si fronteggino tra loro spesso senza saper riconoscere l'avversario.

Grimmelshausen sottolinea anche la contrapposizione che si viene a creare tra soldati e contadini²², che si trasformano rispettivamente in carnefici e vittime. Le milizie della Guerra dei Trent'anni sono costituite da soldati allo sbando, che tra una campagna militare e l'altra si dedicano a saccheggi e violenze. Per questo motivo l'autore, diversamente dai poeti che cantano le gesta eroiche dei guerrieri, preferisce dipingere i soldati come devastatori senza alcuna gloria²³. L'ironia consiste anche nell'inutilità di tante sofferenze: alla fine tutti sono perdenti e vittime della sete di potere dei regnanti senza nemmeno conoscere le ragioni del conflitto.

²⁰) Per l'inquadramento storico cfr. Schmidt 2008.

²¹) Questa situazione è anche l'effetto della Pace di Augusta (1555), che aveva sancito il principio del *cuius regius, eius religio*: ogni principe doveva scegliere la confessione e imporla ai suoi sudditi, con la conseguenza che molti dovettero lasciare le proprie terre per stabilirsi presso un regnante della stessa fede.

²²) Kaudelka 1990, p. 81.

²³) Battafarano 2004, p. 13.

Questa situazione risulta evidente sin dai primi capitoli del *Simplicissimus*, in cui Grimmshausen narra del fanciullo protagonista che fugge da un saccheggio della fattoria nello Spessart in cui vive con i genitori adottivi (I, 4). La descrizione dell'episodio avviene in forma di narrazione ironica, in cui le atrocità sono viste attraverso gli occhi ingenui del bambino, che fanno sembrare innocenti torture crudeli:

Da fieng man erst an / die Stein von den Pistolen / und hingegen an deren
statt der Bauren Daumen aufzuschrauben / und die arme Schelmen so zu
foltern / als wann man hätt Hexen brennen wollen / massen sie auch
einen von den gefangenen Bauren bereits in Bachofen steckten / und mit
Feuer hinder ihm her warn / ohnangesehen er noch nichts bekennt hatte
[...]. (I, 4; 18, 32)²⁴

Questo e altri episodi coincidono con tappe fondamentali della vita del protagonista: qui il fanciullo non ha ancora un nome; nella fuga trova rifugio presso un eremita nel bosco, che lo alleva cristianamente e gli assegna il nome di Simplicius. Il suo "battesimo" coincide quindi con un episodio di violenza gratuita operata dai soldati contro i contadini.

Il suo ingresso nella società inizia invece in concomitanza della battaglia di Nördlingen (6 settembre 1634)²⁵, durante la quale i soldati saccheggiano il suo eremo e costringono il giovane fuori dal bosco. La stessa nascita del protagonista era avvenuta in coincidenza di una battaglia: nel corso del romanzo si viene a sapere che l'eremita che aveva allevato Simplicius era il marito della sorella del governatore di Hanau (protestante), e che il fanciullo era il loro figlio, nato nei giorni della battaglia di Höchst (20 giugno 1622)²⁶. La vita adulta di Simplicius inizia invece nel 1636, quando il giovane vive un sogno ad occhi aperti che lo vede al centro di un sabba (II, 17), probabilmente una metafora delle peripezie che egli deve attraversare nel lungo viaggio fino a Magdeburgo²⁷, città che evoca un assedio, nel luglio di quell'anno, e una strage della popolazione locale avvenuta nel 1631²⁸.

Grimmshausen tuttavia non sceglie la Guerra dei Trent'anni solo per scopi cronachistici o per narrare sul suo sfondo le vicende picaresche di Simplicius, ma soprattutto per criticare la guerra ed esortare alla riso-

²⁴) «Allora cominciarono a togliere dalle pistole le pietre focaie e a metterci invece il pollice dei contadini, e si diedero a torturare in tal modo quei poveri diavoli che nemmeno se fossero stati streghe da mettere sul rogo. Uno poi di quei prigionieri lo ficcarono nel forno e gli furono addosso col fuoco sebbene non avesse ancora confessato nulla» (p. 16).

²⁵) La battaglia si svolge durante la fase svedese: la città bavarese di Nördlingen, protestante, è appena stata sconfitta dalle forze imperiali.

²⁶) La battaglia di Höchst si svolge durante la fase boemo-palatina, in cui vengono sconfitti i protestanti.

²⁷) Battafarano 1977, p. 341 s.

²⁸) Schade 2003, p. 160 s.

luzione pacifica dei conflitti. Infatti nonostante la guerra si sia conclusa più di venti anni prima, l'autore ritiene che l'argomento sia ancora attuale, e teme che altri conflitti possano scoppiare con altrettanta drammaticità. Egli nota che le giovani generazioni, che non hanno vissuto gli orrori della guerra, inseguono il mito delle armi, che desiderano usare soprattutto per arginare l'espansione della Francia verso il Reno.

Già tre anni prima Grimmelshausen aveva pubblicato il trattato *Satyrischer Pilgram*, in cui si era espresso nettamente contro la guerra²⁹; nel *Simplicissimus*, come in questo trattato, Grimmelshausen vorrebbe educare i giovani a non inseguire sogni di onore e gloria militare. Per raggiungere il suo scopo egli usa lo stile satirico, in modo da insegnare divertendo, secondo il principio oraziano del *prodesse aut delectare*³⁰. Ma lo stile satirico non consiste solo nel paradosso e nel contrasto, bensì anche nella figura del "mondo rovesciato", la «verkehrte Welt»³¹, un tema tradizionale che consiste in uno scambio di concetti in cui la vita reale viene dipinta con termini opposti, tanto che ciò che è negativo appare ironicamente positivo e viceversa³².

Gli episodi del *Simplicissimus* in cui viene praticata in modo più evidente la tecnica del "mondo rovesciato", al fine di criticare la situazione politica del tempo, sono l'incontro di Simplicius con un folle che si crede Giove (III, 3-5), e la visita del protagonista al *Mummelsee* (V, 12-15), un lago che ospita il popolo dei Silfi in un regno parallelo e speculare al nostro.

Nel primo episodio Giove appare folle perché «ha studiato troppo»:

wurde aber bald innen / daß ich an statt eines Fürsten einen Phantasten
gefangen hätte / der sich überstudirt und in der Poëterey gewaltig verstie-
gen [...]. (III, 3; 209, 12)³³

In realtà Giove sogna soltanto un mondo utopico pacifico, una sorta di repubblica in cui un parlamento di saggi rappresentanti di ogni città prendano la decisione di quale sia la religione giusta da imporre al popolo. Infatti l'autore ci ricorda, attraverso le parole di Giove, le «dannosissime scissioni avvenute fin ora nelle questioni di fede» (p. 191) («bisherige hochschädliche Spaltungen in den Glaubenssachen», III, 5; 215, 38) per

²⁹) Cfr. *supra*, nt. 12.

³⁰) La cultura del Cinquecento e Seicento è antioraziana; l'intento di Grimmelshausen è quindi da interpretare in senso ironico. Cfr. Grimmelshausen 1982, p. XXV s.

³¹) Per un'ottima introduzione al tema del "mondo rovesciato" si consulti Cocchiara 1981.

³²) *Die verkehrte Welt* (1673) è anche il titolo di un racconto di Grimmelshausen (ed. Grimmelshausen 1973).

³³) «Ma non tardai ad accorgermi di avere acchiappato, invece di un principe, un arcimatto che aveva studiato troppo e si era troppo immerso nelle favole poetiche» (p. 185).

ricordarci che le guerre di religione sono inutili. Il personaggio del folle che esprime saggezza e verità è chiaramente una figura “alla rovescia”; ma con questa immagine l'autore vuole anche sottolineare che chi cerca la pace perde il senno, essendo un'impresa troppo difficile. Inoltre l'identificazione di un pazzo proprio con Giove mostra che persino il dio della guerra risulta impotente e smarrito in un conflitto come quello tedesco. Tuttavia quando Simplicius dubita che Giove sia realmente pazzo, vede il folle calarsi i pantaloni per scrollarsi di dosso le pulci. A questo punto l'episodio diventa grottesco, e l'utopia proposta da Giove sembra ancora più folle e irrealizzabile³⁴.

L'altro episodio è il viaggio fantastico sotto il *Mummelsee*³⁵, un laghetto della Foresta Nera abitato dai Silfi, un popolo che esteriormente è del tutto simile agli uomini, ma che vive in un ordine sociale contrario al nostro: una società perfetta che non conosce malvagità, equo e senza privilegi per nessuno, dove il re non comanda, ma semplicemente coordina le energie disponibili. Grimmelshausen usa qui una contrapposizione per criticare la società: il mondo dei Silfi è perfetto, ma il popolo è limitato spiritualmente perché non potrà mai vedere Dio; gli esseri umani, invece, hanno l'anima immortale, ma vivono in una società ingiusta e malvagia, dove si preferisce dannare la propria anima pur di dedicarsi ai vizi e alla violenza. In questo episodio Simplicius descrive il suo mondo al re dei Silfi, ma ironicamente lo descrive al contrario, in modo positivo, e lo può fare perché lo vede da sott'acqua, quindi lo vede riflesso, rovesciato³⁶. In questo mondo “positivo” gli uomini combattono per mostrare chi serve meglio Dio; in realtà Grimmelshausen manda un messaggio forte ai suoi lettori, anche delle generazioni future: una guerra di religione, dove predominano violenze e la legge del più forte, è una contraddizione di termini.

Il romanzo è ricco di esempi significativi come questi; ma già il nostro breve resoconto conferma senza dubbio che il *Simplicissimus* non si possa considerare una fonte storiografica, bensì un avvincente e ironico manifesto pacifista *ante litteram*³⁷.

ELENA DI VENOSA
Università degli Studi di Milano
elena.divenosa@unimi.it

³⁴) Battafarano 1972, p. 33 s.

³⁵) Per una buona analisi stilistica e contenutistica di questo episodio cfr. Valentin 2000, in part. p. 336 ss.

³⁶) Trappen 1994, p. 299. L'immagine dello specchio è fondamentale nella raffigurazione del mondo alla rovescia. Cfr. Tristan - Lever 1980.

³⁷) Nella letteratura del Novecento i romanzi di Grimmelshausen sono stati recepiti come testi contro la guerra e hanno ispirato autori come Bertolt Brecht e Günter Grass.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arnold 2008 H.L. Arnold (Hrsg.), *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen* (Text + Kritik), München 2008.
- Battafarano 1976 I.M. Battafarano, *Die Schildwacht bei Hanau. Beitrag zur Definition des Realismus bei Grimmelshausen*, «Aion» 19 (1976), pp. 7-21.
- Battafarano 1977 I.M. Battafarano, *Hexenwahn und Teufelsglaube im «Simplicissimus»*, «Argenis» 1 (1977), pp. 301-372.
- Battafarano 1988 I.M. Battafarano, “*Was Krieg vor ein erschreckliches und grausames Monstrum seye*”: *Der Dreißigjährige Krieg in den Simplicianischen Schriften Grimmelshausens*, «Simpliciana» 10 (1988), pp. 45-59.
- Battafarano 2004 I.M. Battafarano, *Neue Kriege, neue Waffen bei Grimmelshausen*, «Simpliciana» 26 (2004), pp. 11-27.
- Battafarano 2009 I.M. Battafarano, *Garzoni, Grimmelshausen, Freytag: dal trattato italiano al romanzo storico tedesco e alla storia nazionalpopolare della Germania (1585-1668-1859)*, in F. Onorati (a cura di), *Per Muzio: scritti in onore di Muzio Mazzocchi Alemanni*, Roma 2009, pp. 13-22.
- Breuer 1985 D. Breuer, *Krieg und Frieden in Grimmelshausens “Simplicissimus Teutsch”*, «Der Deutschunterricht» 37, 5 (1985), pp. 79-101.
- Cocchiara 1981 G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1981.
- Gilbert 1965 M.E. Gilbert, *Simplex and the Battle of Wittstock*, «German Life and Letters» 18, 4 (1965), pp. 264-269.
- Grimmelshausen 1967 H.J. Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, hrsg. von R. Tarot, Tübingen 1967.
- Grimmelshausen 1970 H.J. Grimmelshausen, *Satyrischer Pilgram*, hrsg. von W. Bender, Tübingen 1970.
- Grimmelshausen 1973 H.J. Grimmelshausen, *Die Verkehrte Welt*, hrsg. von F.G. Sieveke, Tübingen 1973.
- Grimmelshausen 1982 H.J. Grimmelshausen, *L'avventuroso Simplicissimus*, a cura di E. Bonfatti, trad. di U. Dettore - B. Ugo, Milano 1982 (Milano 1954).
- Harms 1991 W. Harms, *Hic et Nunc: Satirische Funktionen lokalisierter Handlung in Moscheroschs “Philander” und in Grimmelshausens “Simplicissimus”*, «Études Germaniques» 46, 1 (1991), pp. 79-94.
- Heßelmann 2006 P. Heßelmann (Hrsg.), *Grimmelshausen und Simplicissimus in Westfalen*, Bern 2006.

- Hohoff 1978 C. Hohoff, *Johann Jacob Christoph von Grimmelshausen: in Selbstzeugnissen und Bilddokumentation dargestellt*, Reinbek bei Hamburg 1978.
- Ingen 1985 F. van Ingen, *Der Dreißigjährige Krieg in der Literatur*, in H. Steinhagen (Hrsg.), *Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock, 1572-1740*, Reinbek bei Hamburg 1985, pp. 237-256.
- Ingen 1991 F. van Ingen, *Krieg und Frieden bei Grimmelshausen*, «Études Germaniques» 46, 1 (1991), pp. 35-53.
- Kemper 2006 H.G. Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 4/I: *Barock-Humanismus: Krisen-Dichtung*, Tübingen 2006.
- Meid 1984 V. Meid, *Grimmelshausen: Epoche – Werk – Wirkung*, München 1984.
- Meid 2009 V. Meid, *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Spätumanismus zur Frühaufklärung, 1570-1740*, München 2009.
- Schade 2003 R.E. Schade, *A War Story of Deceit, Gambling, and Sex: Simplicissimus at the Siege of Magdeburg (1636)*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 53, 2 (2003), pp. 155-181.
- Schäfer 1998 W. Schäfer, *Der Dreißigjährige Krieg im "Soldatenleben" Moscheroschos und den simplicianischen Erzählungen Grimmelshausens*, in K. Bußmann - H. Schilling (Hrsg.), *Krieg und Frieden in Europa* (Katalog zur 26. Europaratsausstellung, Münster, Osnabrück, 24.10.1998 - 17.01.1999), Band 2, Münster 1998, pp. 339-345.
- Schmidt 2008 G. Schmidt, *La guerra dei Trent'anni*, Bologna 2008.
- Schulte 1998 R. Schulte, *Die verkehrte Welt des Krieges. Studien zu Geschlecht, Religion und Tod*, Frankfurt am Main - New York 1998.
- Trappen 1994 S. Trappen, *Grimmelshausen und die menippeische Satire. Eine Studie zu den historischen Voraussetzungen der Prosasatire im Barock*, Tübingen 1994.
- Triefenbach 1979 P. Triefenbach, *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus. Figur-Initiation-Satire*, Stuttgart 1979.
- Tristan - Lever 1980 F. Tristan - M. Lever, *Le Monde à l'envers*, Paris 1980.
- Valentin 2000 J.M. Valentin, *Krieg und Frieden bei Grimmelshausen. Oder die Grenzen der Satire*, «Simpliciana» 22 (2000), pp. 331-342.
- Weydt 1979² G. Weydt, *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*, Stuttgart 1979² (Stuttgart 1971).

I “TORBIDI” MOSCOVITI NEI ROMANZI DI FADDEJ BULGARIN E ZYGMUNT KRASIŃSKI

Il Falso Demetrio è – tra i personaggi storici di ambito slavo – uno di quelli che ha compiuto una carriera letteraria tra le più brillanti, ben più duratura e significativa del suo effimero regno sul trono di Mosca (1605-1606)¹. In più di quattro secoli dalla sua comparsa, infatti, le opere dedicate alla *Dimitriade* superano i quattrocento titoli². La personalità enigmatica del presunto impostore, le tragiche vicende dei “torbidi” moscoviti e l’eterna attualità storica del tema dell’usurpazione del potere hanno fatto sì che il sedicente figlio di Ivan il Terribile sia divenuto non solamente il protagonista di un mito letterario diffusosi in Russia e Polonia – i paesi che lo videro agire per conquistare la corona degli zar – ma anche l’oggetto delle attenzioni dei più importanti letterati europei. Le vicende del personaggio che asseriva di essere l’ultimo erede di Ivan il Terribile, ufficialmente morto in circostanze oscure il 15 maggio 1591, comparirono a vario titolo in opere di Lope de Vega (1617), Caldéron de la Barca (1636)³, Maiolino Bisaccioni (1649), Gottlieb S. Treuer (1720) e Gerhard F. Müller (1770), Aleksander Sumarokov (1771), Friedrich Schiller (il frammento *Demetrius* del 1805), Aleksandr Puškin. Quest’ultimo, col suo *Boris Godunov* (1825, pubbl. 1831), intendeva dar vita a una “tragedia romantica” dedicata agli avvenimenti dello *smutnoe vremja* (“tempo dei torbidi”) sulla base della versione ufficiale dei fatti tramandata dai volumi XI e XII della *Istorija russkogo gosudarstva* di N.M. Karamzin («Storia dello stato russo», Sankt-Peterburg, 1819-1828). Puškin non riprese il presupposto karamziniano che l’autocrazia e l’ortodossia costituissero il fonda-

¹) Per una disamina delle vicende dei Falsi Demetrii, il testo più esaustivo pubblicato in italiano è Mérimée 1955. Per quanto riguarda la trattazione letteraria del tema del Falso Demetrio, il testo di riferimento rimane Brody 1973.

²) Niedziela 1991.

³) Ziomek 1976.

mento politico-morale della Russia, ma dette vita a una *pièce* priva di personaggi univoci e figure a tesi: Boris Godunov è un abile e saggio sovrano, ma anche un assassino, il Falso Demetrio è un imbroglione e un traditore della sua stessa patria, ma anche una personalità coraggiosa, intelligente, determinata. Il popolo, fedele all'idea monarchica, insieme ai congiurati sovverte però il potere dello zar. Nell'ultima scena, alla notizia della morte di Fëdor Borisovič, invece di gridare “viva lo zar!”, tace. La coincidenza con l'insurrezione nazionale polacca del 1830-31 non solo permise a Puškin di superare gli ostacoli frapposti dalla censura zarista alla pubblicazione di *Boris Godunov*, ma scatenò una produzione letteraria di circostanza, tra cui spiccano i romanzi *Jurij Miloslavskij ili Russkie v 1612 godu* («Jurij Miloslavskij ovvero i russi nel 1612», 1829) di Mihail N. Zagoskin e *Dimitrij Samozvanec* («Dimitrij l'usurpatore», 1830) di Faddej Bulgarin. Mihail Zagoskin – al contrario di Puškin – scelse un'impostazione pienamente legittimista, di stampo karamziniano. Jurij Miloslavskij – il protagonista del romanzo, un personaggio inventato – è fedele a Ladislao Vasa e viene inviato a Nižnij Novgorod per convincere gli abitanti che solo il figlio di Sigismondo III – a cui i boiari hanno offerto la corona di zar – è in grado di porre fine alle liti intestine e salvare lo stato russo. Miloslavskij è un convinto sostenitore di una futura alleanza polacco-russa, in una comunità di intenti e politica. In città incontra il mercante Kuzma Minin e si converte alla causa nazionale: il monaco-cronachista Avraam Palicyn lo assolve dal suo giuramento di fedeltà al principe Ladislao e lui organizza un esercito che andrà a combattere contro l'atamanno Chodkiewicz fin sotto le mura di Mosca. Il romanzo si presenta come un modello parentetico di biografia inventata, una biografia di patriota esemplare che si accorge in tempo degli errori commessi in gioventù: Dio avrà pietà della nazione ortodossa e le permetterà di scacciare il nemico, installando sul trono i Romanov.

Allorché l'insurrezione del 1830-31 venne repressa con successo dalle truppe dello zar, furono gli autori polacchi a rivolgere la loro attenzione alle vicende della *Smuta*, con particolare riferimento alla figura della loro compatriota Maryna Mniszecz, che tanto aveva affascinato Aleksandr Puškin⁴. La figlia del palatino di Sandomierz (e sposa del Falso Demetrio) è infatti la protagonista principale del “poema in prosa” *Agaj-Khan* (1834), opera del poeta romantico Zygmunt Krasiński, nonché l'eroina eponima

⁴) L'autore dell'*Evgenij Onegin* trovava che il carattere della figlia del Palatino di Sandomierz non fosse stato sufficientemente approfondito da Karamzin. Il coraggio con cui la vedova del primo impostore aveva affrontato la guerra, la povertà e il disonore, ma anche l'alterigia tutta “imperiale” dimostrata nel corso dei negoziati con Sigismondo III, re di Polonia, lo affascinavano. Puškin aveva intenzione di incentrare su Maryna Mniszecz il dramma che avrebbe costituito la prosecuzione del *Boris Godunov*, intitolato *Dimitrij i Marina*. Cfr. Blagoj 1955, p. 373.

di una serie di altri romanzi e drammi romantici. Il critico e storico della letteratura polacco Juliusz Kleiner (1949) ha ipotizzato che *Agaj-Khan* di Krasiński sia nato proprio come risposta a *Jurij Miloslavskij* di Mihail Zagoskin. La terza e definitiva spartizione della Polonia, avvenuta nel 1795, era stata avvertita in Russia come una rivalsa per gli avvenimenti del 1605. La campagna napoleonica del 1812 vide la Russia impegnata in una nuova guerra difensiva. L'anno 1812 è fondamentale per la comprensione dei meccanismi di costruzione dell'*etos* nazionale in Russia sulla base di un istinto di potenza. La Polonia – che a quel conflitto prese parte schierandosi dalla parte di Napoleone – finì col rientrare in un'antitesi polemica Russia-Europa. All'epoca, in Russia, Napoleone venne rappresentato come il demonio, o più propriamente come l'anticristo, esattamente come il *samozvanec*⁵: la *smuta* avrebbe avuto quindi una funzione modellizzante nel formarsi dello stereotipo del polacco in Russia⁶. Ne è una parziale conferma il fatto che Mihail Zagoskin scrisse – oltre a *Miloslavskij ovvero i russi nel 1612* – anche il romanzo *Roslavlov, ovvero i russi nel 1812*, una nuova celebrazione dell'immutata fedeltà dei russi al trono e del loro attaccamento alla fede dei padri. Zagoskin riprese la teoria karamziniana dell'identificazione della nazione russa con l'autocrazia e la religione ortodossa: è da notare come la *Istorija russkogo gosudarstva* (1819-1828) di Nikolaj Karamzin fosse uscita a cavallo tra due avvenimenti determinanti per la formazione della coscienza nazionale russa, la fine delle guerre napoleoniche (1812-1815) e l'insurrezione nazionale polacca (1830-31). Non bisogna dimenticare che i polacchi, avendo combattuto al fianco di Napoleone, “l'Anticristo”, avrebbero finito col rendere invisibile ai russi il proprio patriottismo, percepito come quasi esclusivamente indirizzato contro la Russia.

Fondamentali per il riaccendersi dell'interesse per le vicende della *smuta* furono gli avvenimenti del 1830-31: il secondo romanzo di Zagoskin uscì nel 1831, a ribadire la delicatezza del *Polskij vopros* (“questione polacca”). Dopo la repressione del *powstanie*, la sfiducia e l'ostilità nei confronti dei polacchi divennero i sentimenti più diffusi nella società russa. Alla domanda su chi avesse disseminato i *samozvancy* nella storia nazionale, i russi avevano una sola risposta: gli stranieri, ovvero i polacchi. In realtà, che questa convinzione si fosse diffusa nella società russa anteriormente all'insurrezione nazionale polacca lo testimonia il fatto che, un anno prima che questa avesse luogo, venne pubblicato *Jurij Miloslavskij, ili russkie w 1612 godu* di Mihail Zagoskin, un romanzo di evidente ispira-

⁵) Le ragioni dell'identificazione con l'anticristo andrebbero ravvisate nel fatto che, mentre a Bisanzio e in Occidente i sovrani incoronati, al momento dell'unzione, venivano assimilati al popolo di Israele, in Russia venivano assimilati allo stesso Cristo. Uspenskij 2005.

⁶) Kepiński 1990, p. 187.

zione scottiana, da taluni ritenuto come il miglior romanzo storico russo prima della *Figlia del capitano* di A.S. Puškin. Il romanzo di Zagoskin fu duramente attaccato da Faddej Bulgarin sul suo giornale, la «Severnaja Pčela» («Ape del Nord»), non tanto per le idee esposte nell'opera (di cui curò la traduzione polacca nel 1830), ma per screditarla agli occhi del pubblico. Nel 1830 usciva infatti il suo *Dimitrij Samozvanec*, un anno prima del *Boris Godunov* di Puškin, fermo in censura dal 1826: il dramma era stato bloccato dallo zar, che aveva ricevuto una recensione anonima. Molti pensarono, e soprattutto lo pensò Puškin, che l'autore della recensione fosse stato proprio Bulgarin⁷.

Faddej Venediktovič Bulgarin in realtà era nato Bułharyn, a Mińsk nel 1789: il nome Tadeusz gli era stato dato dal padre in onore di Kościuszko, alla cui campagna antirussa del 1794 aveva preso parte, distinguendosi. Il padre fu poi deportato in Siberia e Tadeusz fatto entrare nel corpo dei cadetti. Bulgarin prese parte attiva alle guerre contro la Francia napoleonica: combatté contro la Svezia ma fu allontanato dall'esercito per aver scritto satire. Arruolatosi nella Grande Armée, prese parte alla campagna del 1812, e durante la battaglia della Beresina si consegnò ai russi. Nel 1816 si trasferì prima a Pietroburgo e poi a Vilna, dove iniziò a scrivere in polacco sui giornali locali. Nel 1819 fece ritorno a Pietroburgo e iniziò la sua attività letteraria: tra le altre cose, aiutò Adam Mickiewicz a lasciare la Russia. Fu un attivo diffusore della cultura polacca, scrivendo articoli di storia e di letteratura, nonché traducendo autori polacchi in russo. Dal 1822 al 1829 fu direttore del «Severnij Arhiv» («Archivio del Nord»), e condirettore del «Syn otečestva» («Figlio della patria»). Fonderà il primo giornale politico privato russo, la «Severnaja pčela», diretto dal 1825 fino all'anno della sua morte, nel 1859. Come autore di romanzi storici e satirici ha scritto *Ivan Vyžigin* (1829), *Esterka* (1828), *Dmitrij samozvanec* (1830), *Mazepa* (1834), ed è considerato il primo autore di fantascienza russo, avendo scritto un romanzo ambientato nel XXIX secolo, *Pravdopodobne niebilicy, ili stranstovanie po svetu XXIX veku* («Frottole verisimili, ovvero una peregrinazione pel mondo del XXIX sec.»)⁸. La critica, sia russa che polacca, non è mai stata generosa con Bulgarin. Aleksander Brückner lo definisce una canaglia, un ex liberale nemico di tutto ciò che fosse giovane, indipendente e progressista⁹. Jan Orłowski ricorda come Puškin lo definisse malignamente lo «skot» russo, giocando sull'omofonia tra Walter Scott e «skot», «bruto, bestia»¹⁰. La cattiva fama di cui godeva Bulgarin era dovuta ai suoi scontri con Puškin, che su di lui aveva scritto un velenosissimo epigramma: «Ne to beda, čto ty Poljak: / Kostjuško

⁷) Galster 1987, pp. 49-71.

⁸) Meiszutowicz 1978; Strano 1998.

⁹) Brückner 1923, p. 11

¹⁰) Orłowski 1992, p. 81.

ljah, Mickevič ljah! / Požaluj, bud' sebe tatarin, – I tut nie vižu ja styda; / Bud' žid – i eto nie beda; Beda, / čto ty Vidok Figlarin»¹¹.

Il dissidio tra i due scrittori aveva avuto inizio quando, nel 1829 sulla «Severnaja Pčela», Bulgarin aveva violentemente attaccato Puškin, colpevole di aver chiesto un'ennesima volta che la sua «tragedia romantica» venisse sbloccata dalla censura. Bulgarin, non potendo riferirsi al *Boris Godunov*, recensì il VII capitolo dell'*Evgenij Onegin*, accusando il poema di mancanza di patriottismo. Quando uscì *Dimitrij Samozvanec*, Puškin espresse a più riprese la convinzione che si trattasse di un plagio dal *Boris Godunov* e che il fermo di censura fosse dovuto alla volontà di non nuocere al successo commerciale del romanzo di Bulgarin. Bulgarin aveva la fama di essere un agente della III sezione della Cancelleria dello zar, e si sosteneva che approfittasse delle proprie mansioni per colpire i propri concorrenti dalle pagine del suo giornale. Si diceva pure che, avendo la possibilità di accedere alle opere ferme in censura, vi attingesse senza scrupoli. I sospetti di Puškin sembrano essere confermati dal fatto che introducendo il romanzo, Bulgarin scrivesse che nella sua opera «il Falso Demetrio non rivela a nessuno di essere un imbroglione e un impostore»¹², giacché altrimenti non avrebbe potuto contare sull'appoggio dei polacchi. Si trattava di un riferimento al fatto che nel *Boris Godunov* di Puškin il Falso Demetrio confessa a Maryna Mniszech di non essere il vero *carevič*, una circostanza che non troviamo né in Karamzin, né nelle *Dzieje panowania Zygmunta III* di Julian U. Niemcewicz («Storie del regno di Sigismondo III», 1819). Bulgarin sottolineava come «l'orgogliosa Maryna avrebbe disprezzato un volgare imbroglione». Anche l'affermazione per cui «coloro che non conoscono i costumi e le abitudini dell'epoca da me descritta si metteranno a rimproverarmi di non aver introdotto nel romanzo l'amore come se lo immaginano gli autori stranieri» sembra un riferimento diretto alla trama amorosa del *Boris Godunov*¹³.

A costituire il presupposto fabulare del romanzo di Bulgarin è la teoria elaborata dal metropolita Platon nella sua *Kratkaja Cerkovnaja Istorija* («Breve storia ecclesiastica», 1823), che voleva il Falso Demetrio essere un impostore, ma non il Griška Otrep'ev delle cronache russe, bensì qualcuno di preparato a svolgere quel ruolo, probabilmente dai gesuiti polacchi e dai boiari nemici di Boris Godunov. Bulgarin dà vita al personaggio di Iwanicki, orfano di padre polacco di fede ortodossa e madre cattolica, che

¹¹) «Non è un guaio che tu sia polacco: / Kościuszko era polacco, Mickiewicz era polacco! / Sii pure un tataro / Non vi vedo onta / Sii pure ebreo, non è disdoro; / Disdoro è che tu sia Vidocq Figaro». Puškin 1830, p. 470. Il riferimento è a Eugène-François Vidocq, il famigerato capo della Sûreté parigina. Tutte le traduzioni dal russo e dal polacco sono mie [LB].

¹²) Bulgarin 1830, p. 8.

¹³) *Ibidem*.

sarebbe stato al seguito dell'ambasceria di Lew Sapieha giunta a Mosca nel 1600, riuscendo a penetrare nel Cremlino e a incontrarsi con lo stesso Boris Godunov, spacciandosi per il monaco Grigorij Otrep'ev. Sospettato dallo zar di diffondere voci sulla miracolosa salvezza di Dimitrij Ivanovič, Iwanicki-Otrep'ev fugge in Polonia insieme al monaco Leonid, di cui in Polonia si vedrà costretto a uccidere la sorella, innamoratasi di lui e che minaccia di tradirne la reale identità se non lo vorrà sposare. Iwanicki confessa a Leonid di essere Dimitrij Ivanovič e l'amico afferma di credergli, vista la crudeltà, la lussuria e l'incostanza di cui ha dato prova e che gli ricordano quelle di Ivan il Terribile. Dopo aver passato del tempo tra i cosacchi sotto il nome di Dimitrij Ivanov, Iwanicki si reca dai Gesuiti a Leopoli, dove chiede aiuto al nunzio papale Claudio Rangoni. Si svela al principe Adam Wiśniowiecki e si mette in viaggio alla volta di Cracovia, fermandosi al castello di Jerzy Mniszech, dove chiederà la mano della figlia del palatino al fine di assicurarsi un appoggio politico. Maryna gli promette che lo sposterà solo quando sarà salito sul trono. I russi accorsi attorno allo *carevič* lo trovano un po' troppo legato alla Polonia, ma se davvero sembra impossibile che la Moscovia faccia a meno degli stranieri, che questi almeno siano polacchi.

Nell'ottobre del 1604 l'esercito di Dimitrij si unisce ai cosacchi e marcia alla volta di Mosca. Allorché Boris Godunov muore, si sospetta che sia stato fatto avvelenare. Il monaco Leonid, arrestato, confessa all'orfano dello zar, Fëdor Borisovič, di ritenere che il monaco fuggitivo sia davvero Dimitrij Ivanovič. Dimitrij entra trionfalmente a Mosca, ma i soldati polacchi guardano alla città e all'intero paese come a una preda. Una volta salito sul trono, l'impostore – troppo sicuro di se – non si cura di possibili congiure. Sogna di introdurre grandi novità che ai suoi sudditi non piacciono affatto. I boiari parlano apertamente dell'impostura del nuovo zar e si dimostrano preoccupati per il destino della patria e della fede ortodossa: il sovrano si circonda di polacchi e gesuiti, ha allontanato i russi, sperpera il tesoro dell'erario, mangia cibi impuri, ha sposato una pagana. Una rivolta organizzata dai boiari porta alla sua uccisione. I nobili che si rivolgono alla *inokina* ("monaca") Marfa, sua madre, per sapere chi davvero fosse lo zar ucciso, si sentono rispondere: «Ora è vostro e non è più mio. Dovevate chiedermelo quando era vivo»¹⁴.

L'impostazione generale del romanzo è walterscottiana, vede uno sfondo storico di vicende narrate sulla base di una precisa conoscenza delle fonti fattografiche su cui vengono proiettati personaggi reali (Lew Sapieha, Boris Godunov, Claudio Rangoni, Gerasim Evangelik) e alcuni personaggi inventati, come Kalerija, l'amante di Iwanicki, suo fratello Leonid, e, in una certa misura, lo stesso Iwanicki, giacché la sua identifi-

¹⁴) *Ivi*, p. 453.

cazione col Falso Demetrio è del tutto arbitraria. Bulgarin afferma d'altra parte che i veri protagonisti della sua opera sono la Russia e la Polonia – il punto di partenza del romanzo è la storia –, ma che a legare tutte le singoli parti è l'invenzione. In realtà traspare fin troppo bene dalle sue pagine quanto – sulla falsariga delle teorie scottiane – il romanzo storico svolga una funzione di ripresa del poema epico, con i suoi lunghi cataloghi (degli eserciti, delle cariche di corte, delle vivande servite a tavola, dei libri della biblioteca del Cremlino, del tesoro degli zar, delle mogli dei boiari, dei quartieri di Mosca). Da un punto di vista delle ideologie, si può affermare che – sulla scorta dello slavismo polacco nato sull'onda di un certo entusiasmo per la incoronazione di Alessandro I a re di Polonia (1829) – Bulgarin proponga una sorta di conciliazione tra le due nazioni, basata su ciò che di nuovo ai russi hanno da offrire i polacchi:

Se lo leggerai con un laccio di seta – dice un personaggio russo – potrai condurre un polacco fino in capo al mondo, ma non riuscirai mai a inchiodarlo con catene di ferro. [...] non sopportano di avere un padrone e che siano incredibilmente valorosi lo hai visto tu stesso. Ricorda, sono del nostro stesso sangue slavo.¹⁵

In fondo, se i russi in certi momenti della storia non sembrano poter «fare a meno degli stranieri, sempre meglio aver a che fare coi polacchi. Dopo tutto sono dei nostri, fratelli – beh, magari dei cugini»¹⁶.

Radicalmente diversa era la posizione di uno scrittore quale Zygmunt Krasiński (1812-1859), autore della *Nie-Boska Komedja* («Commedia non divina») e di *Irydion*. Il suo «poema tratto dalla storia polacca» doveva intitolarsi inizialmente *Maryna carowa* («La zarina Marina»): la stesura ebbe inizio a Ginevra nell'ottobre del 1831, quando iniziarono ad arrivare a Krasiński le notizie relative alla repressione dell'insurrezione nazionale del 1830. Krasiński aveva accolto la notizia dello scoppio del *powstanie* con enorme entusiasmo, progettando di lasciare Ginevra per recarsi a Varsavia, ma il padre, già generale di Napoleone e un sostenitore dello zar Alessandro I cui aveva giurato fedeltà nel 1815, glielo proibì. Krasiński scrisse il suo romanzo nel momento di massima crisi morale – combattuto tra l'amore per il padre e quello per la patria – tra il 1831 e il 1832. Lo finì a Ginevra il 7 gennaio 1832 e lo pubblicò a Breslavia nel novembre 1833 con la data 1834.

Scriveva Krasiński in una sua lettera all'amico Henry Reeve:

'Tis difficult to send you something of my poem, for 'tis a whole and cannot be scattered in pieces. You would not understand them; mais, diable! Ce n'est pas un poème sur l'histoire de Pologne, mais bien sur

¹⁵) *Ivi*, pp. 263-264.

¹⁶) *Ibidem*.

sur un événement tiré de l'histoire de Pologne sur les faux Démétrius de Russie, dont l'un eut une Polonoise pur femme, c'est-à-dire tous les deux. (Géneve, 20 octobre 1831)¹⁷

Il testo a cui allude sono i *Dzieje panowania Zygmunta III* di Julian U. Niemcewicz (1819), alternativa ideologica alla *Storia dello stato russo* di Karamzin, che pure compare tra le fonti dell'opera. Il "poema in prosa" di Krasinśki giunse dopo il *Boris Godunov* di Puškin (1831) e il *Demetrius* di Schiller (1804). A Krasinśki in realtà non interessava il Falso Demetrio, bensì Maryna Mniszech, polacca ascesa sul trono degli zar, il cosacco Igor Zarucki e l'inventato Agaj-Khan, una figura orientale, demoniaca, che cerca invano di conquistare il cuore della zarina. C'è qualcosa di contraddittorio nell'aver scelto come soggetto «il momento in cui l'immenso impero russo vacillò, dal Baltico al Mar Nero, sotto il guanto di ferro dei cavalieri polacchi»¹⁸. Se infatti l'idea iniziale poteva essere stata quella di imbaldanzire gli animi dei lettori prostrati dalla repressione degli insorti del 1830, riportando alla vita i tempi «in cui Mosca cadde di fronte ai miei progenitori»¹⁹ e celebrando le vittorie delle armi polacche, l'opera realizzata si apre con l'incarcerazione e l'umiliazione della zarina. Nel testo non vi è traccia alcuna di trionfi polacchi: vi sono solo disfatte, umiliazioni, disastri. In un'altra lettera a Reeve, Krasinśki descriveva l'impero russo come un «gigante», ma pur sempre

un mondo destinato a soccombere, e i conquistatori ne infestavano le rovine con l'avidità e l'ardore degli spagnoli di Cortez al Messico. [...] Quell'epoca è il nostro medioevo. Tutto è eroico, contrassegnato dall'energia. Si può avvertire nei polacchi che attraversano a cavallo la Russia da mare a mare, una gigantesca frenesia, un'enorme fiducia in se stessi, quella consapevolezza delle proprie forze così presente nei barbari che si lanciarono contro Roma e che Roma calcarono coi loro calzari.²⁰

Nella sua realizzazione concreta, il romanzo sarebbe risultato assai lontano da questi assunti teorici. La narrazione si svolge in dodici episodi, quasi scene teatrali, e vede la zarina polacca passare di sconfitta in sconfitta, ma incrollabile nel difendere le proprie prerogative sovrane, maturate nel giorno in cui – alla corte del padre – un paggio sconosciuto, trasognato e audace, aveva osato rivolgerle le prime parole d'amore e che alle sue rimostranze e alle sue lacrime di vergogna aveva replicato solo: «Un giorno sarò zar»²¹. Maryna è contesa tra i moscoviti, che intendono consegnarla al principe Ladislao Vasa o al nuovo zar Mihail Romanov, il cosacco

¹⁷) Krasinśki 1831, p. 482.

¹⁸) *Ibidem*.

¹⁹) *Ibidem*.

²⁰) *Ivi*, p. 182.

²¹) Krasinśki 1834, p. 77.

Zarucki – che intende farne la nuova autocrate – e il tataro Agaj-Khan, mosso dalla passione e dalla gelosia. Il grande stato moscovita brucia per gli incendi appiccati dai polacchi. Mihail Romanov si appresta all'ultimo scontro con l'atamanno Zarucki, che ha aspettato che i grandi condottieri e uomini d'arme polacchi tornassero in patria per intraprendere, lui – l'ultimo rappresentate di una stirpe guerriera – una strada le cui le pietre miliari sono le tombe dei predecessori: «Si invola verso le steppe, le montagne, l'Asia con la sciabola in pugno, il fodero caduto chissà dove e frantumato nella corsa dai ferri dei cavalli»²². Nella loro fuga continua, Maryna e Zarucki arrivano ad Astrachan, crogiolo di genti, tataro, mercanti persiani, indiani, russi, solo di rado visitata da qualche occidentale, magari un italiano «dal volto fradicio e gli occhi di bragia, col coturno al piede e lo stiletto nascosto nella camicia sudicia», oppure un veneziano che riconosce «per la forma della barca, che vuol ricordare i bassifondi adriatici»²³. È un mondo fatto di mille colori e sensazioni, pieno di vita, che risuona di centinaia di idiomi, «uno sfolgorante arcobaleno di tutte le nazioni dell'Asia, che eternamente splende sui flutti del Volga, isolato dal resto della terra a opera dei deserti e del mare»²⁴. Questa sarà la nuova capitale della «regina dell'Asia», attorniata da tutto lo «sfarzo dell'Oriente»²⁵. Quando Astrachan tornerà sotto lo scettro degli zar, Maryna e Zarucki saranno costretti a cercare rifugio oltre lo Jaik. Le privazioni e le fatiche uccidono il piccolo Dimitrij Ivanovič, il figlio che Maryna ha avuto dal secondo impostore. La donna, affranta per il dolore, gli cuce una camicina di stoffa d'argento, quella che si conviene all'erede di un trono imperiale: «in un'unica tomba tu e il nostro stato giacerete per i secoli dei secoli, bambino mio, piccolo figlio mio adorato»²⁶. Il piccolo Dimitrij è morto tranquillamente, senza soffrire, prima che albeggiasse il giorno dell'umiliazione. Zarucki e Maryna abbandoneranno il loro rifugio per andare incontro al proprio destino. Zarucki cercherà di cadere da eroe, ma viene catturato vivo da Nuradyn Murza, che altri non è che Agaj-Khan. Maryna, una regina senza regno, una vergine senza compagne, una cristiana tra i pagani, «una polacca tra i servi di Mosca», cercherà di difendersi dalla passione satanica del tataro, ammantandosi di una bellezza «non terrena, ma figlia dell'anima, incomprendibile e divina»²⁷. In un ultimo folle tentativo di convincere Maryna a concedersi, Agaj-Khan le mostrerà il corpo di Zarucki e ne scaglierà il capo mozzato ai piedi. Lo stiletto estratto dal tataro per uccidere Maryna ha un evidente significato metonimico: il paradiso riservato ad Agaj-Khan

²²) *Ivi*, p. 99.

²³) *Ivi*, pp. 100-101.

²⁴) *Ibidem*.

²⁵) *Ivi*, p. 102.

²⁶) *Ivi*, p. 125.

²⁷) *Ivi*, p. 144.

non è quello dell'amore, ma quello della vendetta. L'atto violento, un atto sessuale, non avrà luogo. Il corpo della zarina polacca non può essere desacralizzato. La sua bellezza e la sua dignità di sovrana sono inviolabili: Agaj-Khan la affogherà, lasciandola sprofondare, tra i ghiacci dello Jaik. Nell'impeto della follia, compiuto il suo sacrificio, rimane su un blocco di ghiaccio alla deriva, in balia delle correnti dello Jaik.

La narrazione – di stampo espressionistico – procede per flash, senza che compaiano commenti autoriali. In una rappresentazione squisitamente pittorica appare dapprima lo sfondo, quasi a emergere dall'oscurità, poi alcuni dettagli messi in evidenza dalla luce e infine la figura del protagonista della scena. L'immagine di apertura è figurativa: è la scena di un banchetto sulla neve, dove le uniche figure umane sono cadaveri, il sangue e il vino si rapprendono nello stesso identico modo. Sul corpo acefalo del suo secondo marito si inginocchia Maryna al solo scopo di riprendersi l'anello imperiale. È uno scenario gotico, come gotico è lo scenario della fuga dalla torre di Kaluga, un labirinto di torri, scale a chiocciola, ponti levatoi, passerelle gettate su abissi infiniti. E gotica è la profusione di sangue, il tremore dei corpi squassati dall'agonia, le continue immagini di sofferenza, di ferite, lesioni, morte, dove «l'odore dei cadaveri si mescola al profumo dei fiori», e «gli occhi fuoriescono dalle orbite come scuri topazi»²⁸. Maryna grida, ma il suo «era il grido di una regina di fronte alle rovine del suo palazzo, del guerriero sul campo della sua disfatta, mai quello di una moglie sul corpo del marito»²⁹. Maryna è un personaggio femminile inconsueto per l'epoca, contiene in sé la dolcezza femminile e una risolutezza tutta maschile, una determinazione affatto virile. Non è solo l'incarnazione di un'ideale di donna guerriero, o di donna sovrano, ma anche la proiezione del desiderio maschile. Se una lacrima le riga il volto, non è perché ricorda il marito, bensì il Cremlino. Persino l'istinto materno è in una qualche misura subordinato alla prerogativa imperiale che si è incarnata in lei:

Sono la vostra retta nobile donna di Polonia, signori, sono la vostra retta zarina – e qui mirò le schiere dei Moscoviti – non è vostra sorella né la vostra consorte colei che volete esporre allo scherno degli uomini e alle miserie del mondo! Il gran principe Demetrio è caduto sotto il ferro dei traditori, ma siamo rimasti io e il figlio mio! Dorme in quelle stanze, bimbo innocente, e nulla sa del destino di suo padre; ha appena sorriso a sua madre, e io in cuor mio gli ho promesso soccorso e il trono che gli spetta.³⁰

La sua tenerezza di madre è condizionata dalla consapevolezza dei propri alti destini: «spesso pensava al suo bambino nella torre solitaria»³¹, ma

²⁸) *Ivi*, p. 58.

²⁹) *Ivi*, p. 53.

³⁰) *Ivi*, p. 63.

³¹) *Ivi*, p. 77.

sull'immagine della culla si staglia alta quella del trono. Maryna è al contempo capace di improvvise emozioni, di subite nostalgie: di fronte alle evidenze che il secondo usurpatore era un ebreo, piange riandando col pensiero alla sua giovinezza, alla casa del padre, alla propria nobile stirpe, alle messi polacche, al primo amore. Il suo ritratto psicologico è giocato sulla compresenza tra la nostalgia di una fanciulla dal passato fiabesco, affranta per la perdita della felicità di un tempo, e il contegno di colei che mai rinuncerà a sentirsi zarina. L'orgoglio della sovrana si scaglia contro il cosacco Zarucki: se non sarà capace di difendere una donna indifesa, quando è pur sempre stato capace di servirne eroicamente il marito, impari allora da lei «come sappia una nobile polacca combattere per ciò che le spetta!»³². La sua figura è al centro di un'intricata dialettica polemica, di donna contro uomo, zarina contro vassallo, nobildonna contro uomo di ventura, polacca contro cosacco. Né potrà mai esservi in lei spazio per l'autoindulgenza. Anche se ormai preda inerme di Agaj-Khan, pur se «per la sorte della guerra la padrona è finita nelle mani del suo servo»³³, non per questo potrà dimenticare ciò che divide una zarina da un valletto, una cristiana da un pagano, una polacca da un tataro: sprezzante, si rifiuterà di chieder salva la vita.

I deuteragonisti maschili sono il tataro Agaj-Khan e il cosacco Igor Zarucki. Agaj-Khan, incarnazione della sensualità e della frenesia "orientali", è la tipica figura – sviluppata dall'orientalismo romantico – dal temperamento asiatico del tutto incomprensibile per il razionalismo occidentale: «il fuoco che scorre in me è per te un eterno segreto, o figlia del nord, ma occorre maneggiarlo con cautela, proprio come con la fiamma di Allah, ché parimenti può uccidere!»³⁴. Quella di Agaj-Khan è anche una figura di *déraciné* romantico, che a causa della propria situazione di esilio e di alienazione è finito con l'essere estraneo alla propria cultura, perdendo ogni dimestichezza finanche con la lingua madre: «Morì la mia genitrice, ma non vi fu tempo per le lacrime – cadde mio padre, non piansi, ma giurai vendetta [...] ma ora, quando dimentico ormai sono della mia lingua, piango, piango uri mia!»³⁵. Il personaggio di Agaj-Khan dimostra come, più che a Walter Scott, la sensibilità di Krasin'ski sia vicina al Byron del *Giaur* col suo tema della vendetta. Per Agaj-Khan «la vendetta, come l'amore, è la gioia del cuore»³⁶. Juliusz Kleiner ha dato una definizione di Agaj-Khan che lo connota come un personaggio "orientalista": presentato come un tataro, sembra essere un arabo o un turco con l'aggiunta di elementi iranici o indiani. Di fatto è costruito come un mosaico di tessere

³²) *Ivi*, p. 72.

³³) *Ivi*, p. 141.

³⁴) *Ivi*, p. 145.

³⁵) *Ivi*, p. 80.

³⁶) *Ivi*, p. 145.

prese dalle diverse sfere dell'Oriente. Ma se Agaj-Khan è figura rappresentativa di un orientalismo di marca internazionale, la letteratura romantica polacca ne conosceva anche uno di marca nazionale, la "kozaczyzna", incarnata dal personaggio di Igor Zarucki. L'atamanno è una personificazione del principio del gesto, rappresenta il valore profetico dell'azione. Il cosacco per gli scrittori romantici è il personaggio d'azione per eccellenza. Zarucki è un "bohатыr", una figura sovrumana, colossale: per Krasiński «gli eroi sono i messi del destino, sono vati la cui ispirazione atterra le città e stermina i popoli – dalla culla alla tomba a spingerli è una forza ignota e onnipotente, contro cui nulla possono i nemici nel momento della vittoria, o loro stessi nell'ora della disfatta»³⁷. Zarucki è altresì un eroe romantico nella sua dicotomia tra risolutezza del gesto e umana incertezza dettata dai sentimenti: cerca di cadere da prode, vuole l'apoteosi, «dimostrando la superiorità dell'eroe che muore sui suoi vincitori»³⁸, ma un ultimo sguardo di Maryna ne ferma l'azione, e verrà preso vivo dal suo nemico Nuradyn Murza.

La visione storiografica di Krasiński è cataclismatica. Sulla Moscovia

imperversano scatenati gli ussari e facendo stormire le ali come aquile ghermitrici volano al di sopra delle macerie e dei molti cadaveri. Le incursioni dei "dannati", che il Caucaso non ha potuto arrestare, fin nella profondità dell'Asia si sono addentrate. [...] Come un secolo prima all'altra estremità della terra gli spagnoli infuriavano sul mondo appena scoperto, adesso i polacchi si spargono per le pianure della Moscovia. Guarda! Cortez strappa Montezuma dal trono, Żółkiewski conduce gli Šujskij; arde il Messico per le torce tra gli atri laghi e invoca la vendetta per gli umiliati dèi; Mosca dalle mille cupole si sdegna per i santi suoi e le profanate chiese. Era quello per i polacchi un mondo nuovo, orientale, ampio, aperto al calpestio dei ferri de' cavalli loro.³⁹

La storia dei "torbidi" è intrisa di eros, improntata a una frenesia tanatologica:

Morivano presto a quell'epoca i principi e gli atamanni per il piacere e le pugne. Ma sulla tomba loro ancora fresca già si ergevano altri, parimenti valorosi e impazienti di abbandonare questa vita troppo presto, di racchiudere in pochi anni tutta un'era di gloria e di dissolutezze. Poco gliene importava che sarebbero caduti all'indomani, ma desideravano morire da re, avendo inciso il nome polacco nei campi più lontani, addentrarsi in paesi di fiaba tra i monti e il mare, e vedere altre genti, rincorrere i pericoli senza risparmiare il fiato e ridottisi nell'ultimo rifugio, là dare l'ultima e immane battaglia come una tigre nella sua grotta.⁴⁰

³⁷) *Ivi*, p. 113.

³⁸) *Ivi*, p. 137.

³⁹) *Ivi*, p. 94.

⁴⁰) *Ivi*, p. 95.

Gli eroi di quest'epoca sovrumana sono Aleksander Lisowski, cosacco e soldato di ventura, il principe Rożyński, che si congeda dalla vita «senza rimpianti, intrepido e incrollabile»: sul letto di morte «si sovviene della vanità degli intenti umani – ma manca il tempo per intraprenderne dei nuovi – e l'eternità è poco familiare all'anima sua»⁴¹. La tempesta delle passioni e delle smodate ambizioni si è scatenata dalla Polonia e si è spinta all'interno della Moscovia seguendo la bella Maryna, ma «adesso si è dissolta in singole nubi, e ogni nube si dibatte in un angolo della scena. Scomparsa è la stella loro, chissà nascostasi dove fra quelle»⁴².

Nella sua esposizione Krasiński ricorre alla condensazione della scrittura storiografica:

Sigismondo indica il figlio, ma a sé pensa. Ladislao da ogni parte ode i giuramenti del popolo e freme, impaziente di afferrare lo scettro. Nel monastero di Kostroma, tra i singhiozzi materni, al figlio di Filarete i boiari spazzano il cammino con la fronte pregandolo affinché ponga loro il giogo sul collo, così da salvare la fede loro devota e lo stato dei Rjuryk.⁴³

Il cataclisma dei "torbidi" assume le forme di un caos primigenio, dove si mescolano le lingue, gli stendardi, i costumi: «sull'elmo dell'ussaro splende la mezzaluna d'oro, il tataro si esprime in lingua polacca, il Moscovita non sa chi stia servendo: ne sono altrettanto piene le schiere di Ladislao e quelle di Pożarskij»⁴⁴. L'Europa è lontana. L'azione si svolge in un oriente che è insieme sfarzo e *forma mentis*. Da una parte abbiamo «un museo della bellezza e dell'orrore»⁴⁵, un oriente, come quello dei poemi giovanili di Victor Hugo, "da bazar". Ma l'oriente è anche un atteggiamento spirituale. E una specifica modalità di gestione del potere. Fa sì che ad Astrakhan Zarucki riceva i khan del deserto e i mercanti persiani sotto un baldacchino, «come si conviene a un re orientale»⁴⁶. Ed è passività intrisa di fatalismo. Allorché le truppe moscovite si avvicinano per catturarlo, Zarucki – che «da tempo avrebbe snudato la spada, gridando ai compagni: in sella! All'arme!»⁴⁷ – non si fida più della propria fortuna: presentimenti gli rivelano che sono quelli gli ultimi attimi del suo regno. E in un rarissimo caso di intervento della voce autoriale, udiamo l'invito a godere dell'amore di Maryna e dello sfarzo dell'Oriente, a dimenticarsi del fatto

⁴¹) *Ivi*, p. 96.

⁴²) *Ibidem*.

⁴³) *Ivi*, p. 97.

⁴⁴) *Ibidem*.

⁴⁵) La definizione è di Juliusz Kleiner, che vede nell'opera di Krasiński un eco della «école frénétique» alla Bertram de Maturin. Kleiner 1949, p. 119.

⁴⁶) Krasiński 1834, p. 111.

⁴⁷) *Ivi*, p. 113.

«che tra pochi giorni di tutte queste ricchezze e di tutto il tuo regno potrà rimanerti solo questa camicia di ferro»⁴⁸.

LUCA BERNARDINI
Università degli Studi di Milano
luca.bernardini@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bisaccioni 1649 M. Bisaccioni, *Il Demetrio moscovita. Istoria tragica*, Venezia 1649.
- Blagoj 1955 D. Blagoj, *Twórcza droga Puszkina*, Warszawa 1955.
- Brody 1973 E.C. Brody, *The Demetrius legend and its literary treatment in the age of the baroque*, Rutherford - Madison - Teaneck, 1973.
- Brückner 1923 A. Brückner, *Historia literatury rosyjskiej*, t. II, Lwów - Warszawa - Kraków, 1923.
- Bulgarin 1830 F.V. Bulgarin, *Dymitrij Samozwanec*, Sankt-Peterburg 1830 [ed. consult.: red. S. Ju. Baranova, Vologda 1994].
- Caldéron de la Barca 1636 P. Caldéron de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid 1636.
- Galster 1987 B. Galster, *O Tadeuszu Bułharynie kilka uwag polemicznych*, in *Paralele romantyczne. Polsko-rosyjskie powinowactwa literackie*, Warszawa 1987.
- Karamzin 1819-1828 N.M. Karamzin, *Istorija Gosudarstva Rossijskago*, tt. XI-XII, Sankt-Peterburg, 1819-1828.
- Kępiński 1990 A. Kępiński, *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu*, Warszawa 1990.
- Kleiner 1949 J. Kleiner, *Pseudoromantyka «Agaj-Hana»*, «Roczniki Humanistyczne» 1 (1940).
- Krasiński 1831 Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, tłumaczenia A. Olędzkiej-Frybesowej, opracował P. Hertz, t. I, Warszawa 1980.
- Krasiński 1834 Krasiński, *Agaj-Khan*, Wrocław 1834 [ediz. consult.: wprowadz. Z. Suszczyńskiego, Białystok 1998].

⁴⁸) *Ibidem*.

- Mérimée 1955 P. Mérimée, *I falsi Demetri: episodio di storia russa* [1853], trad. di T. Landolfi, con una nota di E. Lo Gatto, Firenze 1955.
- Mejszutowicz 1978 Z. Mejszutowicz, *Powieść obyczajowa Tadeusz Bułharyna*, Wrocław 1978.
- Müller 1760 G.F. Müller, *Sammlung russischer Geschichte*, Sankt-Peterburg 1760.
- Niedziela 1991 Z. Niedziela, *Kariera literacka Dymitra Samozwańca*, «Dzieje Lubelszczyzny», t. VI, Cz. II (1991), Warszawa, pp. 183-201.
- Niemcewicz 1819 J.U. Niemcewicz, *Dzieje panowania Zygmunta III*, Warszawa 1819.
- Orłowski 1992 J. Orłowski, *Z dziejów antypolskiej obsesji w literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1992.
- Puškin 1831 A.P. Puškin, *Boris Godunov* [1825], Sankt-Peterburg 1831.
- Puškin 1830 A.P. Puškin, *Ne to beda, čto ty Poljak*, in *Sočinenia w trzech tomah*, t. I, Moskva 1985.
- Strano 1998 G. Strano, *Faddej Venediktovič Bulgarin: polemica letteraria e parodia in Russia negli anni 20 e 30 dell'Ottocento*, Caltanissetta 1998.
- Sumarokov 1771 A. Sumarokov, *Dimitrij Samozvanec*, Sankt-Peterburg 1771.
- Treuer 1720 G.S. Treuer, *Einleitung Zur Moscovitischen Historie von der Zeit an, das Moscov aus vielen kleinen Staaten zu einem grossen Reiche gediehen, [...] Anno 1617*, Leipzig 1720.
- Uspenskij 2005 B. Uspenskij, *Car i Patriacha. Charyzmat władzy w Rosji*, Katowice 1999, cit. in J. Fięčko, *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, Poznań 2005.
- Vega y Carpio 1617 L.F. de Vega y Carpio, *El Gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido*, Madrid 1617.
- Zagoskin 1829 N.M. Zagoskin, *Jurij Miloslavskij ili Russkie v 1612 godu*, Sankt Peterburg 1829 [ed. consult.: Warszawa 1830].
- Ziomek 1976 H. Ziomek, *Polonia, Rusia y Suecia en «La vida es sueño»*. *Lope de Vega y Calderon de la Barca*, «Cuadernos americanos» 205, 2 (1976), pp. 161-179.

POLITICA E DOPPIO FONDO STORICO
NEL ROMANZO «L'UOMO SENZA QUALITÀ»
DI ROBERT MUSIL

L'uomo senza qualità, pur essendo ambientato a Vienna nel 1913/14, alla vigilia della Prima guerra mondiale, riflette anche lo spirito in Austria (e in parte anche in Germania) degli anni Venti e Trenta, cioè dell'epoca in cui Robert Musil (Klagenfurt 1880 - Ginevra 1942) stava scrivendo. L'aura estremamente moderna del romanzo deriva anche da questa doppia prospettiva, dallo sguardo rivolto contemporaneamente al passato e al presente. Soprattutto nelle parti incompiute del romanzo, scritte dopo il 1933, si avverte il devastante vento della storia di quell'epoca. In quanto segue si cercherà di riflettere sulla rappresentazione letteraria, nel romanzo *L'uomo senza qualità*, del periodo precedente al crollo dell'Impero austro-ungarico e nello stesso tempo sulla storia politica degli anni Venti e Trenta che ha influenzato la stesura del romanzo.

L'uomo senza qualità, la più complessa opera di Musil (circa 2000 pagine con le parti incompiute), contiene tra l'altro – accanto a tante riflessioni filosofiche, sociologiche, artistiche, politiche ed altro – un gigantesco affresco della società, in particolare della monarchia austro-ungarica e più precisamente della metropoli Vienna attorno al 1913/14, che comprende quasi tutti gli strati sociali. Il tempo narrato è di circa un anno, vale a dire l'ultimo anno prima dello scoppio della Prima guerra mondiale.

Per introdurci al periodo storico del quale narra, Musil usa sin dalla prima pagina tutta la sua abilità artistica, quel misto di precisione, di virtuosismo linguistico e soprattutto di ironia. Comincia con una complicata descrizione scientifico-meteorologica del giorno in cui inizia il romanzo:

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet

noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und die Isotheren taten ihre Schuldigkeit [...].¹

Ma dopo circa mezza pagina di questo linguaggio scientifico, il narratore compie una brusca e per il lettore sorprendente svolta nel registro linguistico, spiegando con parole semplici la situazione reale e riportandoci così alla situazione storica attuale:

Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.²

Il romanzo si svolge quindi dall'estate del 1913 all'estate del 1914, cioè fino a quelle settimane fatali e traumatiche per quasi tutto il mondo. Ma il 1914 fu traumatico anche per lo stesso Robert Musil, poiché egli era un fervido interventista che non molto più tardi e con il senno di poi si sarebbe pentito di questo suo atteggiamento politico. Per Musil i passaggi storici più traumatici, da lui vissuti personalmente, furono l'estate del 1914 e l'inizio del 1933, vale a dire quei momenti di isteria di massa in cui le folle inneggiarono prima all'inizio della Prima guerra mondiale e dicannove anni più tardi all'avvento del nazismo. Queste due date storiche avranno molta importanza non solo per la saggistica di Musil, ma anche per la concezione del romanzo *L'uomo senza qualità*. Gli avvenimenti del 1933, vale a dire l'ascesa di Hitler al potere in Germania, potevano influenzare ovviamente soltanto la stesura del progettato terzo volume del romanzo, ossia la parte incompiuta.

Il periodo storico in cui Musil scrisse il suo grande romanzo (se si prescinde da alcuni schizzi che risalgono addirittura al 1902) va dal 1922 fino alla sua morte nel 1942. In questi vent'anni di lavoro Musil fece confluire nella sua opera le più importanti correnti di pensiero di quell'epoca, mettendo cioè in bocca ai suoi protagonisti, che agiscono nel 1913/14, parole e riflessioni – tratte in parte anche da pubblicazioni note – degli anni Venti e Trenta, facendo così del suo romanzo uno strano ibrido dal doppio fondo storico.

La prima parte del romanzo esce alla fine del 1930, la seconda alla fine del 1932. La continuazione dell'opera subisce un duro colpo d'arresto all'inizio del 1933 in seguito gli avvenimenti politici in Germania, dove Musil vive in quel momento. Egli scriverà e modificherà continuamente la terza parte del romanzo fino alla sua morte, tenendo sempre conto degli sviluppi storici che influenzano soprattutto quest'ultima parte, la quale sarà pubblicata prima dalla moglie Martha nel 1943 in una edizione privata di bassissima tiratura, poi da Adolf Frisè nella prima edizione completa del torso, nel 1952.

¹) Musil, 1952, p. 9.

²) *Ibidem*.

Benché Robert Musil fosse molto attento agli sviluppi storici, egli viene inseguito ancora oggi dall'ingiusta fama di essere stato uno «scrittore impolitico». Questa definizione sbrigativa ha diverse origini, ma una delle più importanti è sicuramente il titolo incisivo ma arbitrario che il primo curatore dell'opera, Adolf Frisè, diede dieci anni dopo la morte di Musil a un capitolo incompiuto sul protagonista del romanzo *L'uomo senza qualità*: «Warum Ulrich unpolitisch ist» («Perché Ulrich è impolitico») ³. Questo titolo così orecchiabile, che è allo stesso tempo un verdetto, è stato amplificato per sentito dire o per faciloneria dalla germanistica e da una critica letteraria poco attenta e si trova ancora oggi in alcuni studi critici non tanto remoti ⁴.

Il cliché sul «Musil impolitico» potrebbe ormai essere cancellato grazie al profondo e brillante studio di Klaus Amann, *Robert Musil – Literatur und Politik* ⁵. Questo libro consiste per circa la metà in una puntuale analisi degli scritti politici di Musil, mentre la seconda metà raccoglie una serie di documenti poco conosciuti e in parte inediti: saggi, aforismi e discorsi pubblici, testi ispirati dalla situazione politica degli anni Trenta, lucidi pensieri che smentiscono una volta per sempre lo stereotipo secondo il quale lo scrittore austriaco, amareggiato e solitario, si sarebbe barricato nell'ultimo decennio prima della morte – avvenuta nel 1942 nell'esilio svizzero – nel labirinto d'avorio del suo romanzo incompiuto.

Robert Musil è sempre stato consapevole di questo equivoco e gli ha pesato molto essere considerato un «impolitico». Come dimostrano le annotazioni nel suo diario, egli studia attentamente il saggio *Considerazioni di un impolitico* (1918) del suo rivale Thomas Mann, da Musil giudicato con astio il rappresentante «di una mediocrità intellettuale impolitica» («einer unpolitischen Geistesdurchschnittlichkeit») ⁶, anche se, a dire il vero, la posizione di Musil nel 1914 non era molto distante da quella di Mann nelle *Considerazioni di un impolitico*. Nel novembre del 1935 Musil, il cui lavoro al romanzo stagna in quel momento da più di tre anni, pronuncia alcune parole introduttive in occasione di una lettura pubblica fatta a Zurigo (Thomas Mann è fra il pubblico), con le quali esprime il rammarico di essersi guadagnato ingiustamente «la fama dell'anti-politico, addirittura del sabotatore» ⁷.

³) *Ivi*, pp. 1340-1346.

⁴) Persino il suo eccellente e autorevole biografo intitola il capitolo sul discorso di Musil a Parigi «Politischer Auftritt eines Unpolitischen» («Intervento politico di un uomo impolitico»). Cfr. Corino 2003, pp. 1175-1210. Cfr. anche Hüppauf 1991, pp. 55-69. Un'analisi più attenta si trova nel saggio di Rohrwasser 2002, pp. 227-240.

⁵) Amann 2007.

⁶) Musil 1978, p. 846.

⁷) «Vorspruch Zürich», testo inedito, ora in Amann 2007, pp. 303-305. Musil dice tra l'altro: «Man hat mich darauf vorbereitet, daß ich es hier mit einer besonders intelligenten und vielseitig wachsamem Zuhörerschaft zu tun haben werde, und daß mir der Ruf

Alcuni mesi prima – siamo nel 1935, in Germania imperversa il regime nazista – Musil aveva tenuto infatti un discorso pubblico a Parigi al «Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura» – organizzato in gran parte da comunisti francesi e tedeschi, fortemente influenzati nelle loro posizioni dall'Unione Sovietica –, nel quale aveva sostenuto una scomoda verità, osando non parlare «come gli altri»⁸. Il suo contributo a quel congresso è infatti inutilizzabile per la propaganda sovietica perché non è indirizzato solo contro la Germania nazista. Davanti ad una platea che in gran parte simpatizza per l'Unione Sovietica, egli parla infatti di due «forme di governo fortemente autoritarie, il bolscevismo e il fascismo»⁹, regimi che in quegli anni stanno mettendo in pericolo anche la cultura. André Gide, il presidente del Congresso per la difesa della cultura, pur avendo delle perplessità nei confronti del bolscevismo, avrà bisogno di un anno in più e di un viaggio in Unione Sovietica (1936) per vederci chiaro e per rompere clamorosamente con il comunismo ufficiale.

Musil dispone evidentemente di antenne più sensibili che funzionano in tutte le direzioni politiche: era scettico sin dall'inizio non solo nei confronti del nazionalsocialismo ma anche dello stalinismo. Egli comincia il suo discorso parigino (che poi si riflette indirettamente anche nel romanzo) con un paradosso astuto: la cultura sarebbe minacciata da «amici e nemici» e per questo egli vuole parlare «qui e oggi» in modo «impolitico»¹⁰. Con questa parola insidiosa Musil provoca i fischi del pubblico e duri attacchi sulla stampa socialista. Il quotidiano viennese «Arbeiter-Zeitung» («Giornale dei lavoratori»), l'organo ufficiale dei socialdemocratici, che in quel periodo è già costretto dal governo austriaco all'esilio in Cecoslovacchia, lo definisce un «traditore» e un vile «messaggero culturale del fascismo austriaco»¹¹. Questa calunnia grossolana ha le sue origini in un equivoco intorno alla fuorviante espressione di «impolitico», concetto onnipresente nell'opera di Musil, che per lui è sinonimo di «politicamente indipendente», come dimostra anche Klaus Amann con una serie di esem-

eines Anti-Politikers voran gehe, ja geradezu der eines Saboteurs, seit ich in diesem Sommer in Paris auf dem Kongreß zur Verteidigung der Kultur in Paris nicht so gesprochen habe wie die anderen». Citazione *ivi*, pp. 303-304.

⁸) *Ivi*, p. 304.

⁹) *Ivi*, p. 273: «Ein Teil der Abneigung gegen stark autoritäre Staatsformen, Bolschewismus und Faschismus, geht bloß auf die Gewöhnung an die parlamentarisch-demokratischen zurück».

¹⁰) *Ivi*, p. 271: «Was ich hier und heute darüber sagen will, ist unpolitisch».

¹¹) La «Arbeiter-Zeitung», l'organo ufficiale dei socialdemocratici austriaci, che dopo la messa al bando del partito veniva stampato a Brno, il 14 luglio 1935 titolava: «Ein "Kultur"-Sendling des österreichischen Faschismus abgeblitzt». Cfr. il facsimile dell'articolo in Corino 1988, p. 336.

pi, tra cui anche il testo inedito di «Annotazioni e lavori preliminari» per il discorso parigino¹².

Amann, direttore del Musil-Institut dell'università di Klagenfurt, può attingere a una fonte ricchissima: egli è infatti uno dei curatori dell'edizione digitale di tutti gli scritti di Musil, uscita nel 2009 su DVD, che comprende non solo tutte le opere dell'autore, le lettere e i diari, ma anche annotazioni, schizzi, varianti e progetti frammentari, trovati nell'immenso lascito, di cui una buona parte è riprodotta anche in versione facsimile¹³. Grazie a queste fonti, ora comodamente accessibili, è possibile ricostruire con precisione la posizione politica di Robert Musil e il suo atteggiamento vigile di fronte agli eventi della sua epoca; un atteggiamento che si manifesta in modo indiretto anche nel romanzo *L'uomo senza qualità* e che è difficile incasellare nelle consuete categorie di partiti e colori politici.

«Io sono un uomo scontento», scrive Musil in una nota nel diario del 1940, e «la scontentezza per la patria ha lasciato le sue tracce dolcemente ironiche» nel romanzo *L'uomo senza qualità*¹⁴. Il fatto di essere politicamente scontento non gli impedisce tuttavia di sviluppare – come Ulrich, il protagonista del suo romanzo – uno spiccato «senso della realtà» e non soltanto «il senso della possibilità», come dimostrano anche le sue pubblicazioni saggistiche, nonché la sconfinata mole di appunti nell'edizione digitale di Klagenfurt. Il senso di Musil per la politica si mostra già nell'estate del 1914 in un fervido saggio interventista dall'eloquente titolo *Europäertum, Krieg, Deutschtum*¹⁵ (*Europesimo, guerra, germanesimo*), un testo orribilmente patriottico del quale l'autore si vergognerà per il resto dei suoi giorni. Nel romanzo, infatti, non c'è nessun cenno di simpatia per la guerra e ciò può essere interpretato come un atto riparatorio nei confronti della Storia. Musil si arruola subito, ma la guerra sulla carta è più facile di quella vera sul fronte italiano, dove ben presto gli passerà l'entusiasmo bellico.

Dopo il crollo dell'Impero e per tutti gli anni Venti, Musil simpatizza con la socialdemocrazia – anche nell'*Uomo senza qualità* si trovano tracce di questo atteggiamento –, e pur senza fare propaganda di alcun genere scrive lucidi saggi sulla situazione socio-politica. Anche nel romanzo Musil fa continui riferimenti al clima storico e politico intorno al 1914, anno che ha sconvolto non solo la vita dell'autore.

L'altro grande shock politico della sua vita, oltre allo scoppio della Prima guerra mondiale, è l'avvento al potere del nazismo. Nel 1933 Robert Musil vive a Berlino e vede personalmente l'esaltazione delle masse,

¹²) Amann 2007, pp. 283-296.

¹³) Musil 2009.

¹⁴) Musil 1983, p. 950: «Ich bin ein Unzufriedener. Die Unzufriedenheit mit dem Vaterland hat sich sanft ironisch niedergeschlagen im *Mann ohne Eigenschaften*».

¹⁵) Musil 1978, vol. 8, pp. 1020-1022.

l'agitazione irrazionale che lo fa pensare alla propria «malattia» isterica del 1914, e se ne vergogna: «Vedo un entusiasmo mostruoso e ricordo il luglio del 1914»¹⁶, scrive spaventato dalla somiglianza di certi aspetti dei due avvenimenti chiave della storia europea, pronunciando indirettamente anche un *mea culpa* per il proprio atteggiamento ideologico, del quale aggiusterà ampiamente il tiro nel romanzo *L'uomo senza qualità*. La follia tedesca del 1933 si insinua presto anche nella concezione del romanzo, nell'ultima parte rimasta incompiuta: «I folli hanno il coraggio»¹⁷, annota Musil in uno schizzo per una variante del capitolo sulla psicolabile Clarisse e sul manicomio del folle assassino Moosbrugger. Il tema della follia doveva assumere un ruolo sempre più importante, come risulta da numerose annotazioni negli appunti per *L'uomo senza qualità*.

Robert Musil è un pensatore preciso, un tiratore scelto che non spara alla cieca. Tra la primavera e l'autunno del 1933 lavora al saggio *Bedenken eines Langsamem (Dubbi di un uomo lento)*, nel quale esegue un'accurata vivisezione del nazionalsocialismo. Con sguardo tagliente esamina le motivazioni dei nuovi padroni tedeschi ed è in particolare l'antisemitismo che lo riempie di «preoccupazione, anzi di disperazione per il futuro della Germania»¹⁸. Musil prende sul serio gli argomenti della propaganda nazista, li smonta uno per uno, scruta «manie, deliri, idee fisse» con un impassibile rigore intellettuale, constatando però con sgomento: «La politica sta dettando legge all'intelletto: questo è nuovo»¹⁹. Questo saggio, previsto per la rivista berlinese «Neue Rundschau», di cui Musil fu redattore nel 1913/14, rimane incompiuto; la pubblicazione è ormai impensabile da quando la situazione politica tedesca è precipitata. Musil ha i suoi dubbi sull'efficacia della parola al cospetto di manganelli e fucili, poiché «i motori degli avvenimenti sono di natura più rozza»²⁰, ma non smetterà mai di fare resistenza intellettuale.

Nel maggio del 1933 Robert Musil e sua moglie Martha, ebrea, riparano a Vienna, ma anche nella sua patria lo stato delle cose politiche non è roseo. Il nazismo minaccia di inondare l'Austria, dove il cancelliere Dollfuß instaura un regime sempre più autoritario, che scioglie il parlamento e nel febbraio 1934 soffoca la rivolta socialista nel sangue. A luglio Dollfuß viene assassinato durante un tentato putsch nazista e il suo successore

¹⁶) Amann, 2007, p. 187.

¹⁷) «Clarisse und die Irren haben den Mut. Etwas Grausames meldet sich in ihr. Sie stellt sich den Wahnsinn ganz effektiv vor; das entschiedene Leben». Annotazione inedita, datata gennaio 1934, documentata nell'edizione DVD: Musil 2009.

¹⁸) Amann 2007, p. 175: «Wer abseits bleibt, den erfüllt namentlich der Antisemitismus mit Besorgnis, nein mit Verzweiflung über Deutschlands Zukunft. Es ist ein Irrtum zu glauben, dass er nur Agitationsmittel; er ist ein Hauptglaubensstück».

¹⁹) *Ivi*, p. 174: «Die Politik schreibt dem Geist das Gesetz vor: Das ist neu».

²⁰) *Ivi*, pp. 282-283: «Ich bezweifle, daß man die Welt durch Beeinflussung ihres Geistes bessern kann; die Motoren des Geschehens sind von gröberer Natur».

Schuschnigg, uomo tutto chiesa e sciabola, ammiratore di Mussolini, si lega ancora di più al fascismo italiano. Musil commenta nei suoi appunti la deriva austriaca con limpida preoccupazione e nel dicembre del 1934 pronuncia a Vienna un discorso pubblico (*Der Dichter in dieser Zeit, Il poeta in quest'epoca*), memorabile per diplomazia e sagacia²¹. Lo spirito di questo discorso sarà percepibile anche nella seconda metà, la parte incompiuta dell'*Uomo senza qualità*.

Robert Musil definisce la piccola Austria «una specie di arca di Noè della cultura tedesca»²², ma d'altro canto non ha alcun dubbio sul fatto che anche il fascismo austriaco, di stampo clericale, faccia parte di quella schiera europea dei regimi «fortemente autoritari» in cui il collettivismo ha sostituito l'individualismo, proprio come in «Italia, Russia, Germania»²³. Soprattutto lo preoccupa la «Kulturpolitik», la pressione subdola che il governo esercita sugli artisti, nonché la «Gleichschaltung», ovvero l'omologazione culturale. Con sarcasmo scrive in un appunto del diario che la parola «Gleichschaltung» sarà «difficile da capire per gli stranieri [...], perché non si può tradurre facilmente in altre lingue»²⁴. Anche a proposito di questo discorso viennese è interessante vedere gli appunti sferzanti del diario privato che sono in contrasto con il linguaggio diplomatico del testo pronunciato in pubblico. Alle sue carte riservate Musil confida: «È sufficiente che l'Austria si proponga come baluardo della cultura tedesca, non soltanto della chiesa cattolica!»²⁵. Ma anche davanti al pubblico trova la chiarezza necessaria, avvolta nella consueta ironia: «stiamo errando avanti!»²⁶, così Robert Musil sintetizza la sua cupa diagnosi sullo stato della cultura austriaca alla fine del 1934.

Sei mesi dopo, nel giugno del 1935, Musil pronuncia il già menzionato discorso a Parigi, in seguito al quale gli verrà rimproverata la rappresentazione dello stalinismo. Solo un anno più tardi i famigerati “processi di Mosca” e le prime “purghe” assassine gli daranno ragione. Le diffamazioni alle quali Musil è esposto dopo il suo discorso parigino gli rodonano l'anima per molto tempo. In una Vienna sempre più provinciale, in un'aria

²¹) Musil 1978, pp. 1243-1258. Discorso pronunciato il 16 dicembre 1934 in occasione del ventesimo anniversario della fondazione del «Schutzverband deutscher Schriftsteller in Österreich», l'Associazione degli scrittori tedeschi in Austria.

²²) Cit. anche in Amann 2007, p. 249.

²³) *Ivi*, p. 240.

²⁴) *Ivi*, p. 234. Quello che Musil scrive alcuni mesi prima sulla Germania vale ora anche per l'Austria: «Es kennzeichnet die Merkwürdigkeit dessen (es wird Ausländern zu verstehen schwer gefallen sein), was heute zwischen Deutschen vor sich geht, daß jenes Wort Gleichschaltung, das dabei eine Rolle spielt, in andere Sprachen nicht ohne weiteres übersetzt werden kann».

²⁵) *Ivi*, p. 255: «Katholizismus: Es genügt, daß Österreich sich als Hort der deutschen Kultur lanciert, nicht bloß der katholischen Kirche!».

²⁶) *Ivi*, p. 244: «Wir irren vorwärts!».

sempre più clerical-fascista, egli tenta invano – accanto al lavoro per il romanzo – di “correggere” nei suoi quaderni e appunti le accuse calunniose che gli sono state mosse tra l’altro anche dal famoso giornalista e scrittore praghese Egon Erwin Kisch²⁷. Oltre a queste offese personali continuano a tormentarlo anche le notizie provenienti dalla Germania.

Nei diari di Musil si trovano, accanto alle annotazioni per il terzo volume de *L'uomo senza qualità*, sotto la parola chiave «Germany» più di cento aforismi in cui commenta la sciagura tedesca, il razzismo folle, le «macerie degli dei e gli (stonati) maestri cantori» («Götterschutt und Meistersingerei») ²⁸. Nei pensieri di Musil in quegli anni non c’è proprio traccia di un atteggiamento impolitico. «La sua motivazione è il dubbio», scrive Klaus Amann, «il suo pungiglione è il punto interrogativo» ²⁹.

La stupidità politica in Austria non è da meno rispetto a quella diffusa in Germania; è solo più mite e ossessiona Musil soprattutto a partire dal sanguinoso febbraio del 1934. Per anni egli raccoglie materiale in proposito che gli servirà per il fulminante saggio *Über die Dummheit (Sulla stupidità)* ³⁰. Della stupidità, in particolare della limitatezza della politica culturale del governo Schuschnigg, Musil parla ripetutamente in pubblico nel corso del 1937³¹. Indirettamente Musil denuncia lo strisciante ingresso del nazionalsocialismo nella letteratura austriaca – i premi più prestigiosi che vanno agli autori reazionari o filo-nazisti – e lamenta l’ingerenza del governo che danneggia il libero sviluppo dell’arte. E come sempre è ancora più esplicito nei suoi diari personali, dove sferza la censura cattolica e il ministro della pubblica istruzione che «occupa tutti i posti con delle nullità» ³².

L’aria ormai è irrespirabile, ma Musil in tutti gli anni viennesi si adopera con tenacia anche per il proseguimento dell’*Uomo senza qualità*. Ad un amico scrive con stoica ironia che sta lavorando al romanzo «con la diligenza di un tarlo nella cornice di un quadro in una casa già in fiamme» ³³. L’incendio ideologico, prima in Germania e poi anche in Austria, paralizz-

²⁷) *Ivi*, pp. 296-203. «Berichtigung eines Berichts» si intitola la raccolta di alcuni tentativi di una risposta che Musil voleva dare, a partire dall’agosto 1935, alla rivista «Neue deutsche Hefte», dove era stato attaccato da Egon Erwin Kisch e Bodo Uhse. Questa difesa di Musil non fu mai pubblicata.

²⁸) *Ivi*, p. 225.

²⁹) *Ivi*, p. 32: «Sein Movens ist der Zweifel und sein Stachel das Fragezeichen, und das bedeutet für das Schreiben ständige Revision und neues Ansetzen».

³⁰) Musil 1937.

³¹) Cfr. Corino 2003, pp. 1221-1254.

³²) Musil 1983, p. 863: «Es ist die Geschichte ein Beispiel dafür, daß ein schlechter Mann Verwesung verbreitet, weil er wie P.[erner] auf alle Posten Nullen setzt».

³³) All’amico Franz Blei scrive l’8 gennaio 1934: «Ich habe, was sich leicht verstehen läßt, in den letzten Wochen nicht allzu glücklich gearbeitet, aber immerhin schiebt sich die Sache endwärts, und ich hoffe, noch in diesem Jahr etwas Neues beginnen zu können; was ja freilich wie der Fleiß eines Bohrwurms ist in einem Bilderrahmen in einem Haus, das schon brennt» (Musil 1981, p. 605).

za o perlomeno frena il lavoro di Musil alla sua opera principale. Dopo la pubblicazione dei primi due volumi dell'*Uomo senza qualità*, rispettivamente alla fine del 1930 e del 1932, la continuazione del romanzo va molto a rilento per colpa del rovinoso fuoco politico. Le condizioni in Germania e in Austria, con la guerra imminente e poi reale, sono presumibilmente la causa principale per cui quest'opera rimane incompiuta, poiché Musil, come già detto, nell'*Uomo senza qualità* non descrive solo la fine dell'Impero asburgico, ma registra costantemente anche le vibrazioni dell'epoca in cui scrive, cioè il suo presente, cosicché il terremoto nazista finisce per scombussole i suoi sensibili strumenti artistici. La sua preoccupazione politica quindi non si riversa soltanto nello sconfinato mare dei suoi appunti e quaderni, ma vuole rendere percepibili gli infausti segni contemporanei anche nel prosieguo del romanzo.

Walter Fanta, uno dei curatori dell'edizione digitale delle opere di Musil, ha ricostruito in un ponderoso studio la genesi del romanzo, constatando anche nei dettagli «l'effetto logorante degli avvenimenti politici»³⁴. Nel romanzo si trovano allusioni a molti fatti e personaggi degli anni Venti. Per esempio, nella figura di Arnheim, l'industriale tedesco che allo stesso tempo è anche «Großschriftsteller» («scrittore all'ingrosso»), sono presenti molte somiglianze con Walter Rathenau, il ministro tedesco nella Repubblica di Weimar. Oppure, per fare un altro esempio concreto, gli impressionanti numeri statistici sugli infortuni automobilistici in America con i quali nel primo capitolo del romanzo, nell'estate del 1913, un signore che osserva un incidente stradale stupisce la sua accompagnatrice, sono in realtà i numeri che Musil ha annotato nel suo diario del 1924³⁵. Questa duplice prospettiva, sugli avvenimenti prima e dopo la guerra, è una sorta di azione parallela tra passato e presente, che crea un doppio fondo storico in tutto *L'uomo senza qualità*. Questo «doppio fondo» è poi anche la causa principale per cui il romanzo rimane incompiuto: perché l'orrendo presente dopo il 1933, in cui nasce la terza parte del romanzo, toglie al suo autore letteralmente il fiato e il senso dell'umorismo.

Le numerose varianti della parte incompiuta dell'*Uomo senza qualità* rivelano innanzitutto un cambiamento di strategia stilistica: dalla scrittura ironica a quella aforistica, più asciutta e sobria, come per esempio nei passaggi del diario del protagonista Ulrich. Si può anche notare che Musil tende a menzionare di meno il concetto utopico del «Regno Millenario», che aveva dato il titolo al secondo volume («Ins Tausendjährige Reich»), un'espressione che deriva dall'Apocalisse di Giovanni, ma che nel frattempo era stata usurpata dai nazisti come sinonimo per il Terzo Reich. Inoltre si insinuano nel testo frequenti pensieri di suicidio – il protagonista

³⁴) Fanta 2000, p. 468.

³⁵) Cfr. Arntzen 1982, p. 139.

Ulrich che si vuole arruolare per cercare la morte in guerra – e la figura del generale Stumm von Bordwehr, il militare inizialmente piuttosto ridicolo e insignificante, che diventa gradualmente sempre più importante nella tarda concezione del romanzo³⁶, rispecchia la militarizzazione della vita in Germania e in parte minore anche in Austria.

Musil tiene conto anche della particolare situazione in Austria negli anni Trenta, per esempio con la figura di Lindner, il pedagogo cattolico reazionario, che nelle varianti e negli abbozzi degli ultimi anni diventa sempre di più, nella tarda concezione del romanzo, la caricatura del tipico rappresentante dello spirito dell'austrofascismo³⁷. Nei dettagli non mancano le idee ingegnose e le trovate folgoranti per continuare il romanzo, ma negli anni che gli rimangono Robert Musil non riesce più a comporre con tutte queste schegge brillanti un plausibile finale del suo *Uomo senza qualità*.

Già nell'agosto del 1933 confida ad un amico che, continuando a scrivere *L'uomo senza qualità*, si sente «come uno che cammina su un ponte interrotto»³⁸. E a dicembre del 1940 Musil sente ancora, come scrive ad un altro amico, che dopo tutti questi anni e tutte le rincorse per il finale, il romanzo gli «pende addosso come un paio di manette»³⁹. Ancora a gennaio del 1942, il mese della Conferenza del Wannsee, due mesi prima della sua morte, Musil nel diario avanza persino l'idea (un po' troppo fantastica e sconclusionata) che «il vecchio Ulrich di oggi, che ha vissuto la Seconda guerra», potrebbe pronunciare un «discorso finale»⁴⁰. Ma questo è soltanto uno dei tanti e vani tentativi artistici dell'autore, uno dei fuochi fatui del genio di Robert Musil, che forse per un attimo possono illuminare la dissennatezza, ma non possono niente contro i tempi orrendi. Robert Musil muore quando sta riscrivendo e limando per l'ennesima volta il capitolo «Atemzüge eines Sommertags» («Respi di una giornata d'estate»), evocando nei tempi bui del 1942 le ultime giornate di sole, ma soprattutto di pace, nel 1914.

FRANZ HAAS

Università degli Studi di Milano

franz.haas@unimi.it

³⁶) Fanta 2000, p. 452: «Die Generalsfigur erfährt schrittweise erzählstrategische Aufwertung, es werden schließlich drei Kapitel mit Besuchen Stumms vorgesehen».

³⁷) Cfr. *ivi*, p. 445.

³⁸) Musil 1981, p. 578, lettera all'amico Franz Blei: «[Ich] schreibe also daran weiter, wie einer, der auf eine abgebrochene Brücke hinausgeht».

³⁹) *Ivi*, p. 1254, lettera a Viktor Zuckerkandl: «Von mir läßt sich nicht mehr sagen, als daß ich noch immer den M.o.E wie ein paar Handschellen an mir hängen habe».

⁴⁰) Musil 1978, vol. 2, p. 1943: «Auf diese Art dazugekommen, irgendwie abzuschließen und (statt oder nach Eine Art Ende) ein Nachwort, Schlußwort, U's zu schreiben. / Der gealterte U von heute, der den zweiten Krieg miterlebt hat, und auf Grund dieser Erfahrung seine Geschichte, und mein Buch, epilogsisiert».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Amann 2007 K. Amann, *Robert Musil – Literatur und Politik. Mit einer Neuedition ausgewählter politischer Schriften aus dem Nachlass*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2007.
- Arntzen 1982 H. Arntzen, *Musil-Kommentar zum Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, München, Winkler, 1982.
- Corino 1988 K. Corino, *Robert Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988.
- Corino 2003 K. Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2003.
- Fanta 2000 W. Fanta, *Die Entstehungsgeschichte des «Mann ohne Eigenschaften» von Robert Musil*, Wien, Böhlau, 2000.
- Hüppauf 1991 B. Hüppauf, *Musil in Paris. Robert Musils Rede auf dem Kongreß zur Verteidigung der Kultur (1935) im Zusammenhang seines Werkes*, «Zeitschrift für Germanistik» 1, 3 (1991), pp. 55-69.
- Musil 1937 R. Musil, *Über die Dummheit*, Wien, Bermann-Fischer, 1937.
- Musil 1952 R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von A. Frisè, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1952.
- Musil 1978 R. Musil, *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hrsg. von A. Frisè, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978.
- Musil 1981 R. Musil, *Briefe 1901-1942*, hrsg. von A. Frisè, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981.
- Musil 1983 R. Musil, *Tagebücher*, vol. 1, hrsg. von A. Frisè, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1983.
- Musil 2009 R. Musil, *Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften*, hrsg. von W. Fanta - K. Amann - K. Corino, Klagenfurt, Robert Musil - Institut der Universität Klagenfurt, Versione DVD 2009.
- Rohrwasser 2002 M. Rohrwasser, *Robert Musil auf dem Pariser Schriftstellerkongress (1935)*, in M. Zybura (Hrsg.), *Geist und Macht. Schriftsteller und Staat im Mitteleuropa des «kurzen Jahrhunderts» 1914-1991*, Dresden, Thelem bei w.e.b., 2002, pp. 227-240.

LE STORIE CHE VANNO A RIEMPIRE LE «LACUNE DEI LIBRI DI STORIA TURCHI»

Il genocidio degli armeni nei romanzi
di Franz Werfel e di Edgar Hilsenrath

Ciò che spinse Franz Werfel a progettare e poi a scrivere *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (*I quaranta giorni del Mussa Dagh*)¹, l'imponente epos sul primo genocidio del XX secolo, vale a dire sullo sterminio degli armeni perpetrato dai turchi negli anni 1915-1917², fu la vista, durante il suo secondo viaggio in Medio Oriente all'inizio del 1930, degli orfani degli armeni uccisi dai turchi, che pallidi, denutriti e mutilati lavoravano in una fabbrica di tappeti di Damasco³. Già durante il viaggio egli ascoltò diversi testimoni oculari di questa tragedia e cominciò a raccogliere appunti, che poi approfondì e sostanziosò dopo il ritorno in Austria, frequentando soprattutto la biblioteca della congregazione Mechitarista a Vienna. Oltre ai numerosissimi documenti sulla cultura armena e sulle persecuzioni subite, egli poté leggere in particolare le testimonianze contenute in *Deutschland und Armenien – 1914-1918* (1919) del pastore protestante Johannes Lepsius, che fu uno dei più strenui difensori e divulgatori

¹) Werfel 1933; Werfel 1997.

²) Non è qui possibile trattare né delle cause né dell'esecuzione o delle cifre di questo sterminio, che nemmeno la storiografia turca nega totalmente. Ciò che la Turchia contesta, considerandola un reato, è l'affermazione che si sia trattato di un "genocidio", vale a dire di uno sterminio di massa pianificato e portato a termine nei confronti di un determinato gruppo etnico, culturale e religioso. Mi limito qui a rimandare ad alcune delle principali ricostruzioni storiografiche di questi avvenimenti comparse negli ultimi anni in lingua italiana: TERNON 2003; AKCAM 2005; DADRIAN 2006; FLORES 2006; LEWY 2006. Il termine "genocidio" venne coniato nel 1944 da Raphael Lemkin, giurista polacco di origine ebraica, studioso ed esperto del genocidio armeno, per definire lo sterminio degli ebrei.

³) Werfel data questo viaggio all'inizio del 1929, ma evidentemente si sbaglia, come ha mostrato Jungk. Cfr. Werfel 1997, p. 9; Jungk 1987, pp. 189, 396. Cfr. anche Mahler Werfel 1985, p. 176 s.

della causa armena. Egli rinvenne qui inoltre la testimonianza del pastore armeno Dikran Andreasian ⁴, in cui venivano narrati quegli avvenimenti svoltisi sul Mussa Dagh di cui egli aveva già sentito parlare e sui quali aveva raccolto informazioni durante il viaggio in Medio Oriente per farne il contenuto del suo romanzo.

Secondo le testimonianze storiche, circa 5000 abitanti – compresi vecchi, donne e bambini – di cinque paesi raccolti ai piedi del massiccio del Mussa Dagh, situato nella “Piccola Armenia” di Cilicia tra il golfo di Alessandretta e l’attuale confine con la Siria, presero la decisione di non aspettare passivamente l’ordine turco di deportazione e si rifugiarono nell’estate del 1915 con animali, provviste e tutte le armi di cui disponevano sul “monte di Mosè”. Di qui essi opposero una strenua resistenza per più di un mese – alcune testimonianze parlano di 24, altre di 36 giorni – all’efficientissimo e ben armato esercito turco e vennero quindi salvati, quando erano ormai allo stremo delle forze e senza viveri, dalla nave francese Guichen, che passando per caso nelle acque vicino al monte aveva visto la scritta issata dagli assediati «Cristiani in pericolo: soccorso!» ⁵.

Il fondamento storico della vicenda narrata è dunque assolutamente indiscutibile, e tuttavia appare alquanto ingenuo rimarcare l’«autenticità» dell’opera di Werfel o affermare addirittura che «nemmeno una parola» di quanto narrato «è invenzione del poeta» ⁶. A un sopravvissuto del Mussa Dagh che aveva fatto notare a Werfel alcune inesattezze presenti nel suo racconto, egli rispose: «Il mio scopo non è l’esatta riproduzione storica di ciò che è successo, bensì la creazione di un’opera letteraria!» ⁷. Già nel momento stesso della scrittura egli era d’altronde cosciente del fatto che «attraverso le circostanze», l’opera «assume un’attualità simbolica: repressione, annientamento delle minoranza da parte del nazionalismo», come scrisse ai genitori il 24 marzo 1933 ⁸. E gli stessi nazisti, che verso la fine di novembre dello stesso anno avevano sorprendentemente permesso la pubblicazione dell’opera ⁹, si resero ben presto conto degli evidenti parallelismi tra il nazionalismo dei Giovani Turchi e l’ideologia nazional-socialista, facendo quindi sequestrare tutte le copie in circolazione del romanzo ¹⁰.

⁴) Questo racconto è ora reperibile in internet sotto il titolo: *Comment un drapeau sauva quatre mille Arméniens* (1916). Andreasian 1916.

⁵) Cfr. la ricostruzione storica di quei fatti in Amabile - Tosatti 2003.

⁶) Abels, 1990, pp. 94, 97.

⁷) Citato in Jungk 1987, p. 218.

⁸) Citato in Abels 1990, p. 98; cfr. anche Jungk 1987, pp. 208, 401.

⁹) Jungk parla a questo proposito di una delle «contraddizioni proprie dei primi mesi dopo l’ascesa al potere di Hitler». *Ivi*, p. 213.

¹⁰) Cfr. *ivi*, pp. 213, 215 s.

È indubbio che Werfel abbia proiettato sugli armeni il proprio destino e quello degli ebrei, come mostra già il titolo dell'opera, che rinvia ai quaranta giorni del diluvio universale, ai giorni trascorsi da Mosè sul monte Sinai e ai quarant'anni di peregrinazione del popolo ebraico nel deserto. Proprio a Mosè rimanda inoltre la figura e il destino di Gabriele Bagra-dian¹¹, il personaggio principale dell'opera, colui che è destinato da Dio¹² a salvare il suo popolo, ma che come Mosè non raggiungerà mai la terra promessa, perché proprio mentre i sopravvissuti all'assedio salgono sulle navi francesi viene colto da una pallottola turca e muore abbracciando la croce posta sulla tomba del figlio¹³. Esattamente come Mosè, e simile in questo soprattutto all'ebreo assimilato Franz Werfel, anche Gabriele Bagra-dian è inoltre uno «sradicato»¹⁴: ritornato al suo paese d'origine dopo «ventitré anni di perfetta assimilazione», vissuti come «archeologo, storico dell'arte e filosofo» a Parigi¹⁵, egli rimane infatti, nonostante l'amore e l'impegno profuso fino al sacrificio di sé per il suo popolo, il portatore di una razionalità occidentale astratta, diametralmente opposta alla spiritualità, ma anche alla superstizione e al fatalismo tipicamente orientale dei suoi connazionali. Il suo percorso evolutivo di parziale riconquista dell'originaria natura armena non viene portato a termine, come dimostra esemplarmente la mancata e impossibile realizzazione del suo amore per la giovane Iskuhi, che rappresenta l'incarnazione più profonda della natura armena.

Il riconoscimento di questo carattere proiettivo del romanzo¹⁶, che serve senz'altro a mettere in guardia dalla tentazione di considerare l'opera alla stregua di una testimonianza documentale, non ne inficia tuttavia assolutamente il valore di verità, poiché il parallelismo tra i destini di due comunità religiose e culturali come quella armena e quella ebraica può anzi servire a una miglior comprensione degli avvenimenti storici. Molto più discutibile può apparire invece la scelta operata da Werfel dell'avvenimento da rappresentare: la resistenza opposta alle deportazioni turche sul "monte di Mosè" costituisce infatti, con il suo esito felice¹⁷, un'assoluta eccezione nel panorama complessivo dello sterminio degli armeni e non può assumere perciò un valore simbolico o di rappresentatività. È pur ve-

¹¹) Cfr. Werfel 1997, pp. 373, 733. Cfr. anche il riferimento alle «due piaghe d'Egitto» che colpiscono i turchi: *ivi*, p. 739.

¹²) Cfr. *ivi*, p. 916.

¹³) *Ivi*, p. 918.

¹⁴) *Ivi*, p. 16.

¹⁵) *Ivi*, p. 15 s.

¹⁶) Dopo la lettura della prima versione del romanzo, Ernst Polak consigliò all'amico Werfel di rendere meno evidenti le analogie dei vari personaggi con amici e conoscenti del gruppo degli ebrei praghensi. Cfr. Jungk 1987, p. 211.

¹⁷) Il destino dei sopravvissuti del Mussa Dagh fu in realtà tutt'altro che facile e felice. Cfr. Amabile - Tosatti 2005.

ro, d'altra parte, che Werfel non si limita a rappresentare l'organizzazione della vita sul Mussa Dagh e lo svolgimento strategico delle battaglie contro i turchi. Sfruttando la posizione tradizionale del narratore extradiegetico onnisciente, Werfel offre infatti anche altri punti di vista, raccontando o facendo raccontare dai personaggi episodi delle persecuzioni e delle deportazioni, oppure mettendo in scena dialoghi che servono a far riflettere sull'origine e il significato di quegli avvenimenti.

La storia avventurosa del disertore Sarkís Kilikiàn, ad esempio, che inizia con il racconto del brutale sterminio della sua intera famiglia¹⁸, non serve solo a spiegare «quella misteriosa indifferenza»¹⁹ che caratterizza il personaggio e che rappresenta il risultato di un processo di disumanizzazione, ma mostra soprattutto la continuità esistente tra la persecuzione presente e i massacri compiuti sotto il «sultano rosso» Abdúl Hamíd alla fine dell'Ottocento. Nel lungo racconto del pastore protestante Aràm Tomasiàn, giunto nel paese di Yoghonolúk con la famiglia dopo una lunghissima marcia, viene narrata invece la «triste storia della città di Zeitún»²⁰, il modo in cui è stato costruito il pretesto che ha dato inizio alla prima deportazione dalla Cilicia e quindi l'inizio stesso della deportazione e «il silenzio di quei lenti cortei funebri»²¹. Alla descrizione dell'organizzazione burocratica della deportazione²² segue il racconto di alcuni esempi estremi dell'orrore²³, che si conclude con l'apparente anticlimax di «alcune colonne» in cui «non succede nulla di speciale, nessun orrore notevole, fuorché fame, ferite ai piedi e malattie»²⁴. Proprio questa apparente «normalità» fa capire che l'orrore non è nelle singole azioni e che non può soprattutto essere rappresentato attraverso una sommatoria o un crescendo di singole atrocità, perché il massimo dell'orrore è già nella deportazione stessa, proprio quando sembra non succedere «nulla di speciale».

La rappresentazione dell'orrore e della violenza costituisce un problema costante per tutte le opere che trattano di guerra, di persecuzioni o di genocidi, e il rischio maggiore consiste senza dubbio nell'estetizzazione, vale a dire in una raffigurazione che possa divenire fonte di «piacere» o di interesse estetico. Lo stesso Werfel non sfugge sempre a questo pericolo, quando ad esempio descrive la colonna dei deportati che Aràm Tomasiàn osserva col binocolo dal Mussa Dagh servendosi della metafora prolungata di «un verme umano malato ed esausto, un bruco nerastro con

¹⁸) Werfel 1997, pp. 270-278.

¹⁹) *Ivi*, p. 275.

²⁰) *Ivi*, p. 96 ss.

²¹) *Ivi*, p. 113.

²²) *Ivi*, p. 167 ss.

²³) *Ivi*, p. 171 s.

²⁴) *Ivi*, p. 173.

le antenne, le setole e gli zampini tremanti», che avanza a fatica, si torce, si spezza, si ricongiunge e si spezza di nuovo²⁵. Molto più avanti nel romanzo, Werfel predilige tuttavia una sorta di estetica negativa del silenzio, dell'impossibilità della descrizione dell'orrore, quando espone come il capitano di fanteria incaricato da uno sceicco e da un'associazione di Vecchi Turchi – ferventi mussulmani nemici dei Giovani Turchi – di visitare i campi profughi degli armeni e di riferire ciò che ha visto, preferirebbe tacere e poi «fissa il pavimento, cercando le parole. Non sa descrivere l'indescrivibile. Le frasi pallide e tronche non rendono l'odore e le immagini, il cui disgusto lo strozza»²⁶. Altre volte è invece l'autore stesso – ovvero il narratore – a risparmiare alle vittime e quindi anche al lettore la rappresentazione dell'orrore. Quando Stefano, il figlio di Gabriele Bagradiàn, viene catturato dai turchi, portato a Yoghonolúk e qui brutalmente accoltellato e mutilato in mezzo alla piazza, il presente e tutta la realtà scompare dalla sua anima ed egli muore felice, sognando di correre tra le braccia del padre che era andato ad accogliere alla stazione ferroviaria²⁷.

Oltre a queste e altre rappresentazioni dei massacri, delle marce della morte e dei campi di concentramento, il romanzo contiene anche riflessioni sul significato e sulle cause di questi avvenimenti. Sono importanti, a questo proposito, soprattutto i due capitoli intitolati «Intermezzo degli dei», rispettivamente nel primo e nel terzo libro. Il colloquio tra Johannes Lepsius e il ministro della guerra del governo dei Giovani Turchi Enver Pascià, messo in scena nel primo di questi «intermezzi»²⁸, mostra oltre ogni dubbio che la causa più profonda dello «sterminio pianificato», del quale il ministro turco è perfettamente al corrente, non è da ricercare nelle ragioni «ufficiali» addotte²⁹, né nella vicinanza al fronte di popolazioni ostili o nelle insurrezioni di alcune cittadine armenie, né tantomeno in motivazioni economiche³⁰. La ragione dello sterminio può essere individuata piuttosto nell'evidente razzismo di Enver Pascià, che coinvolge non a caso anche gli ebrei e che ha comunque molti tratti comuni con l'ideologia antisemita nazionalsocialista³¹, ma soprattutto nel «narcotico del nazionalismo»³². Lepsius afferma bensì che egli rinuncerebbe alla nazionalità tedesca, qualora il suo paese si comportasse in maniera simile nei

²⁵) *Ivi*, p. 347 ss.

²⁶) *Ivi*, p. 628.

²⁷) Cfr. *ivi*, pp. 679-681.

²⁸) Cfr. *ivi*, pp. 145-160. Il colloquio è realmente avvenuto, ma viene anticipato da Werfel di circa un mese, da agosto a luglio, per suggerire l'esistenza di un rapporto tra il fallimento del colloquio e le deportazioni dai paesi intorno al Mussa Dagh.

²⁹) Cfr. *ivi*, p. 148 ss.

³⁰) Cfr. *ivi*, pp. 152-154.

³¹) Così ad esempio, quando paragona gli armeni al «bacillo della peste», vale a dire a una malattia infettiva, oppure nel suo odio per l'«intelligenza». Cfr. *ivi*, pp. 155, 154.

³²) *Ivi*, p. 155.

confronti delle sue minoranze interne, ma la «grande stanchezza»³³ che subito lo sopraffà rappresenta per il lettore tedesco contemporaneo alla stesura del romanzo un segnale inequivocabile e un invito a guardare al proprio presente.

Nel secondo “intermezzo” l’accento cade maggiormente sul contesto internazionale dello sterminio e quindi anche sulle responsabilità della Germania in quanto alleata della Turchia. All’idealismo di Lepsius, che vorrebbe anteporre sempre la morale alla politica³⁴, il consigliere segreto all’ambasciata tedesca oppone con decisione la “ragione di stato”, che non può arretrare nemmeno di fronte alla soppressione delle minoranze etniche. Più tardi sarà il Türbedâr di Brussa, ovvero «il custode delle tombe dei sultani e dei santi», che nella camera d’udienza dello sceicco ricorderà a Lepsius come siano state proprio le potenze occidentali, soprattutto a partire dal Congresso di Berlino (1878), ad acuire i contrasti tra turchi e armeni e più in generale a servirsi della questione armena per le proprie finalità di influenza politica³⁵. Lo stesso movimento dei Giovani Turchi che è al governo sarebbe espressione dell’ideologia europea, così come è un prodotto europeo anche il «veleno straniero» del nazionalismo³⁶. Benché questa diagnosi non possa essere attribuita all’autore, in quanto formulata da un personaggio fanatico, anche se molto colto e sostenitore in segreto degli armeni, essa impone comunque una riflessione sulle responsabilità dell’Europa e in particolare della Germania nello sterminio degli armeni.

Si può dunque affermare che il valore di verità del romanzo non va cercato nella sua natura “documentaria”, che pure è per molti versi indubbia e importante. Proprio la proiezione sul destino degli armeni di quello degli ebrei, che sembrava sminuirne la veridicità, si rivela invece, alla luce della Shoah, come uno dei messaggi più importanti e più “veri” dell’opera. Scadendo solo rarissimamente nell’estetismo, Werfel riesce inoltre a trasmettere al lettore, attraverso una rappresentazione spesso indiretta e rispettosa delle vittime, tutta l’atrocità delle deportazioni e delle persecuzioni subite dagli armeni. Pur senza pretendere di formulare una verità assoluta, il romanzo invita inoltre a riflettere anche sulle responsabilità europee e in particolare tedesche in questo «Olocausto prima dell’Olocausto» (Elie Wiesel).

Lo sterminio degli armeni è il contenuto anche del romanzo *Das Märchen vom letzten Gedanken* (*La favola dell’ultimo pensiero*)³⁷, dello

³³) *Ivi*, p. 152.

³⁴) *Ivi*, p. 604.

³⁵) *Ivi*, p. 623 s.

³⁶) *Ivi*, p. 624 ss.

³⁷) Hilsenrath 2006a; Hilsenrath 2006b. Per quest’opera Hilsenrath ottenne nel 1989 il prestigiosissimo Premio Alfred Döblin. Il romanzo, tradotto ormai in dieci lingue, tra cui anche l’armeno e il turco, viene considerato dagli armeni un epos nazionale.

scrittore ebreo-tedesco Edgar Hilsenrath³⁸. Benché anche quest'opera si fondi sugli studi approfonditi che l'autore ha compiuto nelle biblioteche di Berlino e di San Francisco, il romanzo appartiene a un genere diverso rispetto a quello di Werfel: non si tratta infatti di un "romanzo storico", bensì piuttosto di un romanzo a metà tra il fantastico e l'antropologico/etnografico. Soprattutto nel secondo libro del romanzo, quello centrale, Hilsenrath ricostruisce e rappresenta in maniera intensa la vita e le abitudini del piccolissimo villaggio scomparso di Yedi Su, una sorta di Macondo dell'Anatolia orientale, con la sua quotidianità dominata da credenze, riti antichissimi e superstizione, rinarrandone le molte leggende e miti fondativi. Hilsenrath stesso ha affermato d'altra parte in un'intervista che una simile rappresentazione gli è stata possibile solo grazie alla sua conoscenza della realtà degli *shtetl* dell'Europa orientale³⁹.

Non è tuttavia questo il solo legame tra la realtà rappresentata e il destino degli ebrei, poiché i parallelismi tra il genocidio degli armeni e quello ebraico presenti nel romanzo sono molti, spesso ironici e anacronistici. Non solo Hilsenrath parla ad esempio in maniera volutamente anacronistica di «soluzione finale» del problema degli armeni oppure di «olocausto»⁴⁰, ma gli armeni vengono accusati nel romanzo dal müdir di progettare una «cospirazione mondiale armena»⁴¹ ispirata direttamente a quella «cospirazione mondiale ebraica» di cui parlano i famigerati *Protocolli dei Savi di Sion*⁴². Non è dunque nemmeno un caso che un rappresentante dei Giovani Turchi caratterizzi gli armeni negli stessi termini con cui i nazisti parleranno più tardi degli ebrei, vale a dire come «corpi estranei», come parassiti che avvelenano il corpo che li nutre, affermando poi che «noi giovani turchi però abbiamo imparato dagli europei che non si deve badare solo alla religione dei nostri connazionali, ma al sentimento nazionale, alla razza e al sangue»⁴³, con un chiaro riferimento anacronistico all'ideologia nazista del sangue e della razza⁴⁴. Benché nella finzione del romanzo avvenga per pura casualità, obbedisce dunque a una logica stringente il fatto che il personaggio principale del romanzo, l'armeno Wartan Khatisian, dopo essere sfuggito a tutte le torture e le persecu-

³⁸) Cfr. su Hilsenrath Kraft 1996; Braun 2005; Braun 2006. Sul romanzo in particolare cfr. Heyl 1996, Heyl 2005 e Dittmann 1996, che conduce un confronto tra il romanzo di Werfel e quello di Hilsenrath.

³⁹) Cfr. Kraft 1996, p. 222.

⁴⁰) Hilsenrath 2006b, pp. 413, 414, 187, 388.

⁴¹) Cfr. *ivi*, pp. 106-109, 115, 127, 132, 134 ecc.

⁴²) *Ivi*, p. 107.

⁴³) *Ivi*, p. 430. Già all'inizio del romanzo un maggiore dell'esercito tedesco aveva paragonato gli armeni agli ebrei e quindi ai ratti. Cfr. *ivi*, p. 46 s.

⁴⁴) Più tardi viene usato anche il termine «armenierrein» (ripulito dagli armeni), in analogia col termine «judenrein» utilizzato dai tedeschi per designare un territorio "purificato" dagli ebrei. *Ivi*, p. 450.

zioni turche finisca la sua vita proprio nelle camere a gas del campo di sterminio di Auschwitz⁴⁵. Il messaggio del romanzo è da questo punto di vista chiaro e inequivocabile: lo sterminio degli armeni viene visto come l'antecedente immediato del genocidio degli ebrei⁴⁶.

Più complessa è la situazione per quanto riguarda l'interpretazione generale dello sterminio, la rappresentazione della violenza e infine la funzione testimoniale attribuita alla letteratura. Il centro delle vicende narrate è costituito dalla vita avventurosa di Wartan Khatisian, che viene accusato di far parte di una «cospirazione mondiale armena» e di aver partecipato tra l'altro attivamente all'uccisione dell'Arciduca Franz Ferdinand a Sarajevo nel 1914⁴⁷. L'accusa è talmente assurda e poco credibile, che nemmeno nel romanzo c'è qualcuno disposto a crederci oltre al müdir⁴⁸, cosicché essa viene in seguito abbandonata non appena si scorge nella rivolta di Van un altro pretesto per perseguire gli armeni⁴⁹. È evidente, dunque, che questa spiegazione della persecuzione cui viene sottoposto Wartan Khatisian non ha alcuna pretesa di veridicità storica, ma intende mostrare, oltre al parallelismo già ricordato con la persecuzione degli ebrei, soprattutto il carattere assolutamente pretestuoso di qualsiasi giustificazione data dai turchi per il genocidio⁵⁰.

Benché nel romanzo vengano rappresentate anche le cosiddette carovane della morte⁵¹ e altre terribili violenze perpetrate dai turchi o dai curdi, pure è indubbio che le violenze descritte in maniera più realistica e minuziosa siano le torture inflitte in carcere a Wartan Katisian⁵². Queste torture sono così esageratamente efferate e pornografiche da rientrare nel genere *splatter* o addirittura del più recente *torture porn* e da apparire quindi assolutamente irreali. Quale sia il significato di tali scene, viene svelato d'altra parte nel romanzo dallo stesso wali, che contemplando il gioco di ombre proiettato dal torturato sulla parete lo ammira estasiato come «un gioco d'ombre», mirabile esempio di «Kargöz», «un'antica arte» turca⁵³. Viene smascherato in tal modo il pericolo dell'estetizzazione della violenza, che astraendo da ogni umanità, trasformando cioè gli uomini in ombre, rende godibile anche la più bestiale brutalità. Mostrando inoltre una violenza esplicitamente pornografica, Hilsenrath sembra suggerire

⁴⁵) Cfr. *ivi*, pp. 515-522.

⁴⁶) Suona come macabra ironia il fatto che nel romanzo un ebreo testimone dei saccheggi e delle deportazioni di cui sono vittime gli armeni si rallegri perché è definitivamente passato il tempo in cui le vittime dei pogrom erano gli ebrei. *Ivi*, p. 455.

⁴⁷) Cfr. *ivi*, pp. 165-180.

⁴⁸) Cfr. *ivi*, p. 182 s.

⁴⁹) Cfr. *ivi*, pp. 435 ss., 446 s.

⁵⁰) *Ivi*, p. 447.

⁵¹) Cfr. *ivi*, pp. 11 ss., 433-460.

⁵²) *Ivi*, pp. 70-76, 140-151.

⁵³) *Ivi*, p. 75.

anche che ogni rappresentazione estetizzante della violenza è in ultima analisi pornografia.

Se già in queste scene di violenza Hilsenrath non mira assolutamente a una rappresentazione realistica della realtà, ciò vale in definitiva per tutto il romanzo, in cui la “realtà” viene continuamente messa in discussione, frantumata in una ridda di racconti e di racconti di racconti. L’irrealtà o il carattere fantasmatico di tutto quanto viene narrato dipende sostanzialmente dalla stessa situazione narrativa, che risulta complessa, ironica e per più di un verso paradossale. La voce narrante è infatti un Meddah, un «narratore di fiabe» – incarnazione e parodia del narratore onnisciente tradizionale –, il quale narra all’ultimo pensiero di Thovma Khatisian, un armeno che sta morendo in Svizzera, la storia di suo padre e del suo popolo; una storia che egli non ha mai conosciuto, perché è stato partorito sul bordo di una strada durante le deportazioni. Per questo motivo egli viene definito «il più impotente testimone del mondo, e anche il più stupido, perché non sa nemmeno quello che ha visto»⁵⁴. Il padre Wartan, di cui egli apprende la storia, sembrava invece fin da bambino destinato a essere «poeta» e quindi, come viene detto più volte, un trasmettitore della memoria⁵⁵. Egli è stato bensì «testimone oculare» dell’assassinio di Sarajevo⁵⁶ e ha vissuto sulla propria pelle le torture e le persecuzioni dei turchi, ma ha perso poi però completamente la memoria dopo esser stato ferito alla testa da una pallottola turca, cosicché tutto quello che conosce del proprio passato lo ha appreso dai racconti della levatrice del paese, la curda Bülbül che lo ha curato⁵⁷.

Appare evidente il paradosso del racconto, che consiste nell’impossibilità della testimonianza: chi potrebbe riferire come testimone, infatti, o non ricorda nulla, perché era troppo piccolo per ricordare, oppure ha perso la memoria, mentre l’unico testimone è rappresentato dalla voce narrante del Meddah, il quale è però appunto un poco credibile «narratore di fiabe», che offre spesso versioni differenti dello stesso episodio, perché «può solo immaginare quello che era accaduto» e proprio per questo racconta «una favola, perché la verità ultima, che sto cercando, non la conosco»⁵⁸. Non solo egli riporta inoltre dialoghi e racconti spesso fantastici fatti da altri personaggi, ma li racconta soprattutto in un dialogo ininterrotto all’ultimo pensiero di Thovma, che non potrà quindi più “testimoniare”, ovvero trasmettere quanto ha appreso.

⁵⁴) La traduzione italiana travisa completamente il senso di questa frase, traducendo «der ohnmächtigste» come «il più importante» invece che con «il più impotente». Cfr. *ivi*, p. 21 e Hilsenrath 2006a, p. 16.

⁵⁵) Cfr. Hilsenrath 2006b, p. 485.

⁵⁶) *Ivi*, p. 389.

⁵⁷) Cfr. *ivi*, pp. 485, 488, 491, 494 s., 498.

⁵⁸) *Ivi*, p. 515.

Questa esplosione e frantumazione della “realtà” storica in una ridda di storie tutt’al più probabili e questa impossibilità della testimonianza costringono a porre la questione della funzione testimoniale e di denuncia che può ancora svolgere una simile rappresentazione di avvenimenti storici tanto drammatici. Un simile racconto polifonico e sostanzialmente dialogico finisce infatti per mettere in discussione l’esistenza stessa di una realtà storica e per fare in tal modo il gioco dei negazionisti.

È lo stesso Meddah a rispondere all’interno del romanzo a simili obiezioni, confrontandosi ripetutamente con gli storici di professione e opponendo alla linearità e all’astrattezza della storia da manuale l’inesauribile polifonia e la particolare “verità” dei suoi racconti⁵⁹. «Nella loro mancanza di fantasia», gli storici cercano infatti di ridurre la realtà a numeri, percentuali, classificazioni e definizioni, dimenticando l’unicità incomparabile di ogni singolo uomo, fosse anche il più piccolo, il più meschino, «lo scemo del villaggio»⁶⁰. Per questo nei «libri di storia» non si trovano i casi singoli raccontati dal Meddah, bensì solo una «successione di piccoli e grandi massacri dall’inizio dei tempi», ognuno con la sua spiegazione e il suo pretesto⁶¹. Proprio perché le cosiddette “verità” dei libri di storia non sono altro che astrazioni e spiegazioni pretestuose o inventate⁶², acquistano verità persino le storie magari solo inventate che Thovma Khatisian ha raccolto per quasi sessant’anni ed è andato raccontando nei caffè di Zurigo⁶³. Sono infatti le stesse storie narrate all’ultimo pensiero dal «narratore di fiabe», delle quali egli afferma che «non sono fiabe, sono storie vere», oppure che sono verità raccontate «in modo diverso»⁶⁴. Queste storie hanno infatti la stessa verità di «tutto ciò che avviene nella testa di un uomo [...], sebbene sia una realtà diversa dalla realtà vera, che spesso ci sembra irreali»⁶⁵. Esse hanno la stessa realtà e verità che hanno i molti sogni e le numerose leggende fondative narrate nella parte centrale del romanzo, sui quali è costruita un’intera civiltà. Sono storie vere, soprattutto, perché narrano vicende individuali, storie di impotenti vittime della storia, che altrimenti non hanno voce. Proprio a queste micro-storie viene attribuita una funzione importantissima, che è naturalmente la stessa funzione che reclama per sé il romanzo stesso: anche se narrate solo al silenzio, come fa Thovma in una sala vuota del «consiglio della Coscienza Popolare Unita», esse servono a «rompere il silenzio» e volando «nelle lacune dei

⁵⁹) Cfr. sul rapporto tra storiografia e racconto nel romanzo di Hilsenrath: Hey’l 1996 e Hey’l 2005.

⁶⁰) Hilsenrath 2006b, p. 186 s.

⁶¹) *Ivi*, p. 447 s.

⁶²) Cfr. *ivi*, p. 512.

⁶³) Cfr. *ivi*, pp. 29, 513.

⁶⁴) *Ivi*, pp. 455 e 80.

⁶⁵) *Ivi*, p. 149.

libri di storia turchi» e unendosi alle voci di tutte le altre vittime della storia riusciranno a disturbare il sonno dei responsabili e dei loro complici, toglieranno la polvere alla dimenticanza e potranno forse aiutare a evitare il ripetersi di altri genocidi⁶⁶.

ALESSANDRO COSTAZZA
Università degli Studi di Milano
alessandro.costazza@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abels 1990 N. Abels, *Franz Werfel*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1990.
- Akcam 2005 T. Akcam, *Nazionalismo turco e genocidio armeno. Dall'impero ottomano alla Repubblica*, Milano, Guerini e Associati, 2005.
- Amabile - Tosatti 2003 F. Amabile - M. Tosatti, *La vera storia del Mussa Dagb*, Milano, Guerini e Associati, 2003.
- Amabile - Tosatti 2005 F. Amabile - M. Tosatti, *Mussa Dagb. Gli eroi traditi*, Milano, Guerini e Associati, 2005.
- Andreasian 1916 D. Andreasian, *Comment un drapeau sauva quatre mille Arméniens*, <http://www.imprescriptible.fr/documents/andreasian/> (25.11.2010).
- Braun 2005 H. Braun (Hrsg.), *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*, Berlin, Dittrich, 2005.
- Braun 2006 H. Braun, *Ich bin nicht Ranek. Annäherung an Edgar Hilsenrath*, Berlin, Dittrich, 2006.
- Dadrian 2006 V. Dadrian, *Storia del genocidio armeno*, Milano, Guerini e Associati, 2006.
- Dittmann 1996 U. Dittmann, *Den Völkermord erzählen? Edgar Hilsenraths «Das Märchen vom letzten Gedanken» und Franz Werfels «Die vierzig Tage des Musa Dagb»*, in Kraft 1996, pp. 163-177.
- Flores 2006 M. Flores, *Il genocidio degli Armeni*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Hey'l 1966 B. Hey'l, *Hilsenraths Zauberformeln. Narration und Geschichte in «Das Märchen vom letzten Gedanken»*, in Kraft 1996, pp. 150-163.

⁶⁶) Cfr. *ivi*, pp. 24 ss. e 533 s.

- Heyl's 2005 B. Heyl, *Edgar Hilsenraths «Das Märchen vom letzten Gedanken». Vom Überleben der Geschichte in dreierlei Gestalt*, in Braun 2005, pp. 77-87.
- Hilsenrath 2006a E. Hilsenrath, *Das Märchen vom letzten Gedanken*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006.
- Hilsenrath 2006b E. Hilsenrath, *La fiaba dell'ultimo pensiero*, Milano, Marcos y Marcos, 2006.
- Jungk 1987 P.S. Jungk, *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*, Frankfurt am Main, Fischer, 1987.
- Kraft 1996 T. Kraft (Hrsg.), *Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen*, München - Zürich, Piper, 1996.
- Lewy 2006 G. Lewy, *Il massacro degli armeni. Un genocidio controverso*, Torino, Einaudi, 2006.
- Mahler Werfel 1985 A. Mahler Werfel, *Autobiografia*, Roma, Editori riuniti, 1985.
- Ternon 2003 Y. Ternon, *Gli Armeni. 1915-1916: il genocidio dimenticato*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Werfel 1933 F. Werfel, *Die Vierzig Tage des Musa Dagh*, Wien, Paul Zsolnay, 1933.
- Werfel 1997 F. Werfel, *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, Milano, Corbaccio, 1997.

LA DANIMARCA FRA ESPLORAZIONE E COLONIALISMO NELLE OPERE DI THORKILD HANSEN

Nel 1962 Thorkild Hansen (1927-1989) pubblica la sua prima opera di contenuto storico, *Det lykkelige Arabien (Arabia Felix)*¹, in cui ricostruisce le vicende della spedizione scientifica inviata dalla Danimarca nello Yemen negli anni 1761-1767. Il testo ottiene un notevole successo di pubblico e suscita un certo dibattito critico poiché introduce una forma nuova nel panorama letterario danese², riproposta negli anni successivi in opere come *Jens Munk (Il capitano Jens Munk, 1965)* e *Processen mod Hamsun (Processo a Hamsun, 1978)*. In questo contributo si analizzeranno alcune caratteristiche della narrazione della storia messa in atto da Hansen, concentrandosi su *Det lykkelige Arabien* e sulla “trilogia degli schiavi”, formata dai volumi *Slavernes kyst (La costa degli schiavi, 1967)*, *Slavernes skibe (Le navi degli schiavi, 1968)* e *Slavernes øer (Le isole degli schiavi, 1970)*. In questo trittico l'autore ripercorre le vicende del commercio degli schiavi condotto dai danesi lungo la “rotta triangolare”, fra la Danimarca e i suoi possedimenti, stabiliti in Africa e nei Caraibi dagli anni '70 del secolo XVII: la costa dell'odierno Ghana e le attuali Isole Vergini americane. Le opere prese in esame mostrano notevoli differenze formali, ma sul piano contenutistico offrono tutte occasioni di confronto tra la civiltà europea e popoli e ambienti esotici. All'interno della trilogia ci si concentrerà in particolare sul primo volume, ma con considerazioni valide anche per le altre due parti.

Per narrare la storia Hansen adotta la tecnica documentaria, basandosi su studi e fonti primarie, di cui spesso cita brani nella forma originaria, e

¹) Per la traduzione dei titoli si fa riferimento alle edizioni italiane, quando disponibili.

²) Cfr. Stecher-Hansen 1997, pp. 34-36, 46-48; Schou 2001, pp. 194-195.

accompagnando la trattazione con un ricco apparato iconografico. Gli autori di diari, resoconti, lettere e descrizioni diventano i protagonisti della narrazione, e le loro dichiarazioni sono spesso sottoposte a una valutazione critica, cosicché il testo assume talora l'aspetto di una vera e propria inchiesta «giornalistica»³. Per esempio, in *Slavernes kyst*, la responsabilità dell'improvvisa morte del medico Paul Erdmann Isert nel 1789 è attribuita, dopo un esame critico dei documenti, ai suoi avversari, contrari al tentativo di introdurre in Africa piantagioni per fondare un'economia alternativa alla tratta degli schiavi. Con lo stesso procedimento si formula l'ipotesi che la ricchezza della famiglia Richter si basi sulla prosecuzione illegale del commercio di schiavi anche dopo la sua abolizione. Gli studiosi delle opere di Hansen si sono soffermati sul rapporto fra storia e letteratura e sulla questione del "genere": la soluzione oggi più condivisa individua una «forma ibrida», a cavallo fra i due ambiti⁴. Del resto, i rigidi confini fra storia e letteratura sono stati messi in discussione, fra gli altri, da Hayden White, la cui descrizione del lavoro dello storico si adatta perfettamente a Hansen: «Unlike the novelist, the historian confronts a veritable chaos of events *already constituted*, out of which he must choose the elements of the story he would tell»⁵. Anche Hansen seleziona gli eventi e li riordina in una narrazione che, come il discorso storico analizzato da White, attribuisce loro un senso secondo una precisa ideologia⁶.

Sul piano narratologico, la narrazione storica di Hansen si presenta, nei termini di Genette, come «racconto fattuale», in cui «l'autore assume la piena responsabilità delle asserzioni del suo racconto, e di conseguenza non concede alcuna autonomia a nessun narratore»⁷. Da questo punto di vista, si notano tuttavia profonde differenze tra le opere prese in esame, benché valga in tutti i casi la coincidenza di autore e narratore. In *Det lykkelige Arabien* l'impostazione appare più tradizionale, con un narratore extradiegetico-eterodiegetico. In alcuni casi si hanno interventi diretti della voce narrante, come quando si introduce la descrizione dei tesori del monastero di S. Caterina sul Sinai, benché il personaggio non vi abbia accesso: «vi [vil] nu i tankerne [...] lade os invitere indenfor af den græske munk» («immaginiamo [...] e lasciamo che il monaco greco ci inviti ad entrare») ⁸. Nella trilogia la struttura è meno omogenea: alla nar-

³) Cfr. Rømhild 1992, p. 127; Stecher-Hansen 1997, p. 36.

⁴) Cfr. Stecher-Hansen 1997, pp. 1-26, 43-45, 85-93; Jalving 1997; Schou 2001, pp. 201-207. Jalving 1994 analizza l'uso delle fonti, riconoscendo alle opere di Hansen un valore come contributi storici. Più attente ad aspetti letterari sono le analisi di Rømhild 1992 e Auchet 2002.

⁵) White 1975, p. 6 nt. 5 (corsivo originale).

⁶) Cfr. *ivi*, pp. 5-7.

⁷) Genette 1994, p. 66.

⁸) Hansen 1997, p. 174 (Hansen 1992, p. 213).

razione storica si alternano brani al presente, in cui il narratore ripercorre i luoghi degli eventi che racconta, avvicinandosi al genere del reportage di viaggio⁹. Per queste parti l'autore si basa sulle proprie esperienze di viaggiatore, che ha visitato la maggior parte dei territori di cui scrive in tutte le sue opere. Questa struttura comporta un duplice piano narrativo, un viaggio nel tempo e nello spazio: «Det er paa tide at bryde op, i dobbelt forstand at rejse sig og begynde den lange vandring, der skal vare i to hundrede aar og først standse paa nogle smaa-øer hinsides Atlanterhavet» («È ora di andare, nel doppio senso di alzarsi e di cominciare il lungo viaggio che durerà duecento anni per concludersi solo su alcune isolette sperdute nell'Atlantico»)¹⁰. La presenza del doppio piano temporale è chiara fin dall'*incipit*, in cui si susseguono preterito e presente: «Vi havde et fort i Afrika. Det ligger dernede endnu» («Avevamo un forte in Africa. Si trova ancora laggiù»)¹¹. La scelta della quarta persona, invece della prima, ha anche un effetto inclusivo nei confronti del narratario, ulteriormente potenziato dal frequente ricorso al pronome di seconda persona, il «tu di auto-allocazione»¹², che il narratore rivolge a se stesso, ma che inevitabilmente richiama l'attenzione del lettore coinvolgendolo nel discorso: «Fra bastionerne over porten kan du se langt ind over baglandet» («Dai bastioni che sovrastano il portale puoi arrivare a vedere lontano nell'entroterra»)¹³.

Nonostante l'impianto documentario, ci sono momenti in cui anche il lettore, che non ha la possibilità di confrontare il testo con le fonti, può notare interventi chiaramente riconducibili alla "finzione letteraria". Due ambiti significativi in questo senso sono la descrizione dei personaggi e la rappresentazione dello spazio.

Tutte le figure presenti nella narrazione sono in effetti storiche e un primo intervento evidente dell'autore consiste nella rappresentazione della loro sfera interiore. Nella trilogia, per esempio, il narratore si interroga sui pensieri dei prigionieri avviati ad essere venduti come schiavi: «Hvad tænkte de, naar de gik saadan? Var deres sjæleliv allerede lammet, deres følelser allerede afstumpet?» («A cosa pensavano mentre camminavano in quel modo? La loro vita interiore era già paralizzata, i sentimenti annebbiati?»)¹⁴. Del resto, nella scena iniziale di *Det lykkelige Arabien*, quando i protagonisti stanno per imbarcarsi, l'autore sottolinea esplicitamente il ruolo della propria immaginazione nel delineare alcuni dettagli, anche esteriori: «Man maa da ogsaa nok forestille sig, at der hersker en vis

⁹) Cfr. Rømhild 1992.

¹⁰) Hansen 2009b, p. 37 (Hansen 2005a, p. 50).

¹¹) Hansen 2009b, p. 9 (Hansen 2005a, p. 13).

¹²) Genette 1994, p. 72.

¹³) Hansen 2009b, p. 9 (Hansen 2005a, p. 13).

¹⁴) Hansen 2009b, p. 15 (Hansen 2005a, p. 21). Cfr. Stecher-Hansen 1997, pp. 98-99.

tavshed imellem dem, mens de nu staar i robaaden og ser ud mod skibet» («Possiamo perciò anche immaginare che regni un certo silenzio tra loro mentre, lì in piedi sulla barca, guardano verso la nave») ¹⁵.

Un altro intervento del narratore si manifesta nel suo giudizio sui personaggi. Fra i membri della spedizione in Arabia, la sua ammirazione va chiaramente al matematico tedesco Carsten Niebuhr, ed è altrettanto evidente il disprezzo per l'arrogante filologo danese Frederik Christian von Haven. Nella trilogia, fra i numerosi esempi, si può ricordare la simpatia per il già citato Isert, paragonato a Rousseau: «Han mente med Rousseau, at mennesket var godt og skulde hjælpes» («Pensava, come Rousseau, che l'uomo fosse buono e andasse aiutato») ¹⁶. Egli è posto agli antipodi del governatore Jens Adolf Kiøge, sostenitore dello schiavismo: «Han gik ud fra, at mennesket var ondt og skulde tugtes» («Partiva dal principio che l'uomo fosse cattivo e che andasse castigato») ¹⁷. Un contrasto peraltro annullato nel destino comune evocato dall'identica frase che segue le due descrizioni citate: «Han fik en bitter død» («Ebbe una morte amara») ¹⁸.

La rappresentazione dello spazio è ricca di descrizioni dettagliate con un frequente ricorso all'*ekphrasis* ¹⁹. *Slavernes kyst* si apre, come si è già visto, con la presentazione del forte danese in Africa («Vi havde et fort i Afrika»), in cui è evidente l'eco del celebre *incipit* di Karen Blixen in *Den afrikanske Farm (La mia Africa)*: «Jeg havde en Farm i Afrika» («Avevo una fattoria in Africa») ²⁰. Questa frase ricorre, con opportune variazioni, in diversi punti della trilogia, scandendo le tappe del racconto, e il richiamo letterale non può non rievocare l'Africa affascinante della Blixen. Allo stesso tempo, le differenze segnalano però una distanza essenziale fra i due mondi. Il paesaggio ricco di dettagli all'inizio di *Slavernes kyst*, su cui lo sguardo del narratore sembra posarsi come l'occhio di un viaggiatore affascinato, rivela d'improvviso, fra le intricate fronde della giungla africana, i fantasmi di coloro che in passato l'hanno attraversata andando incontro al loro destino di schiavi: al presente si intreccia la memoria del passato e il paesaggio idilliaco diventa uno scenario di tragedia. Così, alla pacifica fattoria della Blixen si sostituisce un forte minaccioso, le relazioni fra europei e africani sono presentate come un conflitto di culture e di razze: «de hvide dæmoner [sad] paa deres hvide fort og ventede paa folket fra regnskoven» («i demoni bianchi nel loro forte bianco aspettavano l'ar-

¹⁵) Hansen 1997, p. 9 (Hansen 1992, p. 18).

¹⁶) Hansen 2009b, p. 82 (Hansen 2005a, p. 116).

¹⁷) Hansen 2009b, p. 80 (Hansen 2005a, p. 112).

¹⁸) Cfr. Stecher-Hansen 1997, p. 94.

¹⁹) Cfr. Schou 2001, p. 201.

²⁰) Blixen 1937, p. 9 (trad. mia). Cfr. Rømhild 1992, p. 128; Stecher-Hansen 1997, pp. 84-85.

rivo del popolo della foresta») ²¹. Alla vicenda personale di Karen (prima persona) si sovrappone una sorte collettiva (quarta persona), alla quale, come si è detto, è chiamato a partecipare anche il lettore.

Il messaggio di Hansen è chiaro: «Allevegne kommer man til at tænke paa den gamle historie» («Malgrado tutto si è costretti a pensare alla storia») ²². Tuttavia il fatto che lo stesso scenario si presti a letture diverse, come idillio o come luogo di tragedia, indica che l'assiologia non è intrinseca allo spazio, di per sé neutro; sta a chi lo osserva cogliere le tracce che attivano la memoria. È questo anche il senso della conclusione di *Slavernes kyst*, in cui il narratore dalla costa africana guarda il mare e l'orizzonte:

Du banker piben ud paa en af stenene og rejser dig op. Straks hæves havhorisonten et tilsvarende stykke over muren. Jorden mødes med himlen, hvor slavernes skibe forsvandt. [...] Du ser de tre palmer, og bag dem det blaa hav, og bag det den tomme horisont. Og saa ser du ikke mere. Der var en gang, du mente, det var nok. ²³

Vuoti la pipa su una pietra e ti alzi in piedi. Subito l'orizzonte marino si solleva dal muro di una striscia equivalente. La terra s'incontra col cielo dove le navi negriere scomparivano. [...] Vedi le tre palme, dietro, il mare azzurro, e dietro, l'orizzonte vuoto. E poi non vedi più nulla. C'è stato un tempo in cui pensavi bastasse. ²⁴

Con il consueto pronome auto-allocutorio che coinvolge il lettore, il narratore spiega che, se un tempo era sufficiente ammirare l'orizzonte vuoto, fine a se stesso, è ora il momento di andare oltre l'apparenza, di scorgere nel paesaggio le tracce degli eventi che vi hanno avuto luogo. Così come la giungla africana, anche il mare si offre a rievocare le sorti delle navi negriere, che tornano a solcarlo nel secondo volume della trilogia. Queste presenze sono però visibili solo a uno spettatore consapevole, quale è il narratore e quale il lettore è invitato a diventare.

Il passato, dunque, è guardato con gli occhi dell'uomo di oggi. Come spiega White, attraverso l'organizzazione (*emplotment*) degli eventi con cui ha luogo l'attribuzione di senso, la narrazione storica diventa anche discorso sul presente, che risponde a una precisa ideologia ²⁵. Questo legame è quasi "visualizzato" nell'osservazione dell'ambiente, denominatore comune alle vicende storiche e all'uomo contemporaneo. Questo aspetto risulta evidente nella trilogia, grazie alla presenza del narratore sui luoghi dei fatti storici, ma non manca neppure in *Det lykkelige Arabien*, in cui si riscontrano casi simili, come la citata "visita" al monastero sul Sinai.

²¹) Hansen 2009b, p. 14 (Hansen 2005a, p. 20).

²²) Hansen 2005b, p. 9 (Hansen 2009a, p. 11).

²³) Hansen 2009b, p. 275.

²⁴) Hansen 2005a, p. 382.

²⁵) White 1975, pp. 7-31. Cfr. Stecher-Hansen 1997, p. 37; Schou 2001, p. 202.

L'unità spaziale realizza, per così dire, fisicamente la «fusione di orizzonti», pur nell'alterità delle due dimensioni temporali, che secondo Gadamer caratterizza ogni discorso storico consapevole²⁶.

Nelle pagine di *Det lykkelige Arabien* sono disseminate riflessioni sul mondo contemporaneo, con le quali il narratore muove critiche all'odierna civiltà europea, in cui «den oplyste enevælde [er blevet] erstattet med det uoplyste demokrati» («l'assolutismo illuminato ha lasciato il posto a una non illuminata democrazia») ²⁷. L'atteggiamento di Carsten Niebuhr, che si adatta completamente allo stile di vita delle regioni in cui si trova, adottandone lingua e costumi, è posto in contrasto con i rapporti contemporanei fra l'Europa e i paesi considerati «sottosviluppati»²⁸:

han [finder] ud af, at der ikke gaar nogen vej til deres fortrolighed, med mindre man først har givet afkald paa sig selv og tilegnet sig deres sprog, deres klædedragt og deres ringe liv. Man kan ikke sige, at disse idéer ligefrem kommer til at dominere hans eftertid; paa de stik modsatte principper baseres nu 200 aars forbrydelser i Asien og Afrika.²⁹

Niebuhr scopre che non si può ottenere la loro confidenza se prima non si è rinunciato a se stessi e non si è fatta propria la loro lingua, il loro modo di vestire, la loro povera esistenza. Non si può certo dire che saranno queste le idee che prevarranno nel tempo a venire: è su principi esattamente opposti che si sono basati duecento anni di crimini in Asia e in Africa.³⁰

Certo non mancano critiche anche all'Europa settecentesca, che tributa ben scarsi onori a Niebuhr e abbandona in scantinati dimenticati i preziosi reperti naturali raccolti dal botanico Peter Forsskål. Tuttavia il governo danese dell'epoca organizza e finanzia una spedizione scientifica per il progresso della conoscenza e per ottenere gloria presso i posteri. Questa proiezione positiva verso il futuro è del tutto assente nell'Europa di oggi, che è la vera area «sottosviluppata», tutta intenta alla minaccia atomica nel contesto della guerra fredda: «Truslen om en atomudslettelse er ligesom blevet et paaskud til inderst inde at kvitte den besværlige tanke paa fremtiden» («La minaccia di una distruzione atomica è diventata quasi una specie di pretesto dentro di noi per liberarci del fastidioso pensiero del futuro») ³¹.

In quest'opera, tuttavia, l'orizzonte della riflessione che trascende il dato storico non si esaurisce nell'attualità, allargandosi a un piano esi-

²⁶) Gadamer 2000, pp. 632-635.

²⁷) Hansen 1997, p. 12 (Hansen 1992, p. 22).

²⁸) Cfr. Juul Holm 1992; Schou 2001, pp. 200-201.

²⁹) Hansen 1997, p. 107.

³⁰) Hansen 1992, pp. 138-139.

³¹) Hansen 1997, pp. 26-27 (Hansen 1992, p. 40). Cfr. Stecher-Hansen 1997, pp. 48-50.

stenziale che riguarda l'umanità intera: l'oggi del narratore, il Settecento dei suoi protagonisti, i popoli antichi le cui vestigia si rivelano agli occhi dei viaggiatori³². In effetti, se l'intento del governo danese nel finanziare la spedizione è raccogliere dati e informazioni su varie branche del sapere, fin dall'inizio risulta chiaro che l'autentico obiettivo del viaggio è un altro, racchiuso nell'affascinante e misterioso aggettivo che accompagna l'indicazione geografica, "Arabia Felice". Non può essere un caso, osserva il narratore, che proprio questa sia la meta della prima spedizione organizzata dalla Danimarca. L'approdo alle coste dello Yemen sembra davvero portare i protagonisti a uno stato di felicità: i dissapori dei mesi precedenti si appianano e alle fatiche si sostituisce una sensazione di benessere, data da condizioni di vita favorevoli. Il traguardo è però illusorio. Ben presto intervengono malattie e nuove difficoltà a falciare la comitiva, di cui solo Niebuhr sopravvive facendo ritorno in patria. Il deserto dell'Arabia diventa il luogo della vana ricerca di un senso alla propria esistenza, in balia di un destino cieco³³. Niebuhr è presentato come un anti-eroe, accostabile al Sisifo di Camus³⁴. Fra le rovine di Persepoli, egli ripercorre a cavallo le orme di Alessandro Magno, ma «denne hest er ikke nogen Bukefalos. Den tilhører en meget fornemmere race. Den kunde være en Rosinante og dens ejer en Don Quijote» («il cavallo di Niebuhr non è Bucefalo. Appartiene a una razza ancora più nobile. Non potrebbe al caso essere un Rosinante e il suo padrone un Don Chisciotte?») ³⁵. In effetti, egli non viaggia per conquistare e distruggere, ma per scoprire e ricostruire: per primo trascrive, pur senza intenderle, le iscrizioni cuneiformi, fornendo i disegni su cui anni dopo Rasmus Rask riuscirà a decifrarle. Tuttavia il suo destino è quello di essere accolto dalla cordiale indifferenza dei contemporanei e poi dimenticato dalla storia. Rientrato in patria, al deserto arabo si sostituisce nel suo orizzonte la pianura acquitrinosa del Dietmarsken, dove conduce una vita modesta: «I dette land tager Carsten Niebuhr afsked, og her er det ogsaa rimeligt, at vi siger farvel. Her ligger maaske omsider Det lykkelige Arabien» («È in questo paese che Carsten Niebuhr si congeda e qui è giusto che anche noi lo abbandoniamo. È forse qui, in fondo, che si trova l'Arabia Felice») ³⁶.

Nella trilogia degli schiavi, come si è visto, il rapporto fra passato e presente è più palese, grazie al doppio piano narrativo. Il narratore è identificato in più occasioni come danese e questo è un dato significativo perché uno dei suoi obiettivi nel rileggere la storia dello schiavismo è

³²) Sulla visione della storia di Hansen cfr. in generale Jalving 1994, pp. 69-77, e Jalving 1977.

³³) Cfr. Schou 2001.

³⁴) Cfr. Jalving 1994, p. 70; Stecher-Hansen 1997, p. 42; Schou 2001, pp. 199-200.

³⁵) Hansen 1997, p. 313 (Hansen 1992, p. 367).

³⁶) Hansen 1997, p. 372 (Hansen 1992, p. 433).

compiere una revisione dell'interpretazione dominante nella storiografia e nella *communis opinio* in patria. Sulla base dei fatti e dei documenti, Hansen scardina opinioni consolidate e diffuse, muovendo un'aspra critica non solo ad azioni compiute da connazionali nel passato, ma anche all'ipocrisia della lettura che di questa vicenda è stata data dai posteri³⁷.

Il vero e proprio "mito nazionale" riportato fino ad allora nei libri di storia, che Hansen intende mettere in discussione, è la convinzione che la Danimarca sia stata il primo paese ad abolire la tratta degli schiavi, con un decreto voluto dal ministro Schimmelman e datato 16 marzo 1792, entrato in vigore all'inizio del 1803. La realtà in cui l'autore si imbatte studiando la storia delle colonie danesi è ben diversa. I commercianti e i coltivatori, i cui interessi economici sono fortemente colpiti dalla delibera, tentano una strenua opposizione e in alcuni casi il commercio prosegue illegalmente. Peraltro l'abolizione riguarda la tratta degli schiavi, non il loro possesso, dal momento che la completa emancipazione avviene solo nel 1848, quindici anni dopo la Gran Bretagna, per iniziativa personale dell'allora governatore delle Indie Occidentali Peter von Scholten nel tentativo di scongiurare una rivolta. Inoltre, nel decennio fra la firma e l'entrata in vigore del decreto il commercio di schiavi subisce un forte incremento per consentire ai coltivatori di acquisire mano d'opera. A tal proposito il narratore osserva:

Af alle de mange maader, hvorpaa den danske stat [...] havde søgt at ophjælpe trekantssejladsen, havde ingen været saa effektiv som Schimmelmans bestemmelse om, at negerhandelen skulde ophæves.³⁸

Tra i modi innumerevoli in cui lo Stato danese aveva cercato di incrementare la navigazione triangolare [...], nessuno era stato efficace quanto la decisione di Schimmelman di abolire la tratta degli schiavi.³⁹

La sottolineatura del divario fra intenti e conseguenze mette in luce l'ironia con cui Hansen tratta le questioni storiche⁴⁰. Secondo White, l'ironia, che consiste nel frustrare le aspettative consuete, è il modo tipico in cui si realizza la satira quale genere di rappresentazione della storia⁴¹. Si potrebbero trarre molti esempi dalla trilogia, come quando si sottolinea che il governatore schiavista Schielderup è citato come filantropo in una celebre antologia ad uso scolastico adottata anche nella scuola del forte. Hansen evidenzia l'ipocrisia della cultura danese nella sua "età dell'oro", quando «København var Nordens Athen» («Copenaghen era l'Atene del Nord») ⁴², con personaggi del calibro di Thorvaldsen, Andersen, Ørsted,

³⁷) Cfr. Stecher-Hansen 1997, pp. 80-115.

³⁸) Hansen 2009b, p. 148.

³⁹) Hansen 2005a, p. 209.

⁴⁰) Stecher-Hansen 1997, pp. 37-40, ne osserva l'uso anche in *Det lykkelige Arabien*.

⁴¹) White 1975, pp. 36-38.

⁴²) Hansen 2009b, p. 256 (Hansen 2005a, p. 358).

Kierkegaard. Mentre la patria si avvia alla democrazia, nei confronti delle colonie gli unici interessi sono volti al guadagno e allo sfruttamento. Tutti i tentativi di riorganizzarne l'economia su basi diverse dal commercio degli schiavi sono destinati a fallire: «den danske indsats i Guinea, der havde været saa effektiv, saa længe formaalet med den var negativt, sygnede hen og gik i staa, i samme øjeblik dens formaal blev positivt» («la politica danese in Guinea, così efficace finché aveva fini negativi, declinò e si esaurì quando l'obiettivo divenne positivo») ⁴³. Cadono nel vuoto le proposte dell'ultimo governatore in Africa, Edward Carstensen, di creare piantagioni in Guinea. Alla stessa sorte va incontro il progetto di Peter von Scholten per migliorare le condizioni della popolazione di origine africana nelle isole caraibiche, per esempio costruendo scuole per i bambini. Entrambi si scontrano con il potere economico e politico e devono soccombere ⁴⁴. Le colonie diventano solo un peso per la democratica Danimarca, che se ne libera ben presto, vendendo la costa africana alla Gran Bretagna nel 1850 e le Indie Occidentali agli Stati Uniti nel 1917.

Il discorso intorno al momento storico contingente e alla sua interpretazione è dunque centrale nella trilogia, più di quanto si sia osservato in *Det lykkelige Arabien*. Tuttavia, anche nei volumi che ripercorrono la storia degli schiavi non manca un allargamento della prospettiva verso una riflessione più ampia, sull'umanità in generale. Anche le vicende di Isert, Carstensen, von Scholten, destinate al fallimento nello scontro con le forze esterne, si possono leggere su un piano esistenziale. E simile a Sisifo appare lo schiavo ribelle Kong Juni, che nel 1733 guida una rivolta, altrettanto vana, sull'isola di Saint John ⁴⁵. Del resto si è sottolineato, attraverso l'ironia, il ruolo centrale della satira, la quale, come ricorda White, comporta «a return to a mythic apprehension of the world and its processes» ⁴⁶. Così, anche la storia degli schiavi può essere letta, al di là delle specifiche coordinate spazio-temporali, su un piano universale:

Hvor det ene menneske kan købe, eje og sælge det andet, frilægges der sider af tilværelsen, som maaske findes til alle tider og paa alle breddegrader blot i en bedre maskeret og mindre tilgængelig form. Det er det opbyggelige træk ved slavernes historie. Den handler ikke om livet, som det kunde eller burde være. Det er en fordel. Den er meget menneskelig. Den handler om livet, som det faktisk er. ⁴⁷

Là dove un uomo può comprarne, possederne e rivenderne un altro vengono allo scoperto aspetti dell'esistenza che forse si possono trovare in ogni tempo e sotto tutte le latitudini, magari in una forma più camuffata e

⁴³) Hansen 2009b, p. 257 (Hansen 2005a, p. 361).

⁴⁴) Cfr. Rømhild 1992, p. 137; Stecher-Hansen 1997, p. 95.

⁴⁵) Cfr. Stecher-Hansen 1997, pp. 103-105.

⁴⁶) White 1975, p. 10.

⁴⁷) Hansen 2009b, p. 23.

meno accessibile. È questo il lato edificante della storia degli schiavi. Non parla della vita come potrebbe o dovrebbe essere. È un grande vantaggio. Si tratta di una storia molto umana. Parla della vita com'è in realtà.⁴⁸

ANDREA MEREGALLI
Università degli Studi di Milano
andrea.meregalli@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Auchet 2002 M. Auchet, *Le thème de l'insularité dans «Les îles des esclaves»: roman documentaire de Thorkild Hansen*, «Orbis Litterarum» 57 (2002), pp. 134-155.
- Blixen 1937 K. Blixen, *Den afrikanske Farm*, København, Gyldendal, 1937.
- Gadamer 2000 H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000 (ed. orig. 1960).
- Genette 1994 G. Genette, *Finzione e dizione*, trad. it. di S. Atzeni, Parma, Pratiche, 1994 (ed. orig. 1991).
- Hansen 1992 Th. Hansen, *Arabia Felix*, trad. it. di D. Unfer, Milano, Iperborea, 1992.
- Hansen 1997 Th. Hansen, *Det lykkelige Arabien. En dansk ekspedition 1761-67* [1962], København, Gyldendal, 1997.
- Hansen 2005a Th. Hansen, *La costa degli schiavi*, trad. it. di M.V. D'Avino, Milano, Iperborea, 2005.
- Hansen 2005b Th. Hansen, *Slavernes øer* [1970], København, Gyldendal, 2005.
- Hansen 2009a Th. Hansen, *Le isole degli schiavi*, trad. it. di M.V. D'Avino, Milano, Iperborea, 2009.
- Hansen 2009b Th. Hansen, *Slavernes kyst* [1967], København, Gyldendal, 2009.
- Jalving 1994 M. Jalving, *Mellem linierne*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1994.
- Jalving 1997 M. Jalving, *Thorkild Hansen and Documentary Fiction, Or: History with a Human Face*, in P. Houe - S.H. Rossel (eds.), *Documentarism in Scandinavian Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 199-212.

⁴⁸) Hansen 2005a, p. 32.

- Juul Holm 1992 M. Juul Holm, *Det lykkelige flow. Om: Det lykkelige Arabien*, in I. Holk - L.P. Rømhild (red.), *Landkending. En bog om Thorkild Hansen*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1992, pp. 59-78.
- Rømhild 1992 L.P. Rømhild, *Espansiva. Om: Slavetrigolien*, in I. Holk - L.P. Rømhild (red.), *Landkending. En bog om Thorkild Hansen*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1992, pp. 125-144.
- Schou 2001 S. Schou, *I ørkenen får man øje på sit liv. Thorkild Hansen «Det lykkelige Arabien»*, in P. Schmidt et al. (red.), *Læsninger i dansk litteratur*, vol. IV: 1940-1970, Odense, Odense Universitetsforlag, 2001, pp. 193-209.
- Stecher-Hansen 1997 M. Stecher-Hansen, *History Revisited. Fact and Fiction in Thorkild Hansen's Documentary Works*, Columbia, Camden House, 1997.
- White 1975 H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* [1973], Baltimore - London, The Johns Hopkins University Press, 1975.

MITO, STORIA E ATTUALITÀ
Mia sorella Antigone (1980) di Grete Weil
e le ferite del Novecento tedesco

*Die Todestreppe (La scala della morte)*¹. Questo il titolo che Grete Weil aveva da principio assegnato al romanzo con il quale, nel 1980, l'anziana scrittrice ebrea tedesca avrebbe ottenuto il suo maggiore successo di pubblico e di critica². L'indicazione paratestuale d'autore anticipava un passaggio del decimo capitolo in cui la narratrice estrae dalla libreria un volume sulla storia della shoah, in particolare su persecuzione e sterminio degli ebrei d'Olanda, e lo mostra alla sua inattesa ospite, la giovane Marlene:

Mi alzo, prendo dallo scaffale un libro olandese che s'intitola *Sterminio*, lo apro sull'immagine della scala della morte della cava di pietra di Mauthausen e glielo metto davanti. È una fotografia dell'archivio delle SS; una colonna infinita di uomini con le vesti a righe dei deportati che trascinano gerle cariche di massi.³

Nel tentativo, che si rivelerà inutile, di istituire un dialogo con Marlene e di farla entrare nella propria storia di vedova d'un ebreo tedesco assassinato proprio a Mauthausen, la narratrice aggiunge all'evidenza dell'immagine la dettagliata descrizione verbale di quel luogo di morte e legge ad alta voce un passaggio di quel «libro olandese»:

«Proibivano loro di scendere lungo i 148 gradini che portavano in basso, li obbligavano invece a scivolare giù passando per i detriti a lato della

¹) Qui e oltre, salvo diversa indicazione, la traduzione dal tedesco è di chi scrive.

²) Per una discussione di ampio respiro della figura e dell'opera narrativa di Grete Weil (1906-1999) vd. in tedesco Meyer 1996, Exner 1998, Braese 2001 e Castellari 2010 nonché gli studi raccolti in Schönborn 2009; in inglese Bos 2005 e Mattson 2010. Nella nostra lingua, mancando ancora monografie e ampi studi sull'autrice, si potranno leggere le introduzioni alle edizioni italiane in Weil 2007 (Castellari) e Weil 2009 (Brunelli).

³) Weil 2007, p. 151.

scala, cosa che procurava a molti la morte o almeno ferite gravi. [...] Il terzo giorno fecero fuoco su di loro con le mitragliatrici, il giorno dopo una dozzina di ebrei si prese per mano e si gettò nel dirupo. Non era ancora abbastanza, ne rimaneva ancora qualcuno. [...] Tre mesi dopo non era rimasto praticamente più nessuno. Il lettore non si illuda. Questo non è un resoconto completo. Paul Tillard e altri testimoni oculari hanno visto ancora di più, molto di più. Era appunto Mauthausen, con un comandante che ai suoi ragazzi per il compleanno regalava cinquanta ebrei da abbattere. Era Mauthausen, costruita apposta per questo orrore, per questa morte».⁴

Con il titolo inizialmente ponderato, dunque, il romanzo avrebbe aperto la sua strutturazione semantica sulla shoah – sia sul piano della storia personale, sia in quanto evento storico generale. La revoca de *La scala della morte* a favore di *Meine Schwester Antigone* (*Mia sorella Antigone*, su proposta della casa editrice) introduce in tale configurazione di significato la dimensione del mito, con una marcata caratterizzazione femminile sia rispetto alla figura scelta, «la più sororale delle anime» come ebbe a scrivere Goethe, sia in virtù del forte legame che l'aggettivo possessivo reca rispetto all'io narrante. Cionondimeno, la comparsa della figlia di Edipo in sede paratestuale non sposta soltanto, né tantomeno riduce, lo spettro di inferenze, se mai anzi lo allarga. Difatti, Antigone è figura che *significa* nel discorso culturale tedesco attorno al 1980 una strutturazione almeno triplice di senso, niente affatto limitata alla matrice mitica. Ciò che vale su un piano generale rispetto alla ricezione di Antigone nella cultura occidentale, nella più che bimillennaria storia di variazioni sul mito, assume infatti nel Novecento tedesco una tale intensità e profondità di presenza discorsiva e d'intreccio con le vicissitudini storico-politiche e ideologico-culturali del paese da risultare, allo sguardo retrospettivo degli studiosi, una sorta di microstoria, di cartina di tornasole del doloroso secolo tedesco. «Antigone o Della Germania»: così Claudio Longhi ha potuto intitolare il suo recente, ricco saggio sulle messe in scena tedesche di *Antigone*

⁴) *Ivi*, p. 153. La citazione, tradotta direttamente in tedesco dalla narratrice, è tratta da Presser 1965, salvo la prima frase che è sua volta citazione da Kogon 1946. Qui non ho spazio per illustrare l'ampio e composito utilizzo che l'autrice fa in questo romanzo di materiali storiografici e documentari, una modalità di riuso accostata a una fitta trama di più tradizionali riferimenti intertestuali a fonti letterarie. Sul tema vd. Castellari 2007, in particolare il paragrafo «Heterogene Intertextualität». Segnalo, per il particolare interesse e per il peso che esso assume nell'economia della narrazione, il lungo brano tratto dal lucido, terribile resoconto che Friedrich Hellmund, soldato tedesco, stese della liquidazione del ghetto di Petrikau, oggi Piotrków Trybunalski (Polonia), nel luglio 1943: esso occupa quasi per intero il quindicesimo capitolo di *Mia sorella Antigone*. Si tratta di un documento inedito al quale l'autrice ha avuto accesso grazie alla relazione di amicizia che intratteneva con Hellmund, disperso nell'ultimo anno di guerra, e con i di lui eredi.

dal 1945 a oggi⁵, e così si potrebbe, allargando lo sguardo, etichettare in realtà la ricezione novecentesca tutta, se non addirittura l'intera e composita storia d'amore fra Antigone e la cultura tedesca, sbocciata in epoca barocca e culminata una prima volta, come ampiamente noto, nella stagione idealistica.

Senza potere qui rendere nel dettaglio le diverse sfaccettature della fitta ricorsività del recupero di Antigone nella Germania del Novecento, mi preme delineare quantomeno un quadro di riferimenti utile a dimostrare che, come accennato sopra, il romanzo di cui qui si discute entra fin dal suo titolo, e naturalmente poi con grande intensità nella sua tessitura formale e tematica, in un discorso altamente composito e ne propone, come vedremo, una rilettura fortemente innovativa e personale. In tal senso, *Mia sorella Antigone* potrà essere interpretato come esempio specifico di romanzo che inserisce la rielaborazione di fatti storici (e autobiografici) in una tessitura interdiscorsiva, come è tipico del testo letterario, capace nella sua complessità e stratificazione di rendere giustizia a una visione problematica delle ferite del Novecento tedesco.

Da un lato, assumendo la prospettiva dei tardi anni Settanta del Novecento in cui si colloca la genesi del romanzo, Antigone è figura su cui la cultura tedesca ha già ancorato la propria riflessione attorno agli accadimenti storici più drammatici dell'ultimo sessantennio, vale a dire le due guerre mondiali intese quali macro-eventi, non limitabili alle sole vicende belliche. La pacifista di Walter Hasenclever (1917) e la ribelle assai più complessa di Bertolt Brecht (1949) ne sono le due figurazioni più note, ma molte altre si potrebbero citare. Nelle due diversissime riscritture drammatiche della tragedia sofoclea, nate nel corso o appena dopo la fine del rispettivo conflitto, la sepoltura simbolica di Polinice contro l'editto di Creonte in nome delle «leggi non scritte» del legame di sangue, la pervicacia non violenta e la conseguente morte di Antigone sono assunte a segno di una resistenza pacifista e/o ribellione antiautoritaria, con evidenti segni di attualizzazione. Simile è il destino di Antigone in altri testi coevi: dell'aura *bildungsbürgerlich* con cui sulla scia dell'umanesimo sette-ottocentesco il mito greco era entrato nella formazione di generazioni d'intellettuali tedeschi rimane in tali riscritture ben poco. Ciò vale in particolare, qualitativamente e quantitativamente, per i riusi letterari del mito di Antigone funzionali alla rappresentazione e interpretazione della dittatura nazionalsocialista, della guerra e della shoah, vale a dire degli eventi storici centrali anche nel romanzo di Weil.

⁵) Cfr. Longhi 2008, in part. pp. 293-296. Si vedano inoltre quali riferimenti generali, trascelti in una bibliografia sterminata sulla presenza di Antigone nella cultura non solo tedesca e non solo novecentesca, almeno Molinari 1977 e Steiner 1980, centrati su aspetti e/o periodi specifici Bossinade 1990; Alonge 2008; Flashar 2009.

D'altro canto, in quello scorcio di anni Settanta, il discorso-Antigone è anche di bruciante attualità per l'«autunno tedesco». All'Eteocle onorato con funerali di stato, al cadavere insepolto di Polinice e all'eroina ribelle e suicida in cattività vengono sovrapposte le figure dei protagonisti della stagione del terrorismo, in particolare in seguito ai noti eventi dell'ottobre 1977 fra Colonia, Mogadiscio e Stammheim⁶. Sono soprattutto il teatro e il cinema a compiere in quegli anni tale accostamento con immagini di notevole efficacia e durezza: si pensi al cosiddetto «Anno di Antigone» del teatro tedesco⁷ e si pensi a *Die verschobene Antigone* (*L'Antigone rimandata*), episodio scritto da Heinrich Böll e diretto da Volker Schlöndorff per il film a più mani *Deutschland im Herbst* (*Germania in autunno*, 1978)⁸.

Già la titolazione *Meine Schwester Antigone* istituisce dunque una compresenza delle due aree discorsive qui sommariamente descritte, legate ai cronotopi del terzo Reich, della shoah e della Seconda guerra mondiale da un lato (“storia”), ai tardi anni Settanta nella Rft dall'altro (“attualità”). Mentre *La scala della morte* avrebbe spostato il peso semantico sul piano della passata persecuzione e sterminio – naturalmente centrale nella strutturazione tematica del romanzo e nella poetica di testimonianza che caratterizza l'intera opera di Weil –, il titolo definitivo annuncia quell'intreccio fra passato e presente, meglio: quella assoluta presenza dell'ordito di ieri nelle trame dell'oggi, della storia nell'attualità del soggetto (narrante) e del mondo che è la cifra del romanzo tutto. E ciò con l'apparente paradosso del riferimento al mito, dimensione a-storica per

⁶) In grande sintesi: una lunga stagione di tensioni politiche e sociali trova il suo culmine in Germania nel cosiddetto «autunno tedesco». Il 5 settembre 1977 una brigata della R.A.F., formazione terrorista di estrema sinistra, rapisce Hanns-Martin Schleyer, capo degli industriali tedeschi, e chiede come riscatto il rilascio di alcune figure guida del movimento, rinchiusi nel braccio di massima sicurezza del carcere di Stammheim. Il governo federale guidato da Helmut Schmidt rifiuta lo scambio e non cede nemmeno di fronte al dirottamento di un aereo Lufthansa su Mogadiscio, poi liberato con l'intervento delle forze speciali. La notte stessa della liberazione Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Jan-Carl Raspe si suicidano a Stammheim, mentre una quarta componente della R.A.F. sopravvive al tentativo di togliersi la vita. Due mattine dopo viene ritrovato in Alsazia il cadavere di Schleyer.

⁷) Nella stagione 1978/79 la risonanza delle molte messe in scena di *Antigone*, specie nella traduzione settecentesca di Friedrich Hölderlin e spesso con scoperti riferimenti attualizzanti ai fatti dell'ottobre 1977, fu tale che ben tre di esse furono invitate al Berliner Theatertreffen. Cfr. Longhi 2008, pp. 313-322.

⁸) L'episodio di Böll e Schlöndorff propone con Antigone una chiave di lettura per l'intera pellicola, che, aperta dalle note del *Requiem* di Mozart alle esequie di stato per Schleyer e chiusa dalla sepoltura dei terroristi al Dornhaldenfriedhof di Stoccarda, muove tutta attorno ai motivi della morte e della sepoltura, della libertà e della legge, dell'assenso e del rifiuto. Cfr. Longhi 2008, pp. 310-313.

definizione, che si rivelerà matrice sulla base della quale rappresentare un intreccio indissolubile e, di per sé, inestricabile.

Per poter tenere assieme tale complessa tessitura, come vado ora a descrivere, l'autrice fa ricorso una serie di strategie tipiche della scrittura letteraria e, nello specifico, del romanzo moderno, luogo in cui è possibile comporre senza annullarli documento storico e finzione, dato autobiografico e lavoro sul mito, riflessione sul passato e sguardo sul presente. Sorretto da un io narrante che mostra la massima prossimità consentita, in ambito fisionale, alla persona dell'autrice, il romanzo si apre una mattina d'autunno – siamo a Francoforte, nei tardi anni Settanta tedesco-federali – e si chiude a tarda sera, stesso luogo, stesso giorno.

A fronte di un tempo del racconto ridotto a poche ore, il tempo della storia comprende l'intera parte di ventesimo secolo trascorso, poiché il monologo interiore tocca gli anni dell'infanzia, della giovinezza e – soprattutto – della lunga maturità della narratrice. Di questo ampio giro d'anni, il romanzo rievoca sì in particolare i momenti cruciali (gli anni trascorsi in Olanda, con la retata che le strappa il marito deportandolo a Mauthausen, il periodo di attività al Consiglio Ebraico e gli ultimi mesi in clandestinità, il ritorno in Germania) e li interroga confrontandoli con il presente, tuttavia non mancano riferimenti anche ad altre tappe di una vita che, per quanto possa apparire un'espressione trita, coincide davvero con la storia tedesca ed europea del "secolo breve". All'ampliamento cronologico che il narrato impone al singolo giorno della narrazione si accompagna un ampliamento spaziale: Amsterdam, ma anche Monaco, Berlino, l'Italia e la Svizzera si aggiungono alla Francoforte su cui si apre e si chiude la narrazione. Potremmo dunque dire che il romanzo rappresenta non solo un tipico caso di estrema divergenza fra (breve) tempo del racconto e (lungo) tempo della storia, ma anche fra (singolo) luogo del racconto e (molteplici) luoghi della storia – con l'accortezza di segnalare che la sua particolare strutturazione formale oppone un flebile procedimento narrativo lineare, che presenta eventi e persone di quel singolo giorno a Francoforte da mattina a sera, a una potente procedura anamnestic, che fa eromper sulla scena del romanzo la congerie di eventi, luoghi e figure che abitano le profondità dell'io e del mondo, della loro storia e della loro memoria.

Centrale, nella gestione narrativa di tali differenti cronotopi, è la deliberata giustapposizione, talora sovrapposizione, di scene disparate, evocate alla memoria dell'anziano io narrante attraverso associazioni di pensiero che scardinano ogni consequenzialità logico-temporale a favore, invece, di una prossimità semantica. Tale legge associativa regola il testo sia a livello micro- che macrostrutturale. Basti citare, a titolo di esempio, l'*incipit* del primo dei diciassette capitoli del romanzo: la voce narrante associa i seriali gesti quotidiani che seguono il risveglio a momenti del passato personale in cui le medesime azioni non erano possibili o avevano

tutt'altro significato – a tale continua incatenazione analogica dello ieri con l'oggi, che regola il rapporto fra singole frasi o periodi, corrisponde su un piano più ampio l'accostamento di sequenze medio-lunghe che ripercorrono, in queste prime pagine, le dolorose perdite degli esseri cari: dal cane appena smarrito al primo e al secondo marito, strappati dalla violenza antisemita l'uno, dall'inesorabile legge dell'invecchiamento, della malattia e della morte l'altro. Il romanzo tutto è strutturato sulla base di questa tipologia di nessi analogici di varia ampiezza e livello, che mirano a rendere vivo nella tessitura letteraria il sentire soggettivo della storia e dell'attualità. A dimostrare passo dopo passo l'insistenza del passato, personale e generale, sul presente, l'impossibilità di "elaborarlo", come voleva una diffusa parola d'ordine, pena la perdita della memoria e dell'identità.

In tale tessitura s'inseriscono, fin dal primo capitolo, Antigone e la sua dimensione mitica. La figlia di Edipo fa capolino nelle prime pagine poiché la narratrice, di professione scrittrice, ha da tempo sulla scrivania il dattiloscritto di un libro su Antigone che non riesce a farsi scrivere. Di qui in avanti la rivivificazione del mito si intreccia alla già complessa struttura rammemorativo-narrativa: da un confronto ancora "ingenuo" con la figura antica, nel quale si cercano affinità e differenze, e da una tradizionale "variazione del mito", la narratrice passa a una riflessione complessa e dolorosa sul carattere esemplare ma anche irripetibile del gesto di ribellione di Antigone e giunge a una rilettura correttiva del mito funzionale alla rappresentazione della storia e dell'attualità⁹.

La triplice composizione del romanzo sui piani del mito, della storia e dell'attualità, appunto, e la loro gestione narrativa, con salti associativi continui da una dimensione all'altra e con la crescente sovrapposizione delle medesime al procedere della narrazione, mirano dunque nel complesso a denegare la possibilità di isolare e leggere separatamente storie che al contrario si illuminano a vicenda: la leggenda tebana, la shoah e il terrorismo sono guardati dalla soggettività narrante come un *continuum* su cui si dipana la sua storia personale e che allo stesso tempo – questo uno dei pregi del romanzo – supera la dimensione autobiografica per divenire luogo di riflessione su temi universali quali la violenza, la responsabilità e la libertà. Proprio in virtù della sua complessità interdiscorsiva, realizzata al livello tematico e stilistico con notevole stringenza, il roman-

⁹) Con *Mythenkorrektur* si intende una rielaborazione tanto estrema del mito da scardinarne i nuclei centrali: la variazione, connaturata al mito stesso, si fa così vera e propria correzione (cfr. Vöhler - Seidensticker 2005, in part. pp. 1-18). Procedura tipica in particolare della letteratura contemporanea, essa trova nell'opera di Weil molteplice espressione, giacché del mito di Antigone vengono scardinati alcuni elementi centrali. Non solo la non violenza (vd. la parte conclusiva di queste mie riflessioni), ma anche la verginità (cfr. Weil 2007, p. 54 s.) e, nel successivo romanzo *Generationen* (*Generazioni*), la morte in giovane età (cfr. Weil 1983, pp. 165-168).

zo può negarsi fino alla fine a una soluzione delle questioni, soggettive e sovraperonali, che solleva. Al contrario, a mio parere, la voce narrante tiene provocatoriamente aperte le ambiguità e le contraddizioni che il suo sguardo spietato alle proprie e alle altrui responsabilità spalanca di continuo nelle comode (auto-)rappresentazioni che la circondano.

È in questa prospettiva – innovativa rispetto a letture critiche che tendono invece a vedere risolto in vario modo il conflitto che la narratrice apre con Antigone quale figura della resistenza non violenta – che mi pare sia possibile leggere *Mia sorella Antigone* nella sua complessità, vale a dire tenendo presenti tutti i piani discorsivi che il romanzo compone e non solo, come accade nelle pur numerose indagini dedicate al romanzo, forzando l'interpretazione su uno di essi¹⁰. Mito, storia e attualità non vanno dunque a mio parere contrapposti in sede interpretativa: piuttosto, le aporie che indubbiamente nascono dall'intreccio di discorsi eterogenei vanno intese quale centro stesso della proposta weiliana di lettura del Novecento tedesco. Non una soluzione di tali aporie propone il romanzo, una sutura delle ferite, come cerco in conclusione di dimostrare sulla base di un esempio paradigmatico, bensì la denuncia di una contraddizione aperta, la diagnosi di una piaga per nulla rimarginata.

Se, come anticipato, l'intreccio interdiscorsivo fra mito, storia e attualità si fa sempre più pressante con il prosieguo della rammemorazione e riflessione dell'io narrante, non sorprende che il culmine di tale carica tensiva sia da rintracciarsi nel sedicesimo e penultimo capitolo, che corrisponde sulla linea narrativa primaria alla sera di quel faticoso giorno d'autunno in cui l'anziana narratrice riapre le ferite del proprio e dell'altrui passato¹¹. La "nipotina" Christine, in realtà figlia di un'amica, aveva riacceso con una semplice battuta il lungo e laborioso confronto del soggetto con Antigone e la narrazione aveva seguito il rinvigorirsi di quella fiamma, con la narratrice a interrogarsi sulle proprie responsabilità di fronte a una

¹⁰) Alcune letture tendono a intravedere nel finale una sorta di abbandono della figura antica, e con essa della dimensione mitica tutta, a favore di una riconquistata serenità che però, mi sembra, contraddirebbe il messaggio centrale del romanzo. Altre insistono in particolare sul rapporto fra mito e shoah ma lasciano da parte la questione terrorismo, pure così esplicitamente evocata nel testo. Altre ancora paiono non accorgersi della profonda dinamizzazione del mito messa in atto da Weil e giungono ad affermare inopinatamente una sua statica immobilità addirittura nell'opera tutta della scrittrice. Per una presentazione di tali posizioni, che qui non ho spazio di discutere, rimando a Castellari 2004, in part. par. 2, «Antigone-Korrektur(en)».

¹¹) Il diciassettesimo capitolo, che chiude il romanzo, ritorna assai brevemente alla "realtà", per così dire, del quotidiano. Esso non costituisce però, come ho avuto già occasione di sostenere, una revoca di quanto accade nelle pagine precedenti. Al contrario, la chiusa di *Mia sorella Antigone* con la domanda «e domani?» (Weil 2007, p. 263) è a mio parere da considerarsi una conferma dell'ineludibile presenza del gesto di Antigone quale permanente provocazione per il rovello esistenziale della narratrice. Vd. al proposito Castellari 2004, in part. par. 2 e 3, nonché Castellari 2009, p. 64 s.

figura sororale che, nel corso delle pagine, scende dal piedistallo del mito e, pure immortalata nel suo «dire no, l'unica libertà indistruttibile»¹², sempre meno può essere un modello fisso e immutabile nelle strette che la storia ha proposto al soggetto. Di nuovo Christine, qualche ora più in là, ha rinfocolato l'incendio della memoria portando a casa della "zia" la giovane Marlene, figura indecifrabile di cui la narratrice capisce solo che si deve nascondere, ricercata com'è, forse perché legata ai terroristi che stanno in quei mesi mettendo a ferro e fuoco il paese. La propria passata clandestinità in Olanda, ultima via di fuga dai nazisti, si accosta inopinatamente alla clandestinità di una sconosciuta, verosimilmente una "simpaticizzante". Così, anche il terrorismo entra nella riflessione su Antigone e sulla resistenza, meglio: sulla possibilità ed efficacia di una resistenza non violenta, sugli esiti di un gesto d'"amore" («Non sono nata per condividere l'odio ma l'amore» *Soph. Ant.* 523) che esalta certo l'eroismo individuale ma non ferma, nel mito e ancora di più nella storia, una violenza in ogni caso più grande del singolo, e sugli esiti di un opposto gesto di "odio", che forse di quell'archetipo della ribellione è una variazione contemporanea e non produce, comunque, altro che morte.

La riflessione dell'io narrante accosta così Sophie Scholl e Gudrun Ennslin, figure antitetiche di una opposizione femminile nella storia e nell'attualità tedesca, ad Antigone, e contrappone le tre giovani donne alla propria passività di vittima, alla propria incapacità di "dire no", ai sensi di colpa di chi oltre a sopravvivere ha potuto addirittura invecchiare. E oppone però al gesto assoluto di disobbedienza anche le ragioni che spinsero lei invece a lavorare al Consiglio ebraico, salvando così la vita alla madre e in subordine a se stessa, a nascondersi, a scegliere il ritorno nella terra dei carnefici e con esso, pure a fatica, il compito della testimonianza. Forse anche questa una forma di opposizione? Il vortice di autoaccuse e di ripensamenti, la tentazione del suicidio e una voglia di vivere sentita spesso come fuga, le affinità e la parziale identificazione con Antigone, ma solo fino all'attimo prima del gesto che separa la vita dalla morte: le fila del romanzo tutto giungono al culmine nelle scene oniriche del penultimo capitolo, chiuso da una doppia entrata della mitica sorella sulla scena della storia e dell'attualità.

Alla fine della carrellata di visioni che la voce narrante, rimasta sola dopo che Christine è tornata a prendere Marlene, inanella «a metà tra sonno e veglia»¹³, Antigone compare infatti sulla scena onirica del Consiglio ebraico, compie l'atto mancato di fronte agli occhi della narratrice, passiva e affascinata, e nega così, con esplicita correzione della sua più celebre battuta, uno dei nuclei fondanti del proprio mito, la non violenza¹⁴:

¹²) Weil 2007, p. 157.

¹³) *Ivi*, p. 239, cfr. poi l'intera serie di allucinate visioni, pp. 239-260.

¹⁴) Cfr. *supra*, nt. 9.

Lo *Hauptsturmführer* che fa l'appello dei prigionieri è in piedi dietro di me. «Il prossimo. Nome?» – «Antigone.» – «Antigone e poi?» – «Solo Antigone.» La guardo in faccia. Sorride. È bella, non l'ho mai vista così bella. Ho paura della sua risolutezza. [...] Lui fa lentamente il lungo giro attorno al tavolo e si ferma. Fra poco la picchia. Eppure non si muove, non riesce a rompere il suo incantesimo. Lei dice con grande serietà, solennemente: «Non sono qui per condividere l'amore, ma per condividere l'odio.» Quindi estrae dalla veste una rivoltella, mira lo *Hauptsturmführer* che se ne sta lì immobile e preme il grilletto. Lo sparo risuona duro e secco. Silenzio. Non c'è nessun cadavere. Niente sangue. Da tutti i lati compaiono uomini con lunghi cappotti *à la* Goebbels, con cappelli che nascondono il viso. Si dirigono verso Antigone.¹⁵

Anziché portare a soluzione le riflessioni dell'io narrante sulla storia, sulla colpa e sulla libertà di vivere, sulla possibilità e sull'efficacia di un gesto di resistenza di fronte alla persecuzione e allo sterminio, il romanzo ne espone, in icastica evidenza, le contraddizioni. Il mito si sporca le mani nella temporalità, non ottiene vero risultato e non offre un'alternativa reale, permane però nella sua fascinazione e provocazione quale gesto simbolico.

A sottolineare la continuità fra storia recente e attualità, la visione immediatamente successiva vede Antigone uscire da una prigione temporanea, estranea al mito ed estranea alle vicende della shoah e invece così prossima ai giorni dell'"autunno tedesco" – la narratrice non può accogliere, pare di capire, la giovane ribelle, eppure abbandonarla significa perdere la memoria.

Nella grande porta del carcere si apre uno spiraglio, una piccola figura scivola fuori, con un vestito giallo e sandali ai piedi. Mi corre incontro, mi si getta nelle braccia, piange, il mio viso si bagna delle sue lacrime. L'umidità mi si ghiaccia sulla pelle. Stringo Antigone a me, cerco di ripararla con il mio cappotto. Perché non la porto via, al caldo e al sicuro di una casa? Ho ricevuto l'ordine di rimanere qui. Disperata cerco di ricordarmi chi mi ha dato l'ordine.

La mia memoria è svanita. Da dove sono giunta? Qual è il mio posto? In che paese? In quale luogo?

All'improvviso la lascio andare, cade a terra, rimane stesa così come è caduta. Corro via, corro, corro.¹⁶

Fuggendo da Antigone – un gesto non definitivo, *nota bene*, come suggerisce il finale aperto del romanzo e l'opera tutta di Weil – la narratrice non chiude, perché non potrebbe farlo con una parola definitiva, l'interrogazione che il gesto assoluto della giovane ribelle provoca e sempre provocherà in lei. La violenza di ieri e la violenza di oggi pongono di

¹⁵) Weil 2007, pp. 258-260.

¹⁶) *Ivi*, p. 260.

fronte a vie senza uscita, e l'unica risposta appare proprio il romanzo su Antigone che, finalmente, si è lasciato scrivere: l'intreccio letterario in cui mito, storia e attualità confrontano le proprie aporie e rendono così testimonianza di una ferita insanabile: «la mia malattia si chiama Auschwitz, ed è inguaribile»¹⁷.

MARCO CASTELLARI
 Università degli Studi di Milano
 marco.castellari@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alonge 2008 R. Alonge (a cura di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari 2008.
- Bos 2005 P.R. Bos, *German-Jewish Literature in the Wake of the Holocaust: Grete Weil, Ruth Klüger, and the Politics of Address*, New York 2005.
- Bossinade 1990 J. Bossinade, *Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur. Von Sophokles bis Ingeborg Bachmann*, Köln - Wien 1990.
- Braese 2001 S. Braese, *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin - Wien 2001.
- Brecht - Neher 1949 B. Brecht - C. Neher, *Antigonemodell 1948*, hrsg. von R. Berlau, Berlin 1949.
- Castellari 2007 M. Castellari, «Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da». *Mythenkorrektur und Darstellung der Shoah in Grete Weils «Meine Schwester Antigone»*, «Studia theodisca» 15 (2007), pp. 55-72.
- Castellari 2009 M. Castellari, *Antigones Spuren in der deutschen Geschichte. Grete Weils Rezeption des antiken Mythos*, in Schönborn 2009, pp. 58-67.
- Castellari 2010 M. Castellari, *Grete Weils Romane aus interkultureller Sicht*, in G. Rácz - L.V. Szabó (Hrsg.), *Der deutschsprachige Roman aus interkultureller Sicht*, Veszprém - Wien 2009 [recte 2010], pp. 53-74.

¹⁷) Così all'inizio del romanzo successivo, *Generazioni* (Weil 1983, p. 8). Vd. *supra*, nt. 9 per il legame tematico con Antigone e nt. 11 per la lettura del finale.

- Exner 1998 L. Exner, *Land meiner Mörder, Land meiner Sprache. Die Schriftstellerin Grete Weil*, München 1998.
- Flashar 2009 H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, München 2009.
- Hasenclever 1917 W. Hasenclever, *Antigone. Tragödie in 5 Akten*, Berlin 1917.
- Kogon 1946 E. Kogon, *Der SS-Staat: das System der deutschen Konzentrationslager*, München 1946.
- Longhi 2008 C. Longhi, *Antigone o Della Germania. Per una «storia» delle «rappresentazioni» di Antigone in area tedesca nel secondo Novecento*, in Alonge 2008, pp. 247-292.
- Mattson 2010 M. Mattson, *Mapping Morality in Postwar German Women's Fiction. Christa Wolf, Ingeborg Drewitz, and Grete Weil*, Rochester (NY) 2010.
- Meyer 1996a U. Meyer, «Neinsagen, die einzige unzerstörbare Freiheit». *Das Werk der Schriftstellerin Grete Weil*, Frankfurt am Main 1996.
- Molinari 1977 C. Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre: Un mito nel teatro occidentale*, Bari 1977.
- Presser 1965 J. Presser, *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom*, Amsterdam 1965.
- Schönborn 2009 S. Schönborn (Hrsg.), *Grete Weil*, München 2009.
- Steiner 1980 G. Steiner, *Antigones*, Oxford 1980 (trad. it. di N. Marini, *Le Antigoni*, Milano 1990).
- Vöhler - Seidensticker 2005 M. Vöhler - B. Seidensticker (Hrsg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin - New York 2005.
- Weil 1983 G. Weil, *Generationen. Roman*, Köln 1983.
- Weil 2007 G. Weil, *Mia sorella Antigone. Romanzo*, a cura di K.B. Büch - M. Castellari - A. Gilardoni, trad. it. di M. Castellari, Milano 2007 (ed. orig. *Meine Schwester Antigone*, Zürich - Köln 1980).
- Weil 2009 G. Weil, *Conseguenze tardive*, a cura di C. Brunelli, Firenze 2009 (ed. orig. *Spätfolgen*, Frankfurt am Main 1992).