

ΦFillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini

26



©STEFANO BESSONI

Christian Morgenstern
(München 1871 - Meran 1914)

direzione

Luisa Bertolini

redazione

Giovanni Accardo, Alessandro Busi,
Sofia Castagna, Alessandro Cavagna,
Francesco Ischia, Margherita Parrilli,
Claudia Petrucci, Josef Prackwieser,
Gianluca Trotta, Stefano Usmari,
Stefano Zangrado

coordinamento di redazione

Luisa Bertolini, Maddalena Fingerle,
Alex Piovan, Barbara Ricci

comitato scientifico

Giuseppe Albertoni (Università di Trento),
Marco Baroni (Research Scientist presso Facebook
Artificial Intelligence Research; ICREA Research
Professor, Università di Barcelona),
Francesca Boldrer (Università di Macerata),
Mattia Cavagna (Università di Lovanio),
Fabio Cioffi (Università dell'Insubria),
Mauro Nobile (Università di Trento),
Stefano Cracolici (Università di Durham)



Indice

editoriale

Presentazione	p. 3
Stefano Cracolici, <i>In ricordo di Alessandro Cavagna</i> (disegno di Maurizio Pacchiani)	pp. 4-5

saggi

Paolo Albani, <i>Su alcune traduzioni del Canto notturno del pesce</i>	pp. 7-12
Alessandro Banda, <i>Morgenstern, un dividuo a Merano</i>	pp. 13-15
Luisa Bertolini, <i>Christian Morgenstern: la caricatura della parola</i>	pp. 16-22
Stefano Bessoni, <i>Canti della forca</i>	pp. 23-29
Valerio Ciarocchi, <i>La messa in musica dell'opera poetica di Christian Morgenstern</i>	pp. 30-35
Emanuela Ferragamo, <i>Il grottesco morgensterniano in Engste Heimat</i> (1995) <i>di Erica Pedretti. Qualche considerazione</i>	pp. 36-45
Barbara Ricci, <i>Ascoltare il canto dei pesci. Traduzioni (im)possibili della poesia di Christian Morgenstern</i>	pp. 46-59
<i>Una nota su Morgenstern e Mauthner</i> [L.B.]	pp. 60-66

interviste

Ferruccio Delle Cave, <i>Christian Morgenstern und seine Zeit in Meran.</i>	
Interview von Josef Prackwieser	pp. 68-72

testi

Christian Morgenstern, <i>Die Nähe.</i> Traduzione di Luigi Ambrosiani	pp. 74-75
Christian Morgenstern, <i>Celebrazione dannunziana</i> (traduzione di Giancarlo Scorza)	pp. 76-83
Eva Luna Mascolino, <i>Dialogo fra una donna e ChatGPT</i>	pp. 84-88

segnalazioni

Karl Kraus, <i>Elogio della vita a rovescio</i> , EST [L.B.]	pp. 90-91
--	-----------

satura lanx

Christian Morgenstern, <i>Disegni</i> (nella traduzione di Cristiana Prada)	pp. 93-94
---	-----------

elenco collaboratrici e collaboratori

editoriale

Presentazione del numero 26

La redazione di Fillide ha deciso di dedicare questo numero ad Alessandro Cavagna, professore al Liceo scientifico “Torricelli” di Bolzano per quasi quattro decenni e redattore della rivista. Ci ha lasciato il 15 dicembre dello scorso anno e a lui è dedicato il ricordo di Stefano Cracolici pubblicato in questa sezione.

Tema del numero 26 è la poesia umoristica di Christian Morgenstern. Le raccolte *Galgenlieder* (1905), *Palmström* (1910), *Palma Kunkel* (1916) e *Gingganx* (1919), hanno avuto un grande successo ai tempi della pubblicazione e vivono una nuova fortuna nella rivisitazione critica legata alla pubblicazione delle sue opere per conto della casa editrice Urachhaus. L'umorismo poetico di Morgenstern gioca sulla frattura tra significante e significato dando alla parola lo spazio infinito di un gioco combinatorio, continuamente ravvivato dal richiamo alla sensazione e all'emozione. Il clima, in apparenza funereo, dei *Canti della forca* si chiude spesso con un'immagine evanescente e fulminea che spegne il suono dei suoi versi nello scherzo linguistico.

Lo scrittore tedesco che ha soggiornato a lungo in Italia e in Sudtirolo. A Dreikirchen, in Val d'Isarco, ha incontrato Margareta Gosebruch von Liechtenstern che sarebbe diventata sua moglie nel 1910 e che lo avrebbe avvicinato all'antroposofia e a Rudolf Steiner. A Merano si spense il 31 marzo del 1914 nella Villa Helioburg gestita dal medico Christoph Hartung von Hartungen

Fillide presenta alcuni contributi sulla figura di Morgenstern, sul suo soggiorno a Merano, sul non-sense e sul grottesco dei *Galgenlieder*. Altri saggi trattano la difficoltà della traduzione delle sue poesie in altre lingue, la sua fortuna nella cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, l'influsso esercitato su altri scrittori, l'attenzione che gli hanno riservato i musicisti. Il bellissimo disegno sul *Canto notturno dei pesci* di Stefano Bessoni compare in copertina e altre sue illustrazioni accompagnano alcuni saggi.

Stefano Cracolici

Omaggio a Sandro



disegno di Maurizio Pacchiani

«Segreteria del Professor Cavagna – parlate pure». Era con questo invito laconico che Sandro rispondeva al telefono quando non era a casa. E mi piace ricordarlo qui proprio per quel suo invito senza fronzoli: «parlate pure» – «parlatemi», «ditemi di voi, che io vi ascolto». Non ho mai conosciuto persona che praticasse l'arte viva del dialogo come lui.

Quando entravo ospite a casa sua, fin da ragazzino, sapevo che sarei stato ascoltato. E nei passi che mi portavano fino a via Rovigo, poco lontano da dove tutti i giorni, qualche anno prima, andavo a scuola, mi ripassavo per sommi capi le storie che gli avrei raccontato: le città lontane, i grandi musei, le poesie, i libri, gli amici – «le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». E ricordo la pazienza con cui Cecilia ci lasciava soli, per lunghe ore notturne, nel suo ufficio, a rifare insieme il mondo, intorno a un bicchiere di Nosiola dei Fratelli De Vegli e il fumo aromatico della sua pipa.

Il cuore batteva forte. E non ha mai smesso di battere forte prima di incontrarlo – anche quando negli ultimi anni a quella conversazione si era piacevolmente unita Luisa. Ci saremmo dovuti incontrare prima di Natale – e nell'aereo che da Edimburgo mi portava a Milano, ripassavo, come quando ero bambino, le cose di cui ti avrei parlato: un passo della Teologia Platonica di Ficino in cui si parla di inferno e paradiso. Guarda un po'. Non saprò mai come avresti reagito.

Chi non ha potuto godere di quel magico tuo rituale dell'ascolto, accompagnato a una tavola imbandita di sapori che sempre, in qualche modo ti stupivano: sapori di cucina, sapori di mercato, sapori di erbe – come quelle conservate nei piccoli barattolini di vetro con sopra il

nome latino, in un omaggio a quel tuo naturalismo settecentesco che ti portava a farti il catalogo delle cose di casa. Le erbe come i libri sottolineati a righello, come i film, scaricati da internet, come i calendari e gli appunti delle tue lezioni, come i tuoi allievi, dei quali ricordavi tutti i nomi – in quella Wunderkammer che era la tua vita interiore. Chi non ha mai potuto godere di quella tua unica ospitalità – un’ospitalità domestica che dalla casa passava alla classe senza soluzione di continuità – ha perso una lezione di stile che farà fatica a trovare altrove.

E così, negli anni, sapevo che le mie memorie, i miei viaggi, le mie letture, le mie scritture, i miei incontri, si sarebbero depositati nell’archivio del tuo cuore – un cuore di cristallo, come i barattolini di erbe profumate della tua cucina, come le ampolle che Astolfo trovava sulla luna. Guardare e far guardare dentro al cuore, come se fosse di cristallo: questa era la magia di Sandro, questo il gioco a cui ci invitava – un gioco antico di verità e di trasparenza che soltanto la consuetudine con l’arte e con le lettere ci insegna.

Ricordo la sua prima lezione – in terza liceo: i Poeti della scuola siciliana. E per quanto arcaici, lasciatemi leggere pochi versi di Giacomo da Lentini, perché è così che ho cominciato con Sandro ad amare la letteratura: «Meravigliosamente un amor mi dstringe | e mi tiene ad ogn’ora. | Com’om che pone mente | in altro exemplo pinge | la simile pintura, | così, bella, facc’eo, | che ‘nfra lo core meo | porto la tua figura. | In cor par ch’eo vi porti, | pinta como parete, | e non pare di fore».

Ecco non mi resta che riprendere quell’antico gioco e tracciare nel cuore, con il ricordo e le parole, il tuo ritratto, Sandro, come di persona amata, per catturarne l’anima, per conservarne la presenza al di là della lontananza, oltre la morte. E ti prometto che avrò intorno a me una comunità di amici che terrà vivo il dialogo: quel dialogo, come continui anche a distanza a insegnarci, capace di costruire una complicità intellettuale e sentimentale. Questa: la tua eredità felice e leggera.

E quando il tempo e le cose del mondo faranno sbiadire quella promessa, basterà rievocare la tua voce: unica cosa grave nella leggerezza con cui altrimenti hai arredato la vita tua e di chi ti stava intorno. Una voce che per ventura potremo risentire qui, tra le pagine di Fillide, e che passava dal recitare versi latini all’umile dialetto trentino che ti usciva fra i denti. La tua voce, mai urlata, che il tempo ora ci ha portato via. Un respiro di vita, un *flatus vocis* che ci esorterà a dire, con il sorriso in bocca, «parlate pure», «ditemi di voi, che io vi ascolto».

Link delle letture

Cinzia Butelli e Alessandro Cavagna leggono Annie Vivanti e Giosue Carducci

<https://fillide.it/cinzia-butelli-e-alessandro-cavagna-leggono-annie-vivanti-e-giosue-carducci/>

Aldo Palazzeschi, *Il Controdolore*

<https://fillide.it/alessandro-cavagna-legge-il-controdolore-di-palazzeschi/>

Paolo Bozzi, *L’osteria*

<https://fillide.it/alessandro-cavagna-legge-losteria-di-paolo-bozzi/>

La Grande Guerra alla maniera di Gadda. Letto da Giovanna Mengarda e Alessandro Cavagna

<https://fillide.it/la-grande-guerra-alla-maniera-di-gadda-letture-di-giovanna-mengarda-e-alessandro-cavagna/>

Paolo Nori, *Le scimmie*

<https://fillide.it/le-scimmie/>

saggi

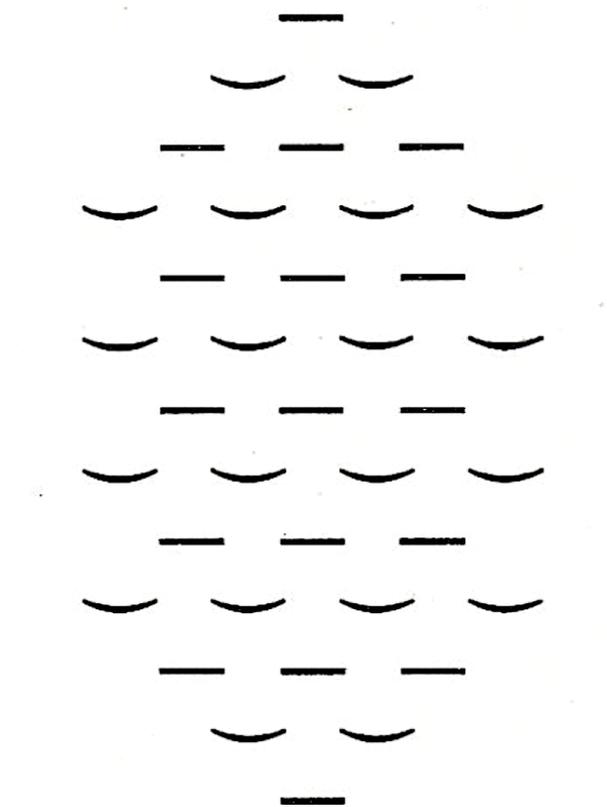
Paolo Albani

Su alcune traduzioni del *Canto notturno del pesce*

Fisches Nachtgesang (1905), one of the Galgenlieder by Christian Morgenstern (1871-1914), is a wordless poem composed only of the short and long syllable signs of classical metric. It is considered one of the earliest examples of modern visual poetry. The signs, dumb as fish, are arranged so that the form of the poem, a kind of calligram, has the elongated appearance of the fish. According to some, the semicircles evoke the idea of fish scales; the convex ones would allude to the moon reflecting in the water to inspire the fish's night song. This poem, which falls into the nonsense genre, would not seem to lend itself to translation. However, against all logic, some translations, and even performance readings (one, it seems, performed by the author himself), have been made (risky) as nonsense play.

Parole chiave: Christian Morgenstern, Galgenlieder, poesia visiva

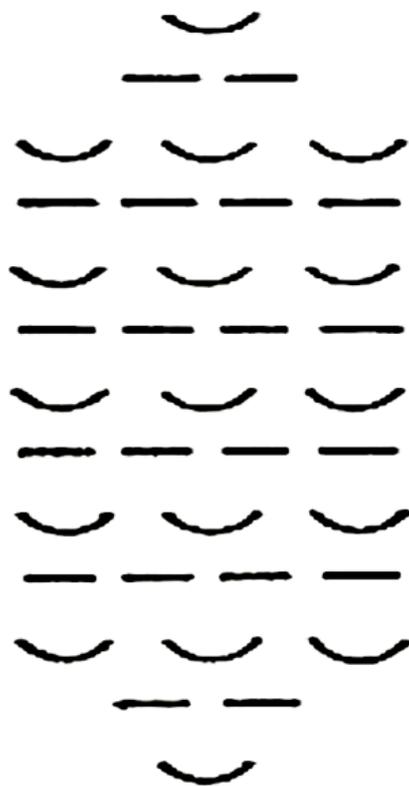
I segni utilizzati da Christian Morgenstern (1871-1914) nel *Canto notturno del pesce* (1905), poesia considerata uno dei primi esempi di poesia visiva moderna, sono i segni delle sillabe brevi (˘) e delle sillabe lunghe (—).¹



¹ MORGENSTERN 1990, 98-99.

Nel *Canto notturno del pesce*, scrive Adriano Spatola (1941-1988) in uno dei primi “manuali di poesia verbovisiva” usciti in Italia, Morgenstern crea un modello essenziale di collocazione dell’elemento tempo nell’elemento spazio, ottenendo così l’immagine perfettamente visualizzata del silenzio; il poema-partitura di Morgenstern apre nuove prospettive, mettendo in forse la sopravvivenza della parola come strumento poetico per definizione.²

Di questa straordinaria poesia visiva, al limite del *nonsense*, per quanto la cosa possa sembrare inammissibile, esistono alcune traduzioni. Una è stata eseguita nel 1976 da Guido Almansi (1931-2001), con una forma più compatta, squadrata rispetto all’originale, e variazioni nella disposizione dei segni:³



Un’altra traduzione è opera di Max Knight, scrittore di origine austriaca, editore della University of California Press dal 1950 al 1976. Questa traduzione risale al 1964:⁴

² ADRIANO SPATOLA 1978, 89. Un riferimento al *Canto notturno del pesce* si trova anche in ACCAME 1981, 19.

³ ALMANZI, FINK 1976, 328. Per le traduzioni da lingue immaginarie mi permetto di rimandare a due miei scritti: ALBANI 2015, ALBANI 2019, 10-17.

⁴ KRETSCHMER 2012, 134.

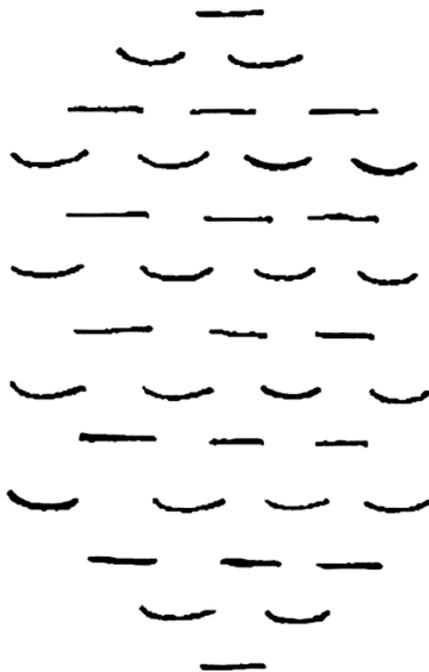
sang è un gioco, *Fish's Night Song* può essere considerato un doppio gioco: il traduttore gioca con la traduzione stessa con cui traduce il gioco del nonsense.⁶

L'icona del semicerchio, fa notare Kretschmer, rimanda alla squama, indipendentemente dal fatto che sia concava o convessa. La versione convessa permette anche l'allusione alla luna che si riflette nell'acqua per ispirare il canto notturno del pesce. Il cambio tra forme concave e convesse può, secondo Kretschmer, leggersi sia come l'ondeggiare dell'acqua sia come il movimento della bocca del pesce che canta quando la forma è concava, mentre quando abbiamo il trattino (˘) il pesce tace. In ogni caso il trattino e il semicerchio concavo, in quanto elementi dell'antica metrica classica, qualificano il testo come canto. Eliminando i semicerchi concavi, Knight priva il pesce del canto, ragione per cui il pesce nella traduzione inglese «si deprime, non mangia più e muore».

Lo scrittore guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003), che ritiene il tradurre il ramo più difficile di tutti quelli che abbraccia la curiosa mente umana, ha offerto della poesia visiva di Morgenstern due traduzioni negli anni Settanta del secolo scorso.⁷

La prima è una «versione letterale»:

La serenata del pesce



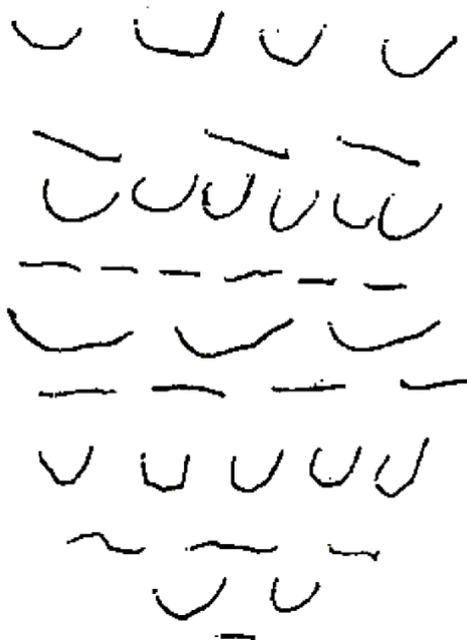
È una versione che si attiene alla lettera del testo poetico di Morgenstern, e in effetti, guardandola bene, è pressoché identica all'originale.

⁶ KRETSCHMER 2012, 134.

⁷ MONTERROSO 1992, 81-84. Monterroso è l'autore di un racconto di un solo rigo: «Cuando desperró, el dinosaurio todavía estaba allí [Quando si svegliò, il dinosauro stava ancora lì]», molto amato da Italo Calvino che lo cita nelle sue *Lezioni americane* (CALVINO 1988, 50). *Il Dinosaurio* si trova in MONTERROSO 2013, 56.

La seconda versione, invece, quella cosiddetta «spirituale», si sforza di riprodurre lo spirito del *Canto notturno del pesce*; la sua forma è irregolare, con i trattini e i semicerchi che non solo sono disposti in modo diverso rispetto all'originale, ma presentano anche un segno vacillante, non uniforme come se a scriverla fosse stata una persona in preda ai fumi dell'alcol:

Notturmo nella boccia dei pesci rossi



Quale delle due – si chiede Monterroso – piacerà al buon lettore o a quello cattivo (perché di lettori cattivi ce ne sono pure)? Senza alcun dubbio il lettore sceglierà quella che gli sembra migliore, «o nessuna, se esercita a suo piacere quella libertà che si ricava da ogni parte per assenza non soggetta a passioni, regole, o pressioni esteriori».⁸

Bibliografia

- MORGENSTERN CHRISTIAN (1990), *Fatti lunari*, a cura di Giorgio Cusatelli e Lucia Borghese, Parma, Guanda
- ACCAME VINCENZO (1981), *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Milano, Edizioni d'Arte Zarathustra – Spirali Edizioni
- ALBANI PAOLO (2015), *Non sempre tradurre è tradire*, postfazione alla traduzione curata da Aldo Merce dell'*Ulisse* di James Joyce, sovracoperta di Aldo Spinelli, edizione limitata a 100 copie numerate, Editore illeggibili (libri per improbabili lettori), Italia
- ALBANI PAOLO (2019), *Traduzione da lingue inventate*, "Quaderni di Babel", 14^a edizione del Festival Babel di letteratura e traduzione, Bellinzona 12-15 settembre 2019, edizione intitolata *Non parlerai la mia lingua*, dedicata alle lingue inventate
- ALMANZI GUIDO, FINK GUIDO (1976), *Quasi come. Parodia come letteratura. Letteratura come parodia*, Milano, Bompiani
- CALVINO ITALO (1988), *Lezioni americane*, Milano, Garzanti
- KRETSCHMER ERNST (2012) *Come si piega il lupo mannaro senza uccidere il pesce che canta. Tradurre*

⁸ MONTERROSO 1992.

il nonsense, “Il lettore di provincia” 138, gennaio/giugno, 123-136

MONTERROSO AUGUSTO, (1992) *Traduttori e traditori*, in Id., *Il resto è silenzio*, a cura di Barbara Bertoni, Palermo, Sellerio

MONTERROSO AUGUSTO (2013), *Opere complete e altri racconti*, traduzione di Helen Carosi, Roma, Omero

SPATOLA ADRIANO (1978), *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia

Alessandro Banda

Morgenstern, un *dividuo* a Merano



Christian Morgenstern a Merano (1907 ca.)*

Abstract: Morgenstern: in him coexist two poets, one traditional and one experimental, perfect embodiment of the figure of the dividuum.

In uno dei saggi compresi in *Parerga e Paralipomena*, dal curioso titolo *Speculazione trascendente sull'apparente disegno intenzionale nel destino dell'individuo*, Arthur Schopenhauer sostiene che, contrariamente all'odiato Hegel, non già nella storia del mondo si può leggere un disegno, la trama di un destino, bensì in quella dei singoli esseri umani.

Ci sarebbe una forza segreta che guida i nostri passi nella vita, anche se noi non ce ne accorgiamo. Il caso non esiste.

* L'immagine è presa dal libro di Ferruccio Delle Cave e Paolo Bill Valente, *Alto Adige Südtirol. Una guida letteraria*, Bolzano, Editon Raetia, 2018, 182.

Mi sono sempre chiesto, a tal proposito, perché mai Nietzsche è impazzito proprio a Torino? E non a Genova, mettiamo, o a Messina o a Sils-Maria, per esempio, seimila piedi al di là dell'uomo e del tempo? Perché nell'austera città sabauda e non in uno dei molti altri luoghi per lui assai più significativi?

La stessa domanda me la sono posta a proposito di Christian Morgenstern: perché morire proprio a Merano il trentuno marzo del 1914? Che voleva dire con questa morte?

So che dovrei, a rigore, riformulare la domanda. Perché morire proprio a Maia Bassa (Untermais)? dato che il luogo della fine del poeta all'epoca non era ancora compreso nel comune di Merano, dove fu assorbito solo una decina di anni dopo.

Forse era un avvertimento a tutti i tisici del mondo che, come lui, venivano assai speranzosi a curarsi a Merano (e dintorni), fidenti nell'aria pura del "Luftkurort" - e che invece morivano tutti come mosche, a Merano (e dintorni).

Se Kafka avesse dato retta al tacito monito di Morgenstern non avrebbe buttato tre mesi preziosi della sua vita a Merano che, come scrisse a Minze Eisner, "dal punto di vista della salute non gli aveva giovato affatto" ("Meran hat mir gesundheitlich nichts geholfen").

Ma tant'è. Così va il mondo. Gli appelli, taciti o espliciti, rimangono generalmente inascoltati.

Almeno Morgenstern, a Merano (o Maia Bassa) ha trovato l'amore. Un amore chiamato Margareta. Se il nome era piuttosto scontato, il cognome aveva invece un suono più pomposo e vagamente intimidente: Gosebruch von Liechtenstein. Essi coronarono il loro sogno d'amore proprio a Merano, nel 1910.

Morgenstern, si sa, era un poeta. Anzi erano, a rigore, due, due poeti.

Se Nietzsche ha dissolto la nozione di soggetto e individuo tradizionale, eredità di una metafisica superata, e si serve varie volte del termine *dividuum*, anche Morgenstern non è da meno: in una pagina delle *Gesammelte Briefe*¹ parla del centauro come della figura più rappresentativa dell'epoca ed è altresì molto nota la sua poesia intitolata "Der Zwi," parola di nuovo conio che corrisponde esattamente al *dividuum* nietzschiano.

Pessoa fece ulteriori progressi su questa strada, e dal suo baule trasse un'intera galassia di nomi, ognuno dotato di una sua precisa fisionomia stilistica e psicologica.

I due poeti che convivevano in Morgenstern si possono descrivere più o meno così.

Uno era amante del grottesco e dei paradossi. Anticipava dadaisti e surrealisti. Era capace di comporre poesie che avevano per tema un ginocchio, un ginocchio che vagava solo per il mondo. Teorizzava l'esistenza di singolari creature, quali l'ermellino estetico e il pécoro lunare.

Cantava il canto muto dei pesci, notturno e fatto solo di segni grafici, quegli stessi con cui si usa segnare la quantità sillabica nelle lingue classiche.

Questo Morgenstern qua era dunque un genio.

Però accanto a questo geniale precursore di avanguardie ancora inesistenti conviveva un altro poeta.

Questo Morgenstern parallelo era un poeta di tutt'altra pasta.

Era un lirico tradizionale che si incantava davanti ai monti azzurrini, davanti al tremolare

¹ Edizione Piper, 1962, 379.

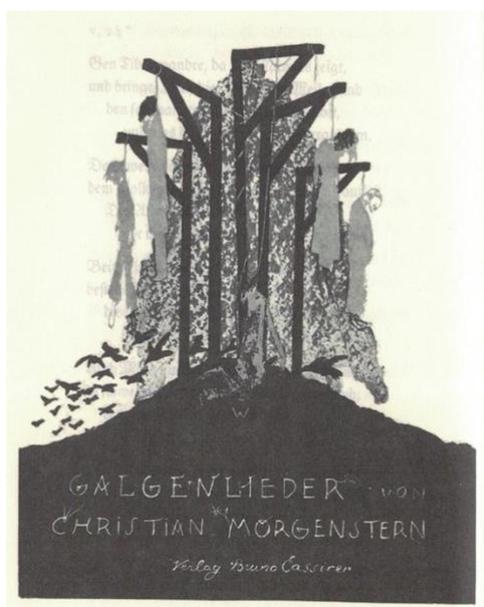
delle palme a ventaglio, davanti alla neve che fiocca lenta lenta e davanti alla sera che scende dai monti azzurrini suddetti, calzando leggere scarpette di velluto...

Una convivenza abbastanza imbarazzante, questa dei due Morgenstern.
Per essere chiari: un po' come se in uno scultore si alternassero opere alla Calder e opere alla Vincenzo Gemito, con tutto il rispetto per Vincenzo Gemito.

Inspiegabilmente (o per uno strano scherzo del destino che guida i nostri giorni) la fase Gemito divenne sempre più frequente man mano che Morgenstern infittiva i suoi soggiorni a Merano e, conseguentemente, si avvicinava sempre più alla morte.
Si vede che anche a lui, come poi a Kafka, la ridente cittadina, baciata dal caldo sole del Sud, non faceva troppo bene.

Luisa Bertolini

La caricatura della parola: Christian Morgenstern



Abstract: The article re-proposes the aesthetic category of the grotesque for Christian Morgenstern's Galgenlieder, identifying its source in the linguistic invention.

Parole chiave: Christian Morgenstern, grotesk, grottesco.

I Galgenlieder, canti del capestro o canti della forca, di Christian Morgenstern (München 1871- Meran 1914) furono editi per la prima volta nel marzo del 1905 a Berlino dall'editore Bruno Cassirer, ma vennero composti una decina di anni prima. Venivano recitati e cantati all'interno di una confraternita dai riti funerei e il nome deriva da una gita dei sodali a Werner, vicino a Potsdam, sul Galgenberg, appunto il monte sul quale era issata una forca. La lirica umoristico-grottesca di Morgenstern comprende anche Palmström (1910), Palma Kunkel (1916) e Gingganz (1919), pubblicati sempre presso lo stesso editore e che successivamente confluiranno nell'edizione del 1940 con il titolo Alle Galgenlieder, pubblicata da Insel-Verlag a Leipzig. Ora sono consultabili nel terzo volume delle opere complete dell'autore, Werke und Briefe, curato da Maurice Cureau per la casa editrice Urachhaus (WUB).

Il grottesco del linguaggio

Il grottesco della lirica umoristica di Christian Morgenstern si costituisce sul piano del linguaggio, sospendendo i principi che lo regolano in modo analogo a come nelle grottesche della Domus Aurea, riproposte dalla pittura rinascimentale, venivano sospese le leggi della natura con il risultato di stravolgere il peso e l'equilibrio degli oggetti rappresentati e creare paesaggi onirici popolati da esseri ibridi. Il divario tra significante e significato, messo in rilievo da tutta la letteratura critica, ha dato alla parola lo spazio infinito di un gioco combinatorio, continuamente ravvivato dal richiamo alla sensazione e all'emozione. Spesso

Morgenstern conclude i suoi «disegni a penna» (*Federzeichnungen*), come lui stesso li definisce,¹ con un'immagine evanescente e fulminea che spegne il suono della parola nello scherzo linguistico.

Il protagonista della poesia forse più nota, *Das Mondschar*,² è già una creazione del linguaggio, un animale «generato dall'arbitrio linguistico»:³ la pecora della luna o, ancora più straniante,⁴ il pécoro lunare (Turazza) che, dopo aver sognato di essere il culmine dell'universo, al mattino ne muore. L'invenzione di questo essere strano e malinconico, collocato in un mondo altro deriva dall'accostamento delle due parole, *Mond* e *Scharf*, che si ripete nella versione latina della poesia, *Lanovis*.

DAS MONDSCHARF

Das Mondscharf steht auf weiter Flur.
Es harrt und harrt der großen Schur.
Das Mondscharf.

Das Mondscharf rupft sich einen Halm
und geht dann heim auf seine Alm.
Das Mondscharf.

Das Mondscharf spricht zu sich im Traum:
«Ich bin des Weltalls dunkler Raum».
Das Mondscharf.

Das Mondscharf liegt am Morgen tot.
Sein Leib ist weiß, die Sonn ist rot.
Das Mondscharf.

IL PÉCORO LUNARE

Sta il pécoro lunare nella vasta pianura,
in attesa che arrivi la grande tosatura:
il pécoro lunare!

Il pécoro lunare dal suol strappa un fuscello
e all'alpestre ricovero fa ritorno bel bello:
il pécoro lunare!

Questo in sogno fa il pécoro lunare, alfin,
pensiero:
«Dell'universo, dunque, son io il puntaccio
nero»:
il pécoro lunare!

Il pécoro lunare, ciò dettosi, ne muore.
Sol biancore ha il suo corpo, solo ha il sole
rossore:
il pécoro lunare!⁵

¹ WUB III, 895.

² WUB III, 63.

³ CHIARLONI, ISSELSTEIN 1990, 45.

⁴ Il poeta Giorgio Orelli scrive che la traduzione di Turazza rende al meglio la stranezza e la malinconia del testo tedesco anzitutto con il suo «pécoro», ORELLI 1956-1957, 95.

⁵ Traduzione di Anselmo Turazza, MORGENSTERN 1961, 3. Di questa poesia esistono anche altre traduzioni italiane: di Giancarlo Scorza (MORGENSTERN 1959, 31), di Ladislao Mittner (in parte, MITTNER 1971, 1033, n. 17), di Giorgio Cusatelli (CHIARLONI, ISSELSTEIN 1990, 41), di Lucia Borghese (MORGENSTERN 1990, 93), di Luigi Reitani (REITANI 2003, 176), di Stefano Bessoni (BESSONI 2013). Reitani ne spiega le diverse soluzioni. Aggiungo: *Dunkler Raum* è reso con il puntaccio nero (Turazza), la sommità (Borghese), la camera oscura (Bessoni), ed è *culmen* nella versione latina. Cusatelli nel libro citato ci dà una lettura analitica e un'interpretazione allegorica intesa come ricostruzione di una vicenda astrale che identifica il *Mondscharf* con la luna, ma che Morgenstern avrebbe in seguito abbandonato.



©STEFANO BESSONI, *Il pécoro lunare*

Nel suo autocommento paradossale, affidato al suo doppio, il filologo puntiglioso, Jeremias Müller, parodia di sé stesso e di ogni altro possibile commento,⁶ Morgenstern scrive che su questa sola poesia si potrebbero comporre più tomi di carattere filosofico e zoologico e adombra addirittura un riferimento alla cosa in sé di Kant, alludendo alla sua inconoscibilità. Con una decisa forzatura del pensiero kantiano, l'autore ribadisce ironicamente l'impossibilità di cogliere il nesso tra l'apparenza del gioco lunare e qualsiasi preciso rimando al mondo della realtà. Svincolata dal suo legame ontologico con le cose, la parola diventa la protagonista capricciosa dei *Galgenlieder* dando vita a una serie di figure e congegni linguistici e musicali di un mondo inventato.

I personaggi che pendono dalla forca sono gli otto allegri re,⁷ impiccati dai loro giullari che se ne dimenticano ben presto. Si aggirano poi sul monte del patibolo il boia e la sua ragazza, Sofia, invitata a baciare la bocca-buco del teschio del morto penzolante,⁸ il corvo Rodolfo,⁹ morto nel rosso (*rot/tot*), in un'atmosfera cupa popolata da vermi, ragni, gufi e civette, in cui si sentono i versi degli uccelli del malaugurio, resi dalle onomatopее, e il suono sinistro del capestro che cigola. Sono le figure apparentemente più grottesche, ma rese più lievi da qualche gioco di parola (il mondo è senza sale, andiamo a cercare il sale, dice uno dei re)¹⁰, da qualche buffa immagine (si baciano due talpe sulla bocca come sposi novelli)¹¹, da un incubo che nel profondo oscuro del bosco stringe i pugni.¹²

⁶ Cfr. MORGENSTERN 1961, 193: il commento, qui e nelle pagine seguenti, parzialmente tradotto da Turazza, venne rifiutato dall'editore Bruno Cassirer e verrà pubblicato da Margareta Morgenstern nel 1941: *Das aufgeklärte Mondschaft: 28 Galgenlieder u. deren gemeinverständl. Deutung durch Jeremias Mueller*, nella casa editrice Insel Verlag di Leipzig. Il testo in WUB III, 295-312. L'autore indica qui il suo riferimento alla poesia maccheronica e afferma che in *Lunaris* ha cercato di riprodurre le «movenze della lirica latina medievale ecclesiastica». Nell'edizione curata dalla moglie Margareta, nell'ultima pagina, compare il commento autoironico dal titolo *Das Mondschaft: Das Mondschaft sagt sich selbst Gut Nacht, / d. h., es wurde überdacht / von seinem eigenen Denker: / Der übergibt dies alles sich / mit einem kurzen Federstrich / als seinem eigenen Henker* (La pecora lunare dice a se stessa buonanotte, il che vuol dire: è stata ripensata dal suo stesso pensatore: egli consegna tutto questo a se stesso con un breve tratto di penna come al suo stesso carnefice).

⁷ *Die lustigen Könige* del 1898, pubblicato postumo, cfr. WUB III, 289, 798, trad. in BESSONI 2013.

⁸ *Galgenbrüderslied an Sophie, die Henkermaid*, WUB III, 59, trad. Scorza, 24, trad. Borghese, 89.

⁹ *Der Rabe Ralf*, WUB III, 64, trad. Borghese, 96.

¹⁰ *Das Gespräch*, WUB III, 289, trad. libera in BESSONI 2013.

¹¹ *Das Zwölf-Elf*, WUB III, 62, trad. Scorza 30.

¹² *Ibidem*.

Morgenstern crea in ogni componimento un congegno linguistico nuovo: è il caso dell'incubo (*Nachtmahr*) e di molti altri termini astratti che diventano soggetto dell'azione, come il protagonista della poesia che si chiama *Zwölf - Elf*, letteralmente Dodici - Undici, tradotto da Giancarlo Scorza con il "Silfo delle dodici", oppure come il sospiro che pattina sul fossato gelato e viene ingoiato in un crepaccio,¹³ oppure ancora come *Bim Bam Bum*, tocchi di campana che si tradiscono e si rincorrono.¹⁴ Si animano anche l'altalena solitaria che ondeggia al vento,¹⁵ il fiore della tappezzeria,¹⁶ i due imbuti che vagano nella notte restringendo il chiarore della luna per la loro forma di imbottavino, riprodotta nel calligramma.¹⁷

Altri meccanismi consistono nel prendere una parte di un oggetto e renderla autonoma, come nel caso del ginocchio, «reliquia» sopravvissuta all'uccisione in guerra del suo padrone che se ne va da solo per il mondo,¹⁸ o del Nasobēm, nome che non sta in nessun dizionario perché fusione del latino *nasus* e del greco βῆμα, scelto in sola funzione della rima.¹⁹ Lo stesso vale per il *Wiesel* (che fa rima con *Kiesel* e *Bachgeriesel*) che i traduttori si affannano a rendere con una nuova rima trasformando la donnola in una ghiandaia o in un ermellino.²⁰ Il bestiario di Morgenstern si arricchisce poi di animali dalle avventure stranianti e di ibridi che nulla hanno a che invidiare alla fantasia degli antichi, mescolanza di animali diversi tra loro o di animali e vegetali o, ancora, di animali e fenomeni atmosferici: la volpe mannara (*der Werfuchs*, sul modello del *Werwolf*, il lupo mannaro), il ranuncolo dell'oca o il fiore del grasso d'oca (*die Gänseschmalzblume*) e il leone della pioggia (*der Regenlöwe*).²¹

Il linguaggio giunge così al suo limite in *Das große Lalulà*, poesia nella quale il significante diventa puro suono di parole inventate, e nel *Fisches Nachtgesang*, il canto del pesce muto, composto solo di brevi e di lunghe.²² Esito forse più sorprendente è il *Gingganx*, titolo della poesia e dell'intera raccolta pubblicata postuma, nel 1919. Egli (esso?) è il soggetto della storia di uno stivale che, senza più padrone, si arrabbia con il suo cavastivali incapace di sfilarlo dalla gamba di chi non esiste più. Il termine è estratto dal verso «ich GING GANZ in Gedanken hin», tradotto da Lucia Borghese: «vagavo meditando TUTT'INTENTO» e da Anselmo Turazza «givo sol tra me e me pensoso».²³ Il *Gingganx* diventa così uno «sprofondato nei suoi pensieri, un perduto, un distratto, un arzigogolatore, un sognatore, un cogitabondo *Sinnierer*», come commenta il solito finto filologo Jeremias Müller.²⁴ Questo «ideologo»,²⁵ capace solo di almanaccare, di rimuginare (*sinnieren*), è la personificazione della nostra tendenza all'astrazione: non è semplicemente uno stivale senza padrone che cammina accanto al suo cavastivali, è qualcosa di ancora più astratto ed evanescente, combinazione di due parole che, estratte dal contesto, «si giustappongono, meccanicamente inerti, passive, stampate maiuscole da cima a fondo».²⁶

Caricatura del linguaggio borghese, il gioco azzardato di Morgenstern rivela la mancanza del fondamento ontologico della parola, l'incapacità della parola di aderire alla cosa, che crea nel

¹³ *Der Seufzer*, WUB III, 68, trad. Scorza, 41, trad. Turazza, 12, trad. Borghese, 107.

¹⁴ *Bim, Bam, Bum*, WUB III, 68-69, trad. Borghese, 108.

¹⁵ *Der Schaukelstuhl*, WUB III, 70, l'altalena nella trad. Scorza, 42, trad. Turazza, 14.

¹⁶ *Tapetenblume*, WUB III, 98, trad. Scorza, 47.

¹⁷ *Die Trichter*, WUB III, 59, trad. Scorza, 32, trad. Turazza, 8, trad. Borghese, 95.

¹⁸ *Das Knie*, WUB III, 59, trad. Scorza, 40, trad. Turazza, 11.

¹⁹ *Das Nasobēm*, WUB III, 81, trad. Turazza 22, trad. Borghese, 149.

²⁰ *Das ästhetische Wiesel*, WUB III 69, trad. Turazza, 13, trad. Borghese, 111.

²¹ Cfr. le note di Scorza in MORGENSTERN 1959, p. 62.

²² *Fisches Nachtgesang*, WUB III, 65.

²³ *Der Gingganx*, WUB III, 73, trad. Turazza, n. 5, XIX, trad. Borghese, 203.

²⁴ WUB III, 506, trad. Turazza, n. 5, XIX.

²⁵ WUB V, 155.

²⁶ Introduzione di Turazza a MORGENSTERN 1961, n. 5, XIX.

lettore un senso di spaesamento, di vertigine che Lucia Borghese descrive come segno della frattura tra uomo e universo, tra io e mondo:

costretta ad una comica ambiguità perché presa alla lettera, ripetuta e variata oppure dissolta e balbettata fino alla totale svaporazione del significato, violentata e mutilata unicamente in funzione del ritmo e della rima, asservita all'eufonia e perciò costretta a soggiacere alla dittatura dell'allitterazione e dell'onomatopea, ridotta a precaria sostanza fonica oppure a labile segno grafico in funzione dell'immagine desiderata, la parola viene spinta fino al limite del paradossale della poesia, all'antilinguistico hofmannsthaliano linguaggio delle cose mute, fino a mostrarsi come un suono muto nel *Canto notturno del pesce*.²⁷

Avvertiamo improvvisamente che la parola si è svincolata dal mondo, che il nostro linguaggio, che riteniamo conosciuto e familiare, si rivela estraneo e sinistro; ed è questa la definizione del grottesco di Wolfgang Kayser che dedica appunto un capitolo del suo libro *Das Grotteske a Morgenstern*. Ne riprendo qui soltanto un aspetto, lasciando in ombra il carattere del grottesco come alterazione mostruosa e demoniaca del reale. L'idea come un lampo – scrive Kayser – gli viene dalla lingua, da un suono, da una parola, da un modo di dire; di qui egli qui crea i suoi personaggi: Korf e Palmström, Mondschaft e Mondkalb, Toulemond e Mondamin, così *die Nähe*, un femminile astratto che diventa un essere animato e, conclude, quando il lettore si inquieta nella ricerca di quello che non va in una frase apparentemente corretta, ecco raggiunto lo scopo.²⁸ Lo stesso Morgenstern afferma: «più invecchio, più una parola diventa la mia parola: grottesco».²⁹ Invitato da un giornalista a indicare un qualche evento grottesco, risponde, alla maniera che sarà di Gadda, che tutto il presente è grottesco, miscuglio di elementi eterogenei, come lo è un centauro, un essere che ci procura pur sempre disagio, e aggiunge che il mondo è sempre mescolanza di spiritualità e non spiritualità. Grottesco «è, per così dire, un termine lunare. In esso non vive l'amabile luce del sole. È un concetto senza calore, senza giustizia».³⁰

Questa affermazione viene citata da Maurice Cureau per attenuare l'applicazione del grottesco come categoria estetica alla lirica di Morgenstern. Lo studioso francese che dedica al poeta umorista una raffinata analisi filologica, articolata in due volumi, rifiuta di ricondurre i *Galgenlieder* al grottesco e al non senso sostenendo, in generale, l'imprecisione e la vaghezza di queste due categorie e, nello specifico, negandone il carattere orrorifico e distruttivo. La sua ricostruzione delle varie fasi dell'umorismo ne mette in luce il nucleo unitario e spirituale che reagisce di fronte alla malattia, alla sofferenza e l'attesa della morte con la leggerezza del comico.³¹ Cureau riconosce in Morgenstern la presenza degli ibridi – misti di animali diversi, di animato e inanimato, di vegetale e minerale, di vivente e metallico – e la violazione dei principi di identità e di causalità, l'inversione di soggetto e oggetto, la trasgressione dell'ordine temporale. A suo parere però, se un'opera mantiene un senso, anche se nascosto, sfugge al grottesco e, sulla scia di questa lettura, molti altri critici hanno ridimensionato il carattere grottesco della poesia di Morgenstern.³²

²⁷ BORGHESE 1990, 521.

²⁸ KAYSER 1961, 100.

²⁹ 1907, WUB V, 46.

³⁰ Lettera al redattore della rivista "März", dicembre 1912, WUB VI, 360. Sul carattere lunare della poesia di Morgenstern cfr. l'Introduzione di Giorgio Cusatelli e la Nota ai "Canti patibolari" di Lucia Borghese in MORGENSTERN 1990; cfr. anche BORGHESE 1990.

³¹ CUREAU 1986, 739ss.

³² Cfr. tra l'altro anche la critica a Kayser di Kretschmer che nega in Morgenstern la rappresentazione di un mondo estraniato, KRETSCHMER 1985, 117ss.; Waldemar Fromm, d'accordo con Kretschmer, sottolinea però negli ibridi linguistici creati dal poeta il riconoscimento dell'eterogeneo, non i tratti del mostruoso, ma l'impossibilità di pervenire alle cose perché esse appaiono sempre come qualcosa d'altro nel gioco comico che richiama Jean Paul, Schopenhauer, ma anche Friedrich Theodor Vischer; cfr. FROMM 2017.

Penso però che si debba assumere il termine grottesco come una categoria estetica flessibile, non rigida, come ad esempio è stata ricostruita da André Chastel, Carlo Ossola, e Dorothea Scholl³³ nella loro disamina della filosofia e della letteratura moderna a partire dal Cinquecento. In queste interpretazioni il grottesco non rinuncia al senso anche laddove lo traveste nelle metamorfosi, nelle deformazioni, nelle distorsioni, diventando caricatura e parodia.³⁴ Il mondo creato dal nostro autore mantiene il carattere *unheimlich*, estraniato, altro, lunare, pieno di esseri irreali, ribelli allo spazio e al tempo, popolato da ibridi e animali dagli strani comportamenti, che vivono dentro la creazione linguistica.

Bibliografia

MORGENSTERN CHRISTIAN (1988-2018), *Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Reinhardt Habel Katharina Breitner, Maurice Cureau, Helmut Gumtau, Agnes Harder, Martin Kießig, Ernst Kretschmer, 9, Stuttgart, Urachhaus (WUB)

Traduzioni italiane

MORGENSTERN CHRISTIAN (1959), *I canti della forca*, trad. it. a cura di Giancarlo Scorza

MORGENSTERN CHRISTIAN (1961), *Canti grotteschi*, trad. it. a cura di Anselmo Turazza, Milano-Napoli, Ricciardi

MORGENSTERN CHRISTIAN (1966), *Canti grotteschi*, trad. it. a cura di Anselmo Turazza, Napoli, Ricciardi

MORGENSTERN CHRISTIAN (1990), *Fatti lunari*, trad. it. a cura di Giorgio Cusatelli e Lucia Borghese, Parma, Guanda

CHIARLONI ANNA, ISSELSTEIN URSULA, a cura di (1990), *Poesia tedesca del Novecento*, Torino, Einaudi

MORGENSTERN CHRISTIAN (1996), *Canzoni della forca*, trad. it. a cura di Cristiana Prada, Viterbo, Stampa alternativa

BESSONI STEFANO (2013), *Canti della forca. Galgenlieder* (liberamente tratto da Galgenlieder, Palmström e Palma Kunkel), Modena, Logos

BORGHESE LUCIA (1990), *La luna di Morgenstern*, "Belfagor", 45, 5, 513-528

CHASTEL ANDRÉ (2018), *La grottesca*, trad. it. di Silvestro Lega, Milano, Abscondita

CUREAU MAURICE (1986), *Christian Morgenstern humoriste*, Berne - Francfort-s Main - New-York, Peter Lang

FERRAGAMO EMANUELA (2016), *Paradies Parodie. Christian Morgensterns parodistische Poetik*, Würzburg, Königshausen & Neumann

FROMM WALDEMAR - MAY Markus (Hg.) (2017), *"Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht". Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns*, Stuttgart, Urachhaus

FROMM WALDEMAR (2017), *Das Spiel mit den Dingen bei Christian Morgenstern*, FROMM - MAY 2017

KAYSER WOLFGANG (1961), *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Stalling

KRETSCHMER ERNST (1985), *Christian Morgenstern*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung

MITTNER LADISLAO (1971), *Storia della letteratura tedesca*, III, 2, *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970): Dal fine secolo alla sperimentazione*, Torino, Einaudi

ORELLI GIORGIO (1956-1957), *Christian Morgenstern: Palmström e altri Galgenlieder*, rec., "il verri", 94-96

³³ CHASTEL 2018, OSSOLA 2014², SCHOLL 2000.

³⁴ Per la disamina della parodia in Morgenstern cfr. FERRAGAMO 2016.

- OSSOLA CARLO (2014²), *Autunno del Rinascimento. "Idea del Tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Prefazione di Mario Praz, Firenze, Olschki
- REITANI LUIGI (2003), *"Di un linguare". Lingue artificiali nella poesia tedesca del Novecento*, Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica, a cura di Gianfelice Pedron, Il Poligrafo, Monselice
- SCHOLL DOROTHEA (2004), *Von den "Grottesken" zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster, Lit-Verl.

Stefano Bessoni

Canti della forza



Abstract: The author presents his graphic work, which portrays the characters of Morgenstern's humorous opera, showing on his work table also the models that inspired him.

Ho incontrato casualmente l'opera dello scrittore tedesco Christian Morgenstern. Ho trovato un libro con una selezione del suo lavoro in una piccola libreria dove è possibile acquistare per pochi spiccioli vecchie edizioni ormai fuori commercio. Inutile dire che ne sono rimasto immediatamente affascinato e a folgorarmi letteralmente sono state alcune poesie apparentemente infantili raccolte nelle sezioni *Galgenlieder* (Canti della Forca), *Palmstrom* e *Palma Kunkel*, una serie di componimenti per alcuni aspetti accomunabili al “non-sense” di Lewis Carroll o di Edward Lear.

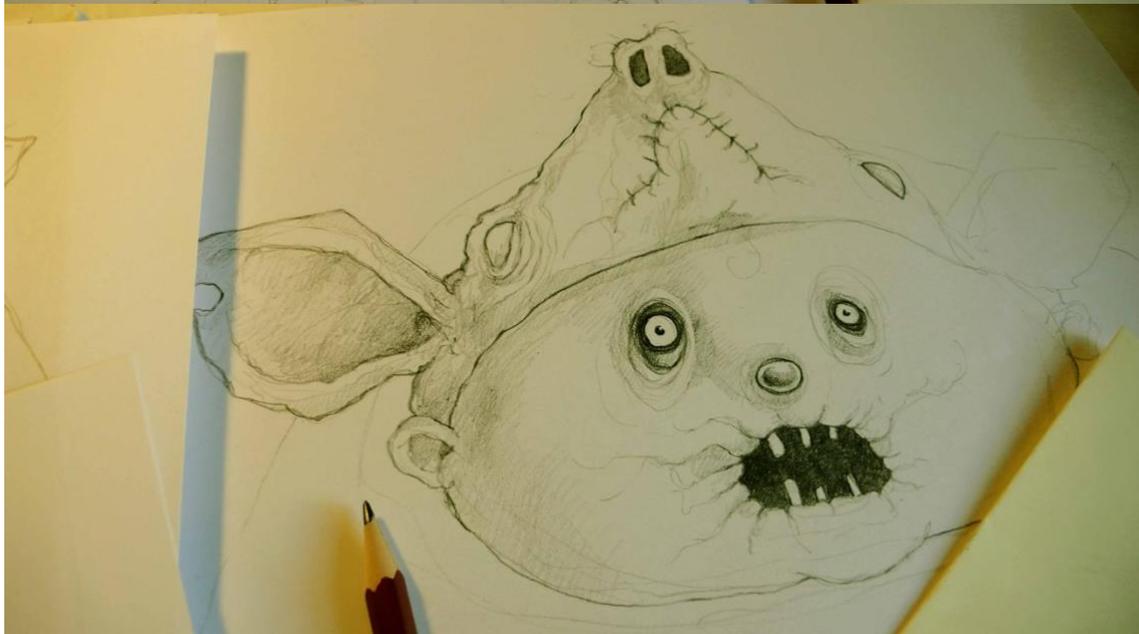


Mi sono reso conto che si tratta di uno scrittore praticamente sconosciuto, almeno in Italia, e che le edizioni delle sue opere sono pochissime e ormai praticamente introvabili. Questo ha accresciuto la mia curiosità e la mia voglia di realizzare qualcosa che potesse rendere le sensazioni visive che quegli strambi componimenti mi hanno trasmesso. Così ho cominciato a buttare giù piccoli schizzi su bizzarri personaggi impiccati, ispirandomi a quegli scritti che ho letto, riletto e imparato a conoscere anche attraverso un apparato di scritti critici faticosamente racimolato in giro per biblioteche.

L'opera di Morgenstern è intrisa di un grottesco spietato che trasforma il concetto di macabro in una riflessione profonda sul senso della vita, spostandosi così in territori vicini più alla filosofia, e in particolare a Nietzsche, che alla narrativa per bambini. Scrive Lucia Borghese: «Morgenstern gioca con il linguaggio come con un cadavere smembrato, conservando in cuore l'innocente e perverso desiderio di fargli evocare la sconosciuta violenza della vita.» E ancora: «Morgenstern scopre il carattere mortifero e totalitario del sublime».

I *Canti della Forca* sono, come Morgenstern stesso spiega in un suo commento, i canti immaginari di un gruppo d'impiccati che penzolano sul colle del patibolo, punto d'osservazione privilegiato che consente loro di scorgere quelle verità che un punto di vista distratto e "vitale" si lascia sfuggire nel vortice della normalità, della banalità. Morgenstern affermò di aver voluto esprimere, attraverso la poesia del patibolo, la sua personale concezione del mondo, la sua meditazione sull'uomo, sulle sue piccolezze e le sue paure.





Negli scritti di Morgenstern ho trovato alcuni personaggi appena abbozzati: Palmström, Korf, il Piccolo Impiccato, il Grande Lalula, Sophie l'assistente del boia, Palma Kunkel, il Pecoro Lunare. Ho voluto inventare per loro delle fisionomie, dei caratteri e sviluppare una mia storia originale per poterli unire tutti in un'unica vicenda, giocando così liberamente con il mirabolante popolo del patibolo creato dallo scrittore tedesco. Chiaramente, pur partendo da qualcosa di già scritto, si tratta di un lavoro di pura invenzione, in quanto i *Canti della Forza* altro non sono che una serie di componimenti poetici in apparenza privi di una struttura narrativa coesa. Il filo conduttore è rappresentato da una continuità stilistica e tematica che permette al lettore di spaziare e di fantasticare, plasmando questo mondo a suo totale piacimento.

Il link per vedere il cortometraggio:

<https://www.youtube.com/watch?v=rkd74o8mW-w>

La scheda del libro:

<https://www.libri.it/i-canti-della-forca>

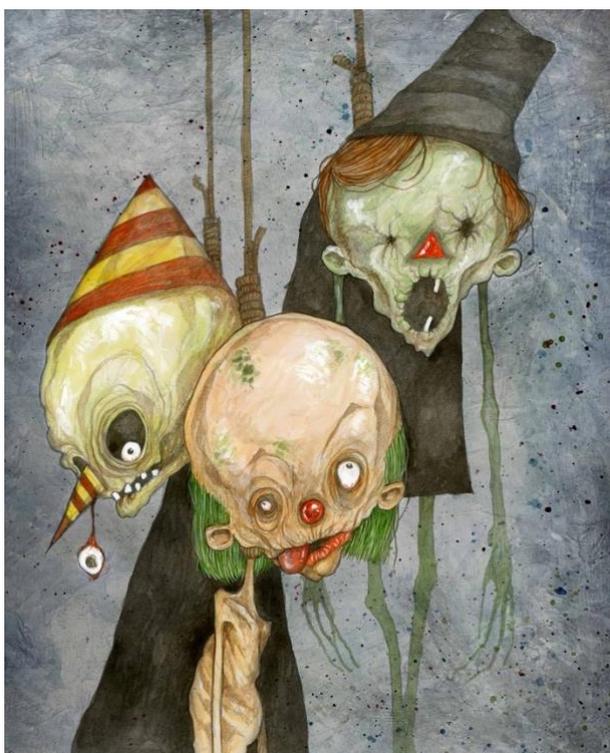
testo e immagini © STEFANO BESSONI





Valerio Ciarocchi

La messa in musica dell'opera poetica di Christian Morgenstern*



© STEFANO BESSONI, da *I canti della forca. Galgenlieder*

Abstract: This article intends to offer a broad look at the setting of Morgenstern's lyrics to music. Set to music by illustrious composers of the twentieth century, who also experimented on those verses, creating a happy symbiosis of text and music. Morgenstern's interest in Rudolf Steiner's anthroposophy, to which he substantially adhered, falls within this area.

Parole chiave: Anthroposophy, Galgenlieder, grotesque in music, Morgenstern Christian, Palmström, Steiner Rudolf.

Il *call for papers* 2023 di *Fillide* propone come tema “Il grottesco del linguaggio. Christian Morgenstern”. Autore tedesco, vissuto tra Ottocento e Novecento, non così diffusamente noto in Italia, a eccezione degli specialisti, tuttavia più che degno di essere al centro della monografia di *Fillide* e di approfondimenti che ne mettano ulteriormente in evidenza l'opera poetica.

Questo contributo intende offrire un pur largo sguardo alla messa in musica dei testi di Mor-

* A mia zia Giovanna, ai miei cugini Chiara e Vincenzo

genstern. La scelta non è infondata, poiché già il suo poetare così naturalmente musicale impone di gettarvi una luce che illumini tali qualità, ma anche perché alcuni suoi *Lieder* sono stati musicati a opera di insigni compositori del Novecento, che hanno anche sperimentato su quei versi, creando una felice simbiosi di testo e musica. Anche questo è un dato che la musicologia deve considerare, soffermandosi sul poeta tedesco, i compositori che si sono lasciati ispirare dalla sua arte e anche le diverse temperie culturali in cui tutto si è concretizzato. In questo ambito rientra anche l'interesse di Morgenstern per l'antroposofia di Rudolf Steiner, a cui sostanzialmente aderì.

Morgenstern, un poeta che sa giocare con le parole per farne opere d'arte

L'autore è ampiamente noto per alcune raccolte di poesie satirico-grotesche: *Galgenlieder* (1905)¹, ossia *Canti della forca*, *Palmström* (1910)² e i postumi *Palma Künkel* (1916) e *Der Gingganz* (1919) «in cui ottiene, attraverso analogie foniche, deformazioni semantiche e interpretazione letterale delle metafore, effetti originalissimi».³

A queste raccolte, che lo hanno consacrato come uno dei maestri del grottesco, Morgenstern arrivò dopo aver attraversato diverse fasi non solo stilistiche, ma anche di vita. Il poeta bavarese passa così da

alcuni volumi di liriche (*Phantas Schloss*, 1895; *Ich und die Welt*, 1899), nei quali si avverte l'influsso di Nietzsche e di Dehmel, si avvicinò all'antroposofia di R. Steiner, e scrisse poesie e prose poetiche cosmico-mistiche per lo più sentimentaleggianti (*Einkehr*, 1910; i postumi *Stufen*, 1918, e *Epigramme und Sprüche*, 1920; raggiunse anche toni impressionistici in poesie più vicine alla confessione personale (*Melancholie*, 1906; *Ich und Du*, 1911).⁴

Come si evince, l'autore non approdò improvvisamente al grottesco, ma percorse molteplici vie e di varia estrazione filosofica, culturale e letteraria. Per la sua produzione grottesca trasse ispirazione anche dal *nonsense* letterario inglese⁵ e padroneggiò talmente il genere da farlo assurgere tra i maggiori lirici tedeschi del suo tempo, peraltro riscuotendo un notevole successo soprattutto postumo, con molte riedizioni delle sue opere. Il suo spirito critico prese le forme del verso poetico e grottesco in più occasioni: *Drei Hasen* sulla critica letteraria, *der Werwolf* sulla grammatica,⁶ *Der Gaul* sulla chiusura mentale, *Der Wasseresel* sul simbolismo. La Scolastica e il discutere su cose incomprensibili come il sesso degli angeli sono oggetto di *Der Scholastikerprobleme*. Qui si può scorgere qualcosa della crisi interiore che lo condusse dalla lettura di Friedrich Nietzsche, attraverso Søren Kierkegaard, Meister Eckhart, Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstòj, fino a Rudolf Steiner, ponendo fine alla sua “fase secolare” e, diremmo, di laico sentire.⁷

La messa in musica dell'opera poetica di Morgenstern

Come anticipato in premessa, Morgenstern ebbe tale successo da catturare l'attenzione di compositori di diversa estrazione culturale, ispirando così composizioni per voce e strumento che hanno evidenziato il più possibile quel carattere grottesco dei suoi *Lieder*, anche con produzioni di musica d'avanguardia, diremmo specialmente con essa.

¹ Per un primo studio: WILSON 2003.

² «Palmström è il nome di un personaggio sognatore, entusiasta di tutto e che si batte per un mondo migliore» (BASSO 1999, 518).

³ GEDEA 1996, 183.

⁴ TRECCANI, *Christian Morgenstern*, www.treccani.it.

⁵ Cfr. HABEL 1997, 104-108.

⁶ Sulle traduzioni del *nonsense*, in particolare di *Der Werwolf* di Morgenstern in francese e in inglese: KRETSCHMER 2012.

⁷ Cfr. HABEL 2003.

Il finlandese Erik Valdemar Bergman⁸ ha musicato quattro *Galgenlieder*: *Das große Lalula*,⁹ *Tapetenblume*, *Igel und Ägel*, *Unter Zeiten*. Partendo da basi neoclassiche, ancora tonali ma attraversate da dissonanze e cromatismi, è passato attraverso un neoimpressionismo, con spiccata meliosità e colorismo, una ricca varietà vocale e percussiva, sottolineata dalla tecnica seriale. «Valendosi della sua esperienza di direttore di coro Bergman ha espresso le sue doti migliori nella musica vocale, in particolare in lavori ricchi di effetti onomatopeici e ritmici come *Barnets dröm*, *Galgenlieder*, *Fåglarna* [...]. Verso la metà degli Anni '60 la produzione di Bergman si è rivolta verso strutture quasi aleatorie».¹⁰

Il tedesco Hanns Eisler¹¹ mostra l'impronta schönberghiana in *Palmström*. Il suo ciclo op. 5 per *Sprechstimme* e strumenti è infatti uno studio sulla serialità dodecafonica, a partire dal titolo di alcuni canti grotteschi di Morgenstern,

con l'ironica parodia, venata di assurdo, del grande maestro del grottesco. Il distacco dall'estetica dei viennesi, già compiuta nelle scelte poetiche, si fa più netto [...] con il filo tagliente del sarcasmo, la crudezza di uno spunto popolare, la violenza di incisi lapidari.¹²

Il ciclo è concepito come studio sulla serie dodecafonica con variazioni e «venne richiesto da Schönberg come integrazione parodistica al proprio *Pierrot lunaire*» (BASSO, *Palmström Lieder*, 1999, 518).¹³

La russa Sofija Asgatovna Gubajdulina¹⁴ si è concentrata sui *Galgenlieder*, realizzando *Galgenlieder à 3*, ossia quindici brani per mezzosoprano, percussioni e contrabbasso (1996) e *Galgenlieder à 5*, quattordici pezzi per mezzosoprano, flauto, percussioni, fisarmonica e contrabbasso (1996) che possiamo considerare una seconda versione allargata nelle sue componenti strumentali e, quindi, anche di potenziale espressivo. Compositrice emblematica di musica stocastica,¹⁵ ossia il comporre seguendo regole matematiche e calcolo delle probabilità, in queste raccolte riesce con il suo metodo compositivo a rendere al meglio la vena grottesca che Morgenstern intese comunicare attraverso i suoi *Galgenlieder*.¹⁶

Il tedesco Paul Graener¹⁷ si è concentrato su *Galgenlieder* e *Palmström*,¹⁸ particolarmente con *Neue Galgenlieder* op. 43b.¹⁹

Il pianista austriaco Friedrich Gulda²⁰ ha dedicato parte della sua opera di compositore ai *Lieder* di Morgenstern. Suoi i *Sieben Galgenlieder*, per voce, maschile e femminile, e piccolo

⁸ Uusikaarlepyy 24.11.1911 – Helsinki 24.04.2006.

⁹ https://sonichits.com/video/Erik_Bergman/Das_grosse_Lalula?track=1.

¹⁰ TAMMARO 1985, 469.

¹¹ Lipsia 06.07.1898 – Berlino 06.09.1962.

¹² NAPOLITANO 1989, 636.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=PzvDgxRqVGE>.

¹⁴ Čistopol' 24.10.1931.

¹⁵ cfr. BASSO 1990, 344.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=1rjsOYeNCtM>;

<https://www.youtube.com/watch?v=Hj7C1WSwD9s>; <https://www.youtube.com/watch?v=FGDF-ihMTXY>.

¹⁷ cfr. BASSO 1989, 291.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=XLUZ1-bPKo4>.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=s7aow8vm3io>; https://www.youtube.com/watch?v=I_TfUruh4lo;

<https://www.youtube.com/watch?v=1wWqlUjD-ew>.

²⁰ Vienna 16.05.1930 – Weissenbach 27.01.2000.

organico, tra cui si ascolta un cembalo che realizza una sorta di basso continuo.²¹ Voci e strumenti, talora sembrano dialogare, talvolta sembrano rincorrersi, tal'altra sostenersi, con effetti sonori di particolare impatto, che evidenziano il gusto del grottesco del poeta di Monaco di Baviera.

Un altro grande compositore tedesco, Paul Hindemith,²² ha tratto ispirazione dal grottesco di Morgenstern. Anzitutto egli dedicò alla memoria del giovane poeta, morto prematuramente, la *Lustige Sinfonietta* op. 4 in re minore per piccola orchestra (1916).²³ In questa composizione strumentale della sua giovinezza, Hindemith onora Morgenstern e tenta con mezzi strumentali di ricreare il clima proprio della poetica dell'autore bavarese. Come epigrafi recitate di ogni movimento scelse suoi testi. Il clima era quello drammatico della Grande Guerra. Unico a non essere richiamato al fronte in famiglia, Hindemith intraprese la scrittura di *Lustige Sinfonietta* allorché apprese della morte al fronte di suo padre. L'allegria della composizione, già nel titolo, *Lustige*, mostra una sorta di ambiguità. È un umorismo amaro, appunto “da forca”, da *Galgenlieder*, quello che scorre lungo i passaggi della composizione hindemithiana e la poetica a tratti proto-surreale di Morgenstern ne è la chiave di lettura. Le giustapposizioni, distaccate, sembrano sfidare l'uditorio, tra una sorta di contrappunto brahmsiano e una musica beffardamente gioviale, quasi in bilico tra un lirismo pieno e un minimalismo accentuato.²⁴

Hindemith ritornò sui testi di Morgenstern in altre occasioni: è del 1919 *Melancholie*, 4 Lieder per mezzosoprano e archi,²⁵ del 1920 è *Auf der Treppe sitzen mein Öhrchen*, 8 Lieder su poesie varie, per soprano e pianoforte.²⁶ In questi brani è evidente la sintonia che il compositore avverte nei confronti del poeta e della sua poetica e la musica non soltanto accompagna e sostiene, ma dialoga, rafforzando il clima grottesco voluto da Morgenstern poeta.²⁷

Il pianista e compositore tedesco Robert Kahn²⁸ è un altro autore rimasto felicemente attratto dalla poetica di Morgenstern, di cui ci giungono *9 Lieder nach Gedichten von Christian Morgenstern*, op. 31.²⁹ La produzione artistica di Kahn, compresa la liederistica, benché giunga fino alla metà del Novecento, «è sotto tutti gli aspetti un prodotto dell'Ottocento, con una netta impronta tardo-romantica [...]». Per quel che riguarda la sua produzione liederistica va rilevato il carattere quasi popolare dei suoi *Lieder* [...] e l'immediatezza della loro espressività.³⁰

Christian Morgenstern fu anche un eccellente traduttore di autori scandinavi ed ebbe successo in vita altrettanto come tale, oltre che come poeta, anche nell'estremo Nord Europa. Non stupisce quindi che un altro finlandese abbia musicato suoi testi: Yryö Henrik Kilpinen.³¹ La sua fama è fortemente legata alla liederistica, con oltre settecento testi musicati, particolarmente quelli legati a Morgenstern.³² «Egli prese le distanze dal più aperto romanticismo per lasciare spazio a istanze impressionistiche, popolari e arcaicizzanti [...]» e

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ao9zncML-58>; <https://www.youtube.com/watch?v=GapiyuvMMsg>; <https://www.youtube.com/watch?v=9YNR5ziGvtY>.

²² Hanau 16.11.1895 – Francoforte sul Meno 28.12.1963. Cfr. STUCKENSCHMIDT-LANZA 1989, 590-604.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=EIE34dfUGWo>.

²⁴ Cfr. OLIVER 2022.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=QmrvdLlr2eY>.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=O0ENSuaAO8s>;

https://www.youtube.com/watch?v=PVZP7Kk1_fE.

²⁷ Cfr. PETAZZI 1999, 450-456.

²⁸ Mannheim 21.07.1865 – Biddenden 29.05.1951.

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=n0jt3axGBVk>.

³⁰ SCHILIRÒ 1989, 51.

³¹ Helsinki 04.02.1892 – ivi 02.05.1959.

³² <https://www.youtube.com/watch?v=fKkFmj0cGyA>;

https://www.youtube.com/watch?v=xXVLz_4TQMY.

preferì rivolgersi con maggiore sistematicità a testi di poeti contemporanei, finnici, svedesi e tedeschi.³³ Si riscontra nella sua scrittura musicale una spiccata attenzione per il declamato e i testi finlandesi risultano più scarni e semplici rispetto a quelli in lingua tedesca. Sta di fatto che, citando James Deaville, «His German-language songs, above all to texts by Christian Morgenstern, enjoyed considerable success in Germany of the 1930s».³⁴

L'ungherese, naturalizzato inglese, Mátyás György Seiber³⁵ ha composto due madrigali (1927) su testi del poeta bavarese e *3 Morgenstern-Lieder* per soprano e clarinetto (1927-1929).³⁶ Egli avvertì profondamente la crisi del linguaggio del Novecento e perciò allargò i suoi orizzonti di sperimentazione musicale. «Dopo rapide esperienze che lo portarono a vicinanze stilistiche con l'Espressionismo e con il cabaret della Repubblica di Weimar, con il Neoclassicismo e con Hindemith, compì i due incontri fondamentali per la maturazione del proprio linguaggio, cioè con il jazz e con la dodecafonia».³⁷ Dal jazz apprese la libertà e la vitalità ritmica, dalla dodecafonia attinse la rigida osservanza delle regole schoenbergiane, salvo successivamente servirsi con più malleabilità, affiancandole elementi diatonici e alternandola a opere in cui non vi ricorreva affatto. Prima dell'improvvisa scomparsa in un incidente in Sudafrica, si era addentrato nel metodo weberniano, lasciando purtroppo il lavoro appena intrapreso al livello di esercitazioni.

Un altro tedesco, Rudi Spring,³⁸ ha musicato *Galgenliederbuch nach Gedichten von Christian Morgenstern* op. 19, per soprano o mezzosoprano e pianoforte, in quattro volumi (1983-2000).

Siegfried Strohbach, tedesco di Schirgiswalde,³⁹ ha anch'egli musicato *5 Galgenlieder* e l'inglese Graham Waterhouse⁴⁰ ha messo in musica *Gruselett* e *Der Werwolf*,⁴¹ per voce recitante violoncello (2014-2017), opere di spiccata sperimentazione musicale contemporanea.

“Io possiedo lo sguardo che tramuta”: Morgenstern steineriano.

Per una ricapitolazione conclusiva

Per dirla con Arthur Rimbaud e citando un articolo di Davide Brullo, questa che si riporta è la frase di un *poeta veggente* e attento rispetto a quel che gli accadeva attorno che ad esempio, tra i primi, scoprì il valore e il talento poetico dello svizzero Robert Walser (che con Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt compone la triade dei maggiori poeti svizzeri germanofoni del Novecento).

Ma «l'incontro che squassa la sua vita, comunque, accade a Berlino nel 1909. Rudolf Steiner in cattedra. Il fondatore dell'antroposofia. Morgenstern trova in lui una fonte d'ispirazione, Steiner ha scoperto il suo poeta, adatto a esplicare le tecniche musico-psichiche dell'euritmia».⁴²

Se è così ben noto nel mondo culturale tedesco, molto meno lo è in Italia. Ingiustamente, aggiungiamo. E tuttavia di questo maestro del grottesco in versi (peraltro magistralmente musicati da più autori e non soltanto di area germanica) vale leggere non soltanto la poesia,

³³ TAMMARO 1989, 113.

³⁴ DEAVILLE 2005, 171; cfr. BUCKBEE 1988.

³⁵ Budapest 04.05.1905 - Kruger National Park 24.09.1960.

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=I4BZb26nvas>.

³⁷ MARIANI 1990, 217.

³⁸ Lindau 17.03.1962.

³⁹ Schirgiswalde 27.11.1929 - Hannover 11.07.2019.

⁴⁰ London 02.11.1962.

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=DGvtJAq4lC0>.

⁴² BRULLO 2017; cfr. HABEL 2003.

ma anche i diari, altrettanto rivelatori del suo intelligente pensare e del suo inquieto stato d'animo.⁴³ È il caso davvero di dire che «pare uno abituato a impilare stornelli per placare i propri mostri, il compagno di banco di Franz Kafka. Poeta incontrollato, inconsolabile, sempre sugli abissi, Morgenstern è davvero una figura da romanzo».⁴⁴

Bibliografia

- BASSO ALBERTO (1989), *Graener, Paul*, in DEUMM, *Le biografie*, III, 291
- BASSO ALBERTO (1990), *Gubajdulina, Sofija Asgatovna*, in DEUMM, *Appendice*, 344
- BASSO ALBERTO (1999), *Palmström Lieder*, in ID. (diretto da), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (DEUMM), I titoli e i personaggi, Torino, UTET, II, 518
- BRULLO DAVIDE, *Evitate Dan Brown e il suo stile Wikipedia, scoprite il tormentato Morgenstern*, in <https://www.linkiesta.it/2017/11/evitate-dan-brown-e-il-suo-stile-wikipedia-scoprite-il-tormentato-morg/> (consultato il 16 agosto 2022)
- BUCKBEE GEORGE L. (1988), *Yryö Kilpinen. The Morgenstern Period*, in "Finnish Musical Quarterly" 3/26, 23-29
- Christian Morgenstern*, in <https://www.treccani.it/enciclopedia/christian-morgenstern/> (consultato il 16 agosto 2022)
- DEAVILLE JAMES (2005), *Yryö Kilpinen: Finnish Composer and German Lieder in the 1930s*, in "Intersections. Canadian Journal of Music - Revue Canadienne de Musique" 25/1-2, 171-186
- HABEL REINHARDT (1997), *Morgenstern, Christian*, in *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Berlin, Duncker & Humblot, 18, 104-108
- HABEL REINHARDT (2003), *Christian Morgenstern and Rudolf Steiner*, in „Die Drei“ 5, 43-53
- KRETSCHMER ERNST (2012), *Come si piega il lupo mannaro senza uccidere il pesce che canta, Tradurre il nonsense*, "Il lettore di provincia", 138, 121-134
- MARIANI MAURO (1990), *Seiber, Mátyás György*, in DEUMM, *Le biografie*, VII, 217-218
- Morgenstern Christian*, in *Grande Enciclopedia De Agostini (Gedea)*, (1996), Novara, Istituto Geografico De Agostini, XV, 183
- NAPOLITANO ERNESTO (1989), *Eisler, Hanns*, in DEUMM, *Le biografie*, II, 635-638
- OLIVER MICHAEL (2022), *Lustige Sinfonietta*, in <https://www.gramophone.co.uk/review/hindemith-lustige-sinfonietta-rag-time> (consultato il 16.08.2022)
- PETAZZI PAOLO (1999), *L'epoca delle avanguardie storiche*, in BARONI MARIO et al., *Storia della musica*, "Gli struzzi" 334, Torino, Einaudi, 416-482
- RENZI LUCA (a cura di), (2017), *Christian Morgenstern. Aforismi e liriche nel segno dell'antroposofia di Rudolf Steiner*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto
- SCHILIRÒ ANTONIO (1989), *Kahn, Robert*, in DEUMM, *Le biografie*, IV, 51
- STUCKENSCHMIDT HANS HEINZ - LANZA ANDREA (1989), *Hindemith, Paul*, in DEUMM, *Le biografie*, III, 590-604
- TAMMARO FERRUCCIO (1985), *Bergman, Erik Valdemar*, in DEUMM, *Le biografie*, Torino, UTET, I, 469-470
- TAMMARO FERRUCCIO (1989), *Kilpinen, Yryö Henrik*, in DEUMM, *Le biografie*, IV, 113
- WILSON ANTHONY T. (2003), *Über die Galgenlieder Christian Morgensterns*, Würzburg, Königshausen & Neumann

⁴³ cfr. RENZI 2017.

⁴⁴ BRULLO 2017.

Emanuela Ferragamo

Il grottesco morgensterniano in *Engste Heimat* (1995) di Erica Pedretti. Qualche considerazione



Erica Pedretti, *Objects à suspendre* (1976-'79). *Erinnerung an den Turm zu Babel* (2000)

Abstract: Erica Pedretti's novel Engste Heimat offers interesting examples on how Christian Morgenstern's humorous poems can express the sense of alienation and desperation of the second world's war generation. The protagonist of Pedretti's novel, an ironic alter-ego of the author, goes back to her childhood, she travels through Czechoslovakia and recalls Morgenstern's grotesque poems and calembours: They help her cope with the loss of past and find a way to interpret her own present.

Introduzione

A credere a Walter Kempowski, le poesie di Morgenstern vengono in soccorso nei momenti peggiori. Così egli ricorda di aver ricopiato *Il ginocchio* durante l'occupazione russa della sua casa di bambino.¹ Anche Erica Pedretti ricorda alcuni testi umoristici morgensterniani nel racconto del sofferto ritorno nell'ex-territorio moravo in *Engste Heimat* (1995). La scrittrice ripercorre là l'esilio della protagonista, Anna, dalla «patria strettissima» del titolo: la sua città natale, Hohenstadt, oggi Zábřeh.²

¹ KEMPOWSKI 1989, 8.

² PEDRETTI 2002, 155.

Scrittrice e artista tedescofona, Pedretti nasce Erika Schefter a Šternberk nella Moravia settentrionale nel 1930. Appena quindicenne, lascia la patria dopo l'espulsione delle minoranze tedesche e si rifugia nella Svizzera francese dove inizia il suo percorso artistico e conosce il futuro marito, Gian Pedretti. Benché alcune delle sue esperienze di esule confluiscano in *Engste Heimat*, il romanzo non è un'autobiografia. Pedretti prende infatti le distanze dalla sua vita, lasciando emergere le incongruenze della ricostruzione del passato della protagonista e intervenendo nel testo attraverso citazioni.³ Tra queste, molte provengono dall'umorismo morgensterniano.

Il grottesco e il principio di alienazione: due esempi in Morgenstern e Pedretti

Kurt Tucholski sostiene che il fascino dell'umorismo di Morgenstern stia nella sospensione della logica della causalità cui ciascuno di noi, benché ne abbia interiorizzato la legge, si augura di scampare.⁴ Nella poesia di Morgenstern si crea una logica alternativa a quella reale⁵ che viola le abitudini della quotidianità e può esprimersi sia nella creazione di oggetti o situazioni palesemente assurdi, che nella distruzione del linguaggio.⁶

Leo Spitzer è stato il precursore di questa seconda interpretazione nell'analisi della poesia grottesca di Morgenstern, da lui considerata appunto come un gioco rocambolesco del linguaggio. La sua teoria apre la strada a una lettura filosofico-linguistica del grottesco morgensterniano.⁷ A partire dalla tesi di Spitzer sulla lirica grottesca, Wolfgang Kayser sostiene che Morgenstern abbia tratto dalla filosofia di Fritz Mauthner la lezione che la lingua fosse inadatta alla descrizione del mondo e dovesse quindi affinare le sue capacità creative a discapito di una resa verosimile del reale.⁸ Il grottesco scaturirebbe dunque da una crisi del linguaggio. Benché questa proposta sia suggestiva, essa è stata ridimensionata dalla ricerca su Morgenstern. L'impegno che egli profonde nello studio dei *Contributi alla critica del linguaggio* nel biennio 1906-1907 è certo innegabile e molte solo le influenze sulla sua poetica.⁹ Tuttavia non è sempre possibile leggere nel grottesco l'espressione di una crisi del pensiero linguistico, anche perché già nel 1910 Morgenstern pare avere dimenticato Mauthner, visto che trascura anche solo di accennare alla pubblicazione del suo importante *Dizionario della filosofia*.

Più rilevante ai fini del presente articolo è invece la definizione di grottesco proposta da Rudolf Eppelsheimer. Essa consente infatti di evidenziare la portata esistenziale del grottesco come allegoria dell'ambivalenza del Morgenstern umorista e introduce all'analisi del principio di alienazione come strumento di trasformazione grottesca del reale.

Secondo Eppelsheimer il grottesco è ambivalente perché, come gli antichi affreschi da cui trae il nome, rappresenta la cupa malinconia e l'anelito gioioso alla creazione di nuove forme.¹⁰ Da una parte, l'osservazione delle figure dipinte nei cicli grotteschi manifesta quasi una lugubre *cupio dissolvì*: là, le forme umane quasi trascolorano in avviluppi animali e tralci vegetali.¹¹ Questa precarietà dell'esistente ha dall'altra qualcosa di «proteiforme»: il grottesco manifesta il momento «para-morfologico» della vita, di una primigenia indistinguibilità delle forme.¹² In virtù della sua intrinseca ambivalenza il grottesco rispecchia secondo Eppelshei-

³ SANDBERG 2008, 138.

⁴ TUCHOLSKI 1978, 105.

⁵ FORSTER 1962, 6.

⁶ CUREAU 1986, 75-76.

⁷ CUREAU 1986, 360.

⁸ KAYSER 1963, 154.

⁹ KRÜGER 2017, 43-44.

¹⁰ EPPELSHEIMER 1968, 137.

¹¹ *Ivi*, 136.

¹² *Ibidem*.

mer le due anime della poesia morgensterniana: l'umorismo e la poesia così detta «seria».¹³ Nel 1897, Morgenstern ricorda che le sue fantasie umoristiche hanno «un cordone ombelicale nella realtà» («Nabelschnur zur Wirklichkeit»¹⁴). Egli trae la sua ispirazione da circostanze anche minime della sua esistenza.¹⁵ Su di esse il grottesco come una sorta di «principio alienante» che combina elementi eterogenei e separa elementi affini.¹⁶

Si prenda qui ad esempio la poesia *Menschen stehn*. Edita nella raccolta postuma *Der Ginggang* (1919), essa risale verosimilmente al soggiorno di Morgenstern presso il sanatorio berlinese di Birkenwerder (1905-1906). Nell'oscurità della notte il poeta è incerto su cosa ha visto: sono due uomini, che stanno davanti a una casa, o forse due alberi? e questi uomini sono reali o forse nient'altro che sogni?¹⁷ Il testo evidenzia in primo luogo l'ambivalenza della poesia dell'autore riscontrata da Eppelsheimer: benché il tono e la collocazione di genere siano umoristiche, *Menschen stehn* esprime una considerazione mistico-filosofica. La sospensione della distinzione altrimenti usuale tra i vari ordini della natura, tra uomo e albero, rispecchia la «conversione giovannea» del 1905: dalla lettura dei Vangeli di Giovanni Morgenstern ricava nell'inverno del 1905 la promessa della perfetta identità di Dio con le creature viventi.¹⁸ A che pro, dunque, continuare a distinguere tra i diversi regni morfologici? Questa questione tematizza in secondo luogo la connotazione proto-morfologica del grottesco morgensterniano affermata da Eppelsheimer, la tendenza cioè a descrivere uno stadio dell'esistente non ancora (o non più) cristallizzato in una forma definita.

Menschen stehn compare in due occasioni nel romanzo di Pedretti. Nel primo caso, essa fornisce l'ispirazione per chiosare la descrizione della montagna di documenti e oggetti che ingombrano il tavolo della cucina di Anna:

giornali, articoli, che volevo leggere o conservare [...] vasetti vuoti di conserva, matite, pastelli colorati con le punte spezzate [...] un guanto spaiato [...] e così tutto quello che c'è, è, era e sarà – nella peggiore delle ipotesi – superfluo. (trad. mia, E.F.)

Zeitungen, Artikel, die ich lesen oder aufheben wollte [...] leere conservenbüchsen, Bleistifte, Buntstifte mit abgebrochenen Spitzen [...] ein einzelner Handschuh [...] und so ist, was ist, wird, war, schlimmstenfalls entbehrlich.¹⁹

L'ultima frase di questo elenco di cose accatastate alla buona proviene proprio dell'ultimo verso di *Menschen stehn* di cui Pedretti cita poco più avanti l'ultima strofa:

Alles ist vielleicht nicht klar,
nichts ist vielleicht erklärlich,
und somit, was ist, wird, war
schlimmstenfalls entbehrlich.²⁰

Mentre l'intenzione dell'originale era di mostrare l'illusorietà della distinzione tra soggetto e oggetto nella contemplazione della realtà, per Pedretti si tratta invece di considerare se si possa davvero fare a meno di qualcosa (lett. «entbehren»). La scrittrice insiste cioè sulla chiusura della poesia e si chiede se esistano eventi, oggetti, paesaggi superflui o se ciascun ele-

¹³ *Ivi*, 134.

¹⁴ MORGENSTERN 1987, 18.

¹⁵ CUREAU 1986, 384.

¹⁶ PALM 1987, 221.

¹⁷ MORGENSTERN 1990, 176

¹⁸ SELG 2008, 44.

¹⁹ PEDRETTI 2002, 160.

²⁰ *Ibidem*.

mento non concorra piuttosto a formare un quadro tranquillizzante e condiviso della realtà. Quando nel proseguo del romanzo la protagonista deve descrivere lo smarrimento provato nel non riconoscere un paesaggio un tempo familiare cui adesso mancano gli alberi,²¹ Anna torna a pensare alla poesia *Menschen stehn*. Prima inframmena i versi alle proprie riflessioni sulla sua difficoltà a orientarsi nel paesaggio che scorre dal finestrino del pullmann:

Era qui! Degli uomini stanno davanti a una casa, o forse era l'ultimo, no, non uomini, o il penultimo villaggio? Alberi.
(trad. mia, E.F.)

Menschen stehn vor einem Haus, oder war's eher das letzte, nein, nicht Menschen, oder das vorletzte Dorf? Bäume.²²

Poi trascrive i primi versi dell'originale: «Menschen stehn vor einem Haus, - / nein, nicht Menschen, Bäume».²³ Nel mutato contesto del romanzo la difficoltà di distinguere tra alberi e uomini esprime il sentimento di alienazione provato dalla protagonista davanti al panorama un tempo così familiare – e ora così radicalmente mutato – della sua patria. In Pedretti, il concetto di alienazione segue la definizione brechtiana di «*Verfremdung*». Essa designa come noto un procedimento artistico che provoca stupore o meraviglia perché mostra sotto una luce nuova un personaggio o un processo di cui si dava per scontato il significato, che era familiare, ovvio.²⁴ Nel romanzo, tale operazione caratterizza secondo lo zio Gregor ogni forma d'arte. Il compito dell'artista sta infatti nel «vedere» quanto prima si era disprezzato o trascurato: Ogni immagine apre una prospettiva sul mondo perché rivela che ciò che consideriamo assodato e quotidiano non sia altro che il risultato di una determinata consuetudine dello sguardo.²⁵

Il principio di alienazione consente in *Engste Heimat* una critica all'idealizzazione del passato. Esso insegna a vedere oltre l'immagine tranquillizzante dei ricordi dell'infanzia della protagonista l'odio che avvelena i rapporti delle diverse minoranze culturali e linguistiche che abitano la stessa patria cecoslovacca.²⁶ L'alienazione diventa inoltre il contrassegno della solitudine della protagonista. Essa si chiede allora, nel disperato tentativo di sfuggire alla malinconia che la opprime, se non sarebbe meglio smettere di pensare al passato:

Non guardare indietro [...]. La patria più stretta, la patria strettissima: tutte sciocchezze. Allora, preferisco piangere, la notte è tonda. (trad. mia, E.F.)

Schau nicht zurück [...]. Engere Heimat, engste Heimat: alles Quatsch. Also wein' ich lieber, die Nacht ist rund.²⁷

La «notte è tonda» è un frammento tratto dal verso conclusivo di *Nachtbild*, una poesia di Morgenstern edita postuma nel 1933. Nel testo, l'autore tratteggia un bizzarro quadretto notturno dove non c'è anima viva e solo un cane dagli occhi «di brace» abbaia dietro uno steccato. E infatti così si legge: «Der Mensch ist fort. Die Nacht ist rund / mit Sternen ausgeschlagen».²⁸ Anche Anna ha la sensazione di camminare per un paesaggio desolato perché privo delle presenze umane che gli avevano dato un senso e una tonalità emotiva: il nonno, e l'amato zio Gregor.²⁹

²¹ *Ivi*, 167.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, 168.

²⁴ BRECHT 1967, 301.

²⁵ PEDRETTI 2002, 68.

²⁶ *Ivi*, 156.

²⁷ *Ivi*, 156.

²⁸ MORGENSTERN 1990, 166.

²⁹ PEDRETTI 2002, 119.

Perdersi, ritrovarsi: Pedretti e l'esperienza di Korf.

Nel 1906, Morgenstern si immagina come un piccione viaggiatore che qualcuno abbia liberato in un luogo straniero e che sempre ricerchi la strada del ritorno:

E spesso estenuata cade a terra e qualcuno arriva, la raccoglie, la cura e vorrebbe abituarla alla casa. Ma ogni volta che si sente di nuovo le ali, ancora vola via per l'unico viaggio che basti alla sua nostalgia. (trad. mia, E.F.)

Und oft fällt sie zu Boden in ihrer großen Müdigkeit, und man kommt, hebt sie auf, pflegt sie und will sie ans Haus gewöhnen. Aber sobald sie die Flügel nur wieder fühlt, fliegt sie von neuem fort, auf die einzige Fahrt, die ihrer Sehnsucht genügt.³⁰

In modo analogo, anche Anna si sente smarrita. Il romanzo di Pedretti è permeato della sensazione disperata dell'assurdità della storia che con un tratto di righello cancella dalla mappa dell'Europa la fitta rete di relazioni interculturali delle popolazioni che abitano la parte orientale della Cecoslovacchia, la Moravia. Le violenze inflitte al tessuto sociale dai nazionalismi novecenteschi sono per la protagonista ferite ancora aperte. Commentando la scomparsa di un conoscente che in paese si mormora sia stato ucciso dalla polizia, Anna non può che chiedersi:

Mi sono dichiarata d'accordo, per il solo fatto che esisto, con lo stato del mondo? (trad. mia, E.F.)

Habe ich mich allein dadurch, daß ich lebe, einverstanden erklärt mit dem Zustand der Welt?³¹

Al pari del nazionalsocialismo, anche il comunismo cecoslovacco è antisemita e razzista, come Anna nota amaramente:

Karl Marx non sarebbe potuto esistere nella repubblica socialista cecoslovacca [...]. In questo paese marxista Marx sarebbe stato esiliato in quanto tedesco, messo fuori gioco in quanto borghese e bandito in quanto ebreo – tre volte perseguitato. (trad. mia, E.F.)

Karl Marx hätte in der ČSSR nicht existieren können [...]. In diesem marxistischen Land wäre Marx, als Deutscher vertrieben, als Bürgerlicher kaltgestellt und als Jude verfemt, dreifach verfolgt worden.³²

L'odio del regime cecoslovacco per la minoranza tedesca è palese nella storia dello zio di Anna, il pittore Gregor. Di origine morava e lingua tedesca, egli paga durante la guerra l'ottusità di una politica identitaria basata su di un concetto limitato e aggressivo di patria. La moglie Jacqueline ricorda alle autorità cecoslovacche come Gregor fosse stato considerato alternativamente cittadino tedesco e cecoslovacco. Mentre il consolato cecoslovacco si era dichiarato incompetente a decidere del rinnovo del suo visto per la Francia adducendo come motivo la sua nazionalità tedesca – e questo contro la sua volontà e il suo credo antifascista³³ – l'esercito cecoslovacco l'aveva arruolato tra le sue fila allo scoppio della guerra, unico «sudetano ariano» («arischen Sudetendeutschen»).³⁴

Il personaggio dello zio e quello del nonno paterno della protagonista permettono inoltre a Pedretti di esplorare il tema della relazione che l'arte intrattiene con la vita: Gregor è infatti pittore – un mestiere ricorrente nella prosa dell'autrice –, il nonno un accanito lettore.

³⁰ MORGENSTERN 1987, 38.

³¹ PEDRETTI 2002, 121.

³² *Ivi*, 136.

³³ *Ivi*, 73.

³⁴ *Ivi*, 75.

Morgenstern era stato particolarmente sensibile alla questione del valore etico della scrittura e aveva insistito sul significato pedagogico della sua poetica. Sebbene tale intento sia più evidente nei testi di *Trovammo un cammino* (1913), esso pure caratterizza la produzione giornalistica e aforistica dell'autore e giustifica non da ultimo la sua *verve* satirica. Essa è motivata dall'affermazione di Friedrich Nietzsche che è necessario disprezzare gli uomini, per poterli amare: La rappresentazione dei difetti della società guglielmina nei frammenti satirici di Morgenstern si propone allora di educare a una più alta concezione del vivere sociale.³⁵ Così recita un'annotazione del 1906 dello scrittore:

Bisogna essere terremoti e mettere in scacco ancora e ancora le solide città degli uomini. Bisogna scuotere le loro mura, altrimenti la vita si atrofizza in loro (trad. mia, E.F.)

Man muß Erdbeben sein und die festen Städte der Menschen immer wieder zu Falle bringen. Man muß ihre Mauer wandeln machen, sonst stock das Leben in ihnen.³⁶

In modo analogo, il nonno di Anna intende la letteratura come un «terremoto» che scuota alle fondamenta le certezze granitiche della sua epoca. Il programma di letture che appronta per la nipote è «inattuale» nel senso polemico che Nietzsche dà dell'aggettivo nei suoi scritti contro l'educazione utilitaristica somministrata alla borghesia dal governo prussiano (*Considerazioni inattuali*, 1873-1876). Come Nietzsche vedeva nell'*otium* degli antichi il migliore modello pedagogico per la formazione dell'individuo e lo opponeva a una scuola pensata in funzione di un impiego statale, così la proposta educativa del nonno rifiuta radicalmente di conformarsi all'attualità storica per ripiegare invece sullo studio del passato. Nel 1944 invita la nipote a studiare il latino, il *De bello gallico*, le battaglie antiche e quelle della guerra dei sette anni.³⁷

L'inattualità della concezione della cultura del nonno emerge tragicamente nel dopoguerra, quando la sua amata biblioteca viene distrutta dalle autorità comuniste. A questa notizia, Anna reagisce pensando a *Der Foliant*, un testo umoristico edito in *Palmström* (1910). In esso Korf, amico e sodale del personaggio che dà il titolo alla raccolta, decide – di diventare un «in-folio».

Nell'intenzione dell'originale questo bizzarro desiderio esprime la speranza che una rilegatura permetterà di tenere stretto quanto minaccia di fuggire: la vita. In Morgenstern l'umorismo scaturisce infatti anche dalla consapevolezza che la tubercolosi l'avrebbe condotto a morire prima del tempo. Nel suo significato più profondo l'umorismo, scrive Morgenstern nel 1894, è un «grido di gioia e assenso a questo mondo attraverso il dolore più infinito» («Ein durch den unendlichen Schmerz jubelndes Jasagen zu dieser Welt»)³⁸. La risata dell'umorista è dunque una reazione di difesa alla sofferenza.³⁹ In modo analogo, Pedretti cerca nell'umorismo di Morgenstern una consolazione al dolore provato per la distruzione della biblioteca del nonno a opera delle autorità cecoslovacche.

In quella libreria, scrive Anna,

non gli esseri umani, bensì i libri avevano la parola, per lo più libri marroni, di ogni tono del marrone, e rossi, bian-

in dem nicht die Menschen, sondern die Bücher das Sagen hatten, zumeist braune Bücher, Braun in allen Nuancen, und rote,

³⁵ FERRAGAMO 2021, 70.

³⁶ MORGENSTERN 1987, 213.

³⁷ PEDRETTI 2002, 144.

³⁸ MORGENSTERN 1987, 16.

³⁹ CUREAU 1986, 70

chi, i più disparati, per la maggior parte scoloriti da tempo in tinte tenui, dalla porta fino alla finestra, tra le finestre. (trad. mia, E.F.)

weiße, die verschiedensten, meinst längst zu feinen Tönen verblichenen Farben, von der Tür bis zum Fenster, zwischen den Fenstern.⁴⁰

Quei libri ora sono scomparsi, bruciati personalmente dal direttore di un museo di provincia, «montagne di libri» («Berge von Büchern»)⁴¹ Uno storico dell'arte le spiega poi il motivo di tanto accanimento:

Per quell'uomo una biblioteca non significa nulla, no, ancora peggio, per lui, come per innumerevoli altri uomini, i libri sono sospetti a meno che non si tratti di manuali specialistici, tecnici, fossero anche di tecnica militare – ma la letteratura e i dipinti, e i quadri sono per lui e quelli come lui inutili, la rappresentazione della spocchia degli intellettuali borghesi». (trad. mia, E.F.)

Dem Mann bedeutet eine Bibliothek nichts, nein, weit schlimmer, für ihn, wie für unzählige andere Menschen, sind Bücher verdächtig, sofern es sich nicht um Sachbücher, um Technisches handelt, und wäre es Kriegstechnik; aber Literatur und auch die Bilder, Gemälde, sind für ihn und seinesgleichen überflüssig, sind der Inbegriff bürgerlichen Bildungsdünkels.⁴²

Il personaggio del nonno paterno irride questa rappresentazione dell'intellettuale. Amabile compagno di passeggiate, il nonno ama recitare versi all'aperto da un taccuino che porta sempre con sé. Pedretti attinge qui ai ricordi della sua infanzia. In un'intervista concessa nel 1999 ricorda le passeggiate con il nonno e il suo vezzo di citare dai classici della letteratura tedesca.⁴³ Nella vita come nel romanzo, il nonno insegna alla nipote che la letteratura non è confinata nelle pagine dei libri. E in effetti la trasformazione di Korf in un libro rappresenta per Pedretti proprio la speranza che la letteratura possa sopravvivere ai libri, che essa si faccia cioè letteralmente carne, vissuto personale. Quando realizza che la biblioteca del nonno paterno è andata perduta per sempre,⁴⁴ Anna ricorda di aver portato di nascosto a scuola gli infolio del nonno, di averli letti sotto le coperte alla luce di una lampada tascabile per sentirsi come Korf – trasformata.⁴⁵

Qualche considerazione conclusiva.

Engste Heimat costituisce un esempio interessante della ricezione della poesia umoristica di Morgenstern. Come nota Markus May a proposito dell'eredità dell'umorismo morgensterniano la ricezione è una deformazione e una selezione parziale dei contenuti dell'originale.⁴⁶ Non si tratta cioè di riprodurre, bensì di produrre un'immagine del poeta cui ci si riferisce conforme alle esigenze artistiche del nuovo testo.⁴⁷ La rivendicazione di una certa libertà nella rielaborazione del paratesto non è del resto per Pedretti una prerogativa del solo scrittore. Come Gregor inveisce nel romanzo contro l'artista che, sentendosi obbligato a spiegare la sua opera, finisce per disturbare o impedire il confronto personale tra essa e il lettore,⁴⁸ così Pedretti afferma:

⁴⁰ PEDRETTI 2002, 60.

⁴¹ *Ivi*, 61.

⁴² *Ivi*, 62.

⁴³ ZURCHER 1999.

⁴⁴ PEDRETTI 2002, 60.

⁴⁵ *Ivi*, 61.

⁴⁶ MAY 2017, 181.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ PEDRETTI 2002, 67.

Mi confronto con lettori emancipati, che non si aspettano da un testo una indicazione della trama o risposte fisse, bensì spunti per le loro riflessioni. (trad. mia, E.F.)

Ich rechne mit emanzierten Lesern, die von einem Text keine Handlungsanweisung, keine fixen Antworten erwarten, sondern Anregung zur eigenen Überlegung.⁴⁹

Questa constatazione è particolarmente vera per il grottesco che presenta al lettore una narrazione aperta, invitandolo a terminare quanto è già iniziato.⁵⁰ Tale apertura interpretativa appare inoltre il risultato della frammentarietà stilistica del romanzo di Pedretti nel quale il ricordo non ha valore documentaristico o pretesa di verità: Esso è invece sempre precario.⁵¹ Anna si trova infatti nella situazione ambigua di non riuscire né a dimenticare, né a ricordare completamente il suo passato. Sebbene rammenti alcune parole in cecoslovacco, le manca però il contesto: Si lamenta di riconoscere «qualcosa di familiare» e di non comprenderne il significato.⁵² Anna cita allora due versi di *Brief einer Klabautenfrau*: «Doch weil sie manchmal Böhmisch spricht, / verstehen wir einander nicht».⁵³

La poesia, pubblicata postuma nel 1919, la poesia sperimenta un procedimento già avviato da *Der Werwolf* (1906-1907) nei *Canti patibolari*. Così come là Morgenstern descrive la famiglia del lupo mannaro e cioè a dispetto dell'evidenza grammaticale che il pronome «wer» di «Werwolf» non ha plurale,⁵⁴ così il termine «Klabauterfrau» è ricavato dal maschile «Klabautermann», il coboldo che terrorizza i marinai, trascinandone a fondo le navi.⁵⁵ Nel testo, la «Klabauterfrau» sente la mancanza del coniuge lontano e gli scrive che trascorre i suoi pomeriggi in compagnia di un fuoco fatuo: «doch weil sie leider böhmisch spricht, / verstehen wir einander nicht», si rammarica.⁵⁶

Brief einer Klabautenfrau risale al 1911. Due anni prima, Morgenstern intende letteralmente l'espressione idiomatica usata per segnalare che qualcosa è incomprensibile, «Das sind böhmische Dörfer für mich» (lett. «Questi per me sono villaggi boemi»). Palmström e il sodale Korf si imbattono in un «villaggio boemo» e non ci si raccapezzano in alcun modo (*Das Böhmische Dorf*).⁵⁷ Qualcosa di simile avviene anche nel romanzo di Pedretti dove in effetti assistiamo alla resa letterale di un modo di dire. Se infatti nel testo di Morgenstern il riferimento alla lingua «boema» indica in generale qualcosa di incomprensibile, Pedretti evidenzia attraverso la citazione dalla poesia *Brief einer Klabautenfrau* come la cultura e il paesaggio patrio siano ormai incomprensibili per la protagonista: «villaggi boemi» dunque sia in senso letterale – la Boemia è una regione storica della Cecoslovacchia – che figurato.

Bibliografia primaria:

CHRISTIAN MORGENSTERN (1987), *Aphorismen*, REINHARD HABEL (Hrsg.), *Christian Morgensterns Werke und Briefe*, V, Stuttgart, Urachhaus

⁴⁹ PEDRETTI 1984, 111.

⁵⁰ CONNELLY 2017, 244.

⁵¹ PENKWITT 2007, 245.

⁵² PEDRETTI 2002, 154.

⁵³ *Ivi*, 154.

⁵⁴ MORGENSTERN 1990, 88.

⁵⁵ *Ivi*, 749.

⁵⁶ *Ivi*, 218.

⁵⁷ *Ivi*, 109.

CHRISTIAN MORGENSTERN (1990), *Humoristische Lyrik*, MAURICE CUREAU (Hrsg.), *Christian Morgensterns Werke und Briefe*, III, Stuttgart, Urachhaus

ERICA PEDRETTI (2002), *Engste Heimat. Roman*, Frankfurt, Suhrkamp

Bibliografia secondaria:

BEATRICE SANDBERG (2008), *Kindheit als Narrativ bei Erica Pedretti*, Otto F. Walter, Jürg Amann und Silvio Blatter in: EVE PORMEISTER, HANS GRAUBNER (Hrsg.), *Tradition und Moderne in der Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Internationalen Konferenz zur deutsch-sprachigen Literatur der Schweiz*, Tartu, Tartu University Press

BERTHOLD BRECHT (1967), *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater*, XVI, Frankfurt, Suhrkamp

CHRISTIANE PALM (1987), *Christian Morgensterns groteske Phraseologie. Ein Beitrag zur Rolle der Phraseologismen im literarischen Text*, „Beiträge zur allgemeinen und germanistischen Phraseologieforschung“, Oulu, Oulu yiloipsto

EMANUELA FERRAGAMO (2020), *Paradies Parodie. Christian Morgensterns parodistische Poetik*, Würzburg, Königshausen & Neumann

FRANCES S. CONNELLY (2019), *Unwinding the Arabesque: Grotesque Ornament and Modern Meaning*, DAMINO ACCIARINO (ed.): “Paradigms of Renaissance Grotesques, Essays and Studies”, 2019/43

KURT TUCHOLSKY (1978), *Palmström der vermehrte*, MICHAEL SCHULTE (Hrsg.), *Das große Christian Morgenstern Buch*, München, R. Piper & Co

LEONARD FORSTER (1962), *Poetry of significant nonsense*. Cambridge, Cambridge University Press

MARKUS MAY (2017), *Vom Stiefel Gingganz bis zum Brunnen Biserbricht. Spuren der Morgenstern-Rezeption in der Gegenwartsliteratur*, WALDEMAR FROMM, MARKUS MAY (Hrsg.), „Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht“. *Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns*. Stuttgart, Urachhaus

MAURICE CUREAU (1986), *Christian Morgenstern humoriste. La creation poétique dans «In Phanta's Schloß» et les «Galgenlieder»*, Bern, Frankfurt, New York, Peter Lang

MEIKE PENKWITT (2007), *Erinnern zwischen Performanz und Referenz. Die „Erinnerungstexte“ der Autorin Erica Pedretti*, MEIKE PENKWITT (Hrsg.), *Erinnern und Geschlecht*, „Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenstudien“, 2007/20

PATRICIA ZURCHER (1999), *Entretien avec Erica Pedretti*, “La Neuveville”

PATRIZIA N. FRANCHINI, SUZANNE KAPPLER, SILVIO TEMPERLI (Hrsg.) (1984), *Irmtraud Morgner. Die Hexe im Landhaus. Gespräch im Solothurn. Mit einem Beitrag von Erica Pedretti*, Zürich, Rauhreif Verlag

PETER SELG (2008), *Christian Morgenstern. Sein Weg mit Rudolf Steiner*, Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben

RUDOLF EPPELSHEIMER (1968), *Mimesis und Imitatio Christi. Bei Loerke, Däubler, Morgenstern, Hölderlin*, Bern, Franke Verlag

TOBIAS KRÜGER (2017), *Der beleidigte Pathetiker im Spiegelkerker. Morgensterns Sprachmythologie im Kontext von Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner*, WALDEMAR FROMM, MARKUS MAY (Hrsg.),

„Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht“. *Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns*.
Stuttgart, Urachhaus

WOLFGANG J. KAYSER (1963), *The Grottesque in art and literature*, Bloomington, Indiana Uni-
versity Press



Erica Pedretti, copertina del catalogo della mostra
Fremd genug 2020, Bündner Kunstmuseum Chur
Verlag für moderne Kunst

Barbara Ricci

Ascoltare il canto dei pesci. Traduzioni (im)possibili della poesia di Christian Morgenstern



Paul Klee, *Dramma tra gli uccelli*, 1920

Abstract: Polysemy and ambiguity are among the constant characteristics of Christian Morgenstern's poetry. This article analyses the Italian translations of some of his texts and the difficulties that individual translators have had to face.

Paole chiave: nonsense, traduzione, poesia, gioco linguistico, straniamento

Am Ende ist jede Poesie Übersetzung
Novalis

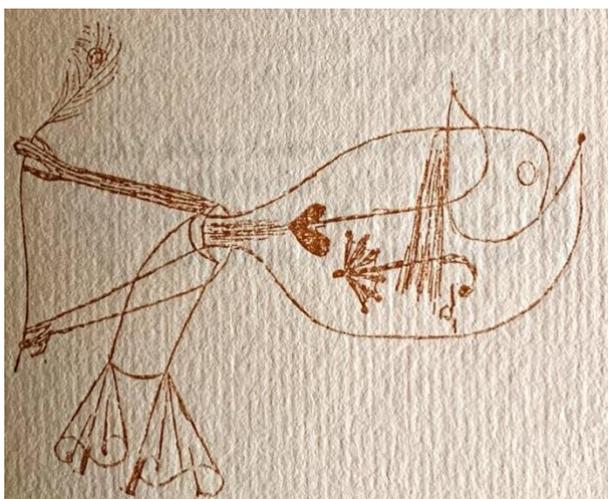
On ne communique pas. On signale.
Edmond Jabes

Il mondo poetico del nonsense ricorda quello dei sogni. Polisemia, omonimia e omofonia, procedimenti tipici di questa poesia, rientrano fra le modalità dello spazio onirico. Ciò che si sogna viene nascosto dietro un contenuto manifesto che qualche volta si ricorda al risveglio, ma che deve essere comunque interpretato. La tecnica delle contrazioni lessicali è affine al meccanismo onirico della condensazione. Infine la drammatizzazione: simboli e dispositivi della lingua iniziano a vivere in modo concreto, il sognatore e il poeta li mettono in scena.

I poeti del nonsense giocano, la loro poesia è un atto libero e superfluo, una festa del linguaggio; dentro lo schema di una tradizione (versi, rime e strofe) il poeta si diverte ridicolizzando le norme della lingua e i canoni della letteratura, con un autentico lavoro ludico.¹ Per questo si può riaffermare con convinzione sorridente che «le traduzioni di nonsense, sono, fra tutte le traduzioni, quelle più complete, riuscite e soddisfacenti».²

Vormittag am Strand/Mattino sulla spiaggia

Diego Valeri



Paul Klee, *Danza del fanciullo triste*, 1921

Diego Valeri (1887-1976) è stato poeta, autore di saggi e apprezzato traduttore prevalentemente dal francese, ma anche dal tedesco. Sulla teoria della traduzione poetica Valeri fece uscire un breve saggio nel 1962 in cui dichiarava: «Chiaro che l'esercizio del tradur poesia è, alla fine, un esercizio di poesia; che la buona traduzione ha da essere, come dicono i tedeschi, una *Nachdichtung*: una ri-poesia, o trans-poesia».³

Di seguito la sua celebre traduzione:

Vormittag am Strand

Es war ein solcher Vormittag,
wo man die Fische singen hörte;
kein Lüftchen lief, kein Stimmchen störte,
kein Wellchen wölbte sich zum Schlag.

Nur sie, die Fische, brachen leis
der weit und breiten Stille Siegel
und sangen millionenweis'
dicht unter dem durchsonnten Spiegel.

Mattino sulla spiaggia

Era un mattino simile a questo,
quando udimmo i pesci cantare;
non un fil d'aria, né un filo di voce,
neppure un suono d'onda del mare.

Sol essi, i pesci, rompevan lieve
l'immenso silenzio suggellato,
cantando in mille diversi modi,
fitti, sotto lo specchio assolato.

¹ KRETSCHMER 2012, 123-136.

² LECERCLE 2008, 90-102.

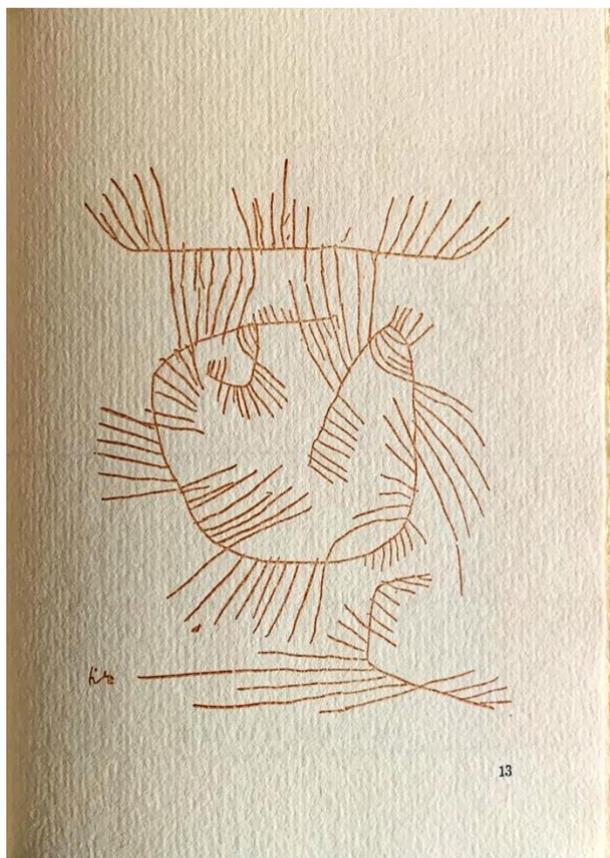
³ VALERI 1962, 59.

Diego Valeri riesce a preservare la cadenza ritmica e la semplicità della sintassi. I diminutivi del testo *Lüftchen* e *Stimmchen*, difficili da rendere, diventano *un fil d'aria* e *un filo di voce*, una scelta particolarmente riuscita. Rinuncia nel quarto verso della prima strofa all'immagine dell'onda che si piega su se stessa con una soluzione che accentua l'effetto acustico dell'insieme, impoverendo quello visivo. La scelta risulta accettabile, quasi un risarcimento sul piano del significato, visto che le allitterazioni inspite nel testo tedesco vanno perdute, come le rime della seconda strofa.

Il testo è costruito con grande naturalezza: pur descrivendo una situazione surreale, riesce a farla apparire luminosa e serena. In questo caso Morgenstern non lavora tanto con i giochi di parole o i doppi sensi, ma «dalle parole disposte nelle più regolari compagini metriche, affiorano mondi o pensieri contraddittori, ai quali la compostezza formale del verso conferisce una patente di indiscutibile accettabilità. [...] Diceva Leo Spitzer che Morgenstern fa poesia col pensiero e pensa con le parole».⁴

Das Knie/Il ginocchio

Giancarlo Scorza



Paul Klee, In sé, 1940

⁴ CARUSO 2011, 73-74.

Giancarlo Scorza (1922-1987) è stato pittore e incisore, si è occupato di poesia e narrativa,⁵ ma soprattutto ha svolto il lavoro di traduttore.⁶ Bibliotecario a Pesaro per tutta la vita, scelse di vivere appartato, lontano dalle grandi città italiane, ma questo non gli impedì di intrattenere rapporti di lavoro e di amicizia con personalità importanti della critica e dell'editoria, da Aneschi, a Scheiwiller, a Vicari, direttore della rivista "Il Caffè", con cui Scorza collaborò dal 1959 al 1969. Traduttore e critico raffinato, Scorza curò sul "Caffè" anche una rubrica fissa,

la *Rassegna della stampa umoristica mondiale*, dove trovarono spazio brani tradotti dalle riviste europee "Punch", "Phantomas", "Simplicissimus" e tante altre.

Le traduzioni di Scorza dei *Galgenlieder* rimasero sostanzialmente in ombra per via della maggiore risonanza che ebbero quelle di Anselmo Turazza, diffuse più o meno negli stessi anni. Scorza presenta sul "Caffè" nel maggio del 1959 un piccolo gruppo di testi e, nello stesso anno, una scelta di traduzioni di Morgenstern per un volumetto della «Biblioteca Minima» di Vicari, edita da Sciascia.

Nella breve introduzione Scorza sottolinea alcune caratteristiche del suo lavoro, prendendo le distanze dalla traduzione di Turazza, senza però nominarlo:

Il tradurre è precisa esperienza di ordine critico e può condurre, in virtù appunto della familiarità con i problemi anche tecnici dell'opera, a formulare considerazioni non inutili ad una migliore intelligenza del testo. [...] È difficoltoso rendere in italiano una scrittura scarna e aggressiva come quella del Morgenstern che alterna, per non dir altro, nello spessore stesso dei termini, lontani riferimenti a una mitologia popolare o personale. Ma oltre ai veri e propri giochi di parola che, inutile dirlo, rendono praticamente intraducibile il testo, pena una pesante deformazione (questo risultato, per la verità non molto raro, ci è accaduto appunto di dover constatare anche in una traduzione contenuta in una recente raccolta), è la medesima semplicità e perentorietà del lessico a rendere arduo il tradurre, evitando lo sciatto, in una lingua come la nostra consumata dalla cultura.

[...] La crudele realtà del funebre ginocchio che va solitario pel mondo, viene quasi dimenticata nello svolgersi della poesia che ha l'andamento un po' ingenuo e infantile di una canzone popolare. I *Galgenlieder*, non bisogna dimenticarlo, recano come dedica «Dem Kind im Manne».

Riportiamo di seguito la poesia di Morgenstern tradotta da Giancarlo Scorza:

Das Knie

Ein Knie geht einsam durch die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts!
Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!
Es ist ein Knie, sonst nichts.

Im Kriege ward einmal ein Mann
erschossen um und um.
Das Knie allein blieb unverletzt –
als wärs ein Heiligum.

Seitdem gehts einsam durch die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts.
Es ist kein Baum, es ist kein Zelt.
Es ist ein Knie sonst nichts.

Il ginocchio

Va pel mondo solitario un ginocchio.
È un ginocchio e nient'altro!
Non è albero né tenda!
È un ginocchio, nient'altro!

Venne una volta in guerra
ferito d'ogni parte un uomo.
Come reliquia illeso
solo il ginocchio restò.

Va d'allora pel mondo solitario.
È un ginocchio e nient'altro!
Non è albero né tenda!
È un ginocchio, nient'altro.

⁵ SCORZA 1966 e 2012.

⁶ SCORZA 2013.

Scorza rinuncia alle rime e cerca di rimanere il più possibile aderente al testo, alla sua semplicità apparente. Interessante da questo punto di vista la motivazione che ha portato l'autore all'utilizzo delle illustrazioni di Paul Klee come contrappunto al testo nell'edizione Sciascia. Nell'introduzione l'autore sottolinea la «sorprendente *Leichtigkeit* della grafia del K. così duttile a segnalare gli umori fantasiosi, la sottile ironia, i suggerimenti di cultura».

I disegni di Klee sono tutti posteriori alla prima guerra mondiale e solamente dopo questa data si fa chiara l'affinità fra Morgenstern e Klee. Questa affinità secondo Scorza «investe tutta la maniera di vedere e rappresentare il mondo sotto quel cielo di infanzia ideale ove l'infinitamente piccolo è contiguo allo smisurato e la comicità, il richiamo letterario, si trovano ad avere una incredibile misura di candore».

Der Seufzer/Il sospiro

Anselmo Turazza

Nel 1955 sul “Verri” Giorgio Orelli (1921-2013)⁷ recensisce un libro di Morgenstern tradotto da Anselmo Turazza⁸ per le edizioni della Libreria Antiquaria Palmaverde di Bologna.⁹

Orelli definisce la traduzione del Turazza «estrosa e abilissima» e sottolinea l'interesse del parallelo culturale proposto dal Turazza stesso:

Come di Carlo Dossi, malagevolmente inquadrabile nel panorama letterario italiano, si volle ravvisare una (dal Dossi consaputa) congeniale ascendenza in Jean Paul; così ...il creatore dei *Galgenlieder* non va disgiunto da un poeta, d'entrambi minore, ricollegabile anch'egli alla norditalica ‘scapigliatura’: il novarese Ernesto Ragazzoni.

Il collegamento con Ragazzoni¹⁰ sarà avanzato anche da Montale in una delle sue recensioni al lavoro di Turazza. Continua poi Orelli:

A tali invenzioni la versione di Turazza non toglie sostanzialmente nulla. Ma bisogna vedere com'egli ci si diletta, come elegantemente si districa nei giochi e grovigli linguistici, sfoggiando un linguaggio culto-umorifero (così nell'uso dei proparossitoni), che a volte ci ricorda il grande Gadda. Tradurre, si pensa, per il Turazza è farsi festa, cercarsi sui sentieri da capre, facendo ad un tempo degna festa al poeta amato, vicino di banco.

Nel febbraio del 1962 Eugenio Montale sulle pagine del “Corriere della Sera”¹¹ interviene direttamente elogiando il lavoro di Turazza traduttore, considerandolo un vero poeta in proprio; si tratta della consacrazione definitiva:

I *Canti grotteschi* di Christian Morgenstern [sono] tradotti o piuttosto rifatti con sorprendente perizia e genialità da Anselmo Turazza (ed. Ricciardi). [...] Ora questa nuova edizione molto accresciuta e corredata da tutte le necessarie note ci ripropone non solo un'opera poetica che è indispensabile conoscere, ma una figura di traduttore che possiamo considerare come un

⁷ Su Giorgio Orelli <https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-orelli/>

⁸ ORELLI 1957, 94-96

⁹ La Libreria Antiquaria Palmaverde è stata una libreria e casa editrice fondata a Bologna nel 1948 da Roberto Roversi e da sua moglie Elena Marcone con sede in via Rizzoli 4. L'azienda, trasferitasi successivamente in Via de' poeti, 4, cessò le attività nel 2005. La libreria pubblicò il primo dei suoi 229 cataloghi nel novembre 1949. La tipologia di libri in vendita si differenziò molto da quella di analoghe librerie antiquarie per aver posto attenzione, tra i primi, ai “libri degli ultimi cento anni, ancora vitali e fuori catalogo”, al Futurismo, ai volantini politici, alla “letteratura grigia” dei movimenti studenteschi. La Libreria Antiquaria Palmaverde sviluppò un'intensa attività editoriale, concentrata soprattutto negli anni '50 e '60.

¹⁰ Per farsi un'idea della scrittura di Ernesto Ragazzoni cfr “Fillide”, n. 22, 3.

¹¹ MONTALE 1976, 320-321.

vero poeta in proprio: forse il solo poeta satirico e grottesco oggi esistente in Italia, intendendo una simile poesia come il frutto di un particolarissimo atteggiamento critico verso la vita.

Qualcosa in questo senso aveva già dato Ernesto Ragazzoni, oltrepassando però di poco l'umorismo del prode Anselmo. Oggi il nuovo Anselmo (Turazza), nome quasi sconosciuto al pubblico, arrampicandosi sulle spalle del Morgenstern (poeta non solo comico ma metafisico, uomo coltissimo che nei suoi versi pieni di bisticci e di scioglilingua ha posto in ridicolo l'ottimismo e lo scientismo democratico dei suoi tempi), ha compiuto un'impresa di autentico alpinismo poetico, una vera e propria ascensione di quinto grado. Sarebbe poco onorevole per la nostra cultura se un libro simile dovesse passare inosservato.

Per varie ragioni storiche il periodo che intercorre fra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima dei Sessanta del Novecento fu aperto alla satira e alla comicità in poesia che portò per esempio alla pubblicazione dell'antologia *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*¹² che comprendeva fra gli autori Pasolini e Sanguineti.

Eppure Montale nel 1962 poteva definire Anselmo Turazza il solo poeta satirico e grottesco in Italia e sta parlando di un traduttore. Evidentemente si avvertiva la necessità di uno spazio per la poesia comico-satirica, da accreditare come forma letteraria a tutti gli effetti, operazione non facile da sostenere.¹³

Nel dicembre del 1962 appaiono sulla rivista "Il Caffè"¹⁴ tre testi di Morgenstern tratti dai *Galgenlieder* nella traduzione di Anselmo Turazza.¹⁵ Sono accompagnati da un breve saggio di Sergio Solmi (1899-1981)¹⁶ che si intitola *Riattualizzando Morgenstern*.

«Mi pare», dice Solmi, «che una sorta di eroe, di fachiro addirittura sia l'attuale traduttore di Morgenstern, Anselmo Turazza». Date le caratteristiche di Morgenstern poeta, Turazza più che traduzioni offre equivalenti, «trasportando il suo humor nel nostro più genuino barocco-maccheronico» e definendo i suoi lavori «imitazioni». Per riprodurre in qualche modo il modello, Turazza ha fatto ricorso «a uno svariato repertorio di metri tradizionali, sfruttando l'aulico e l'arcaico della tradizione con effetti di stralunato umorismo, per un eccesso di virtuosità, portata ai limiti del gioco». Per esempio, spesso Turazza trasforma i neologismi di Morgenstern in vivaci e inaspettati grecismi.

Solmi poi azzarda una spiegazione particolare sull'atteggiamento intellettuale di Turazza (che per certi aspetti potrebbe valere anche per Scorza): il proporsi come traduttore sarebbe una specie di *selfe-defense*, che permette al poeta di affacciarsi sul mondo e nello stesso tempo di evitare con esso un'intimità troppo difficile, che potrebbe ferire. Insomma, il mestiere del tradurre come una sorta di travestimento consente di evitare il peso e la responsabilità del dichiararsi poeta e nello stesso tempo di continuare a farlo, ai margini, sui confini.

Infine, che cosa significa riattualizzare Morgenstern? Precursore sotto certi aspetti di dadaismo e surrealismo, scettico verso le sorti progressive dell'umanità, ma non privo di umana e civica *pietas*, Morgenstern, attraverso Turazza, ci «rivela l'elemento di stoicismo paradossale, che affronta e supera la coscienza della crisi nell'imperturbabilità della metafora assurda e del gioco di parole».¹⁷

¹² VIVALDI (a cura di) 1963; la fascetta riportava: «Sessanta autori scatenati, più di trecento poesie ironiche, allegre, ingiuriose, audaci, sboccate, libertine, ma soprattutto divertenti».

¹³ PICCONI 2016, 12.

¹⁴ Cfr. <http://www.ilcaffeleterario.it/caffe.php?idnews=4>

¹⁵ MORGENSTERN 1961.

¹⁶ Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/sergio-solmi_%28Dizionario-Biografico%29/

¹⁷ Segnaliamo qui il lavoro di Renato Solmi (1927-2015), figlio di Sergio Solmi:

<https://www.ospiteingrato.unisi.it/per-ricordare-renato-solmi/>, dove sono riportate alcune poesie di Morgenstern tradotte nel 1962, anno fertile per la poesia grottesca.

Nel dicembre del 1962 compare sul “Verri” un denso articolo del germanista Giuliano Baioni (1926 -2004).¹⁸ L’articolo comincia con una citazione di Hans Magnus Enzensberger: «La poesia è l’antimerce per eccellenza: questo è ed era il significato sociologico di tutte le teorie della *poésie pure*». In questa ottica si può affermare che «la poesia grottesca di Morgenstern rappresenta una sorta di antimerce perché il suo unico scopo è quello di essere in contraddizione con una realtà nella quale tutto è sottomesso al principio della funzionalità e del consumo».

La parola in Morgenstern diventa spesso semplice immagine sonora, un fonema vuoto, che proprio per questo si presta al gioco, alla deformazione e al collage. Il compito della poesia grottesca è la distruzione della lingua borghese, della lingua che riordina il mondo e regala una ingannevole sicurezza. La rima rappresenta lo strumento più evidente della forma poetica chiusa, segno di un mondo rigido nei suoi valori, sicuro nei suoi confini: rendere evidente l’assurdo che può veicolare, significa fare la caricatura del linguaggio stesso, del suo meccanismo. L’angoscia che qualche volta affiora è il sospetto che la fine di tutto sia in fondo solo il silenzio, il canto notturno del pesce, la resa.

Giuliano Baioni analizza la traduzione di Turazza e avanza qualche perplessità:

L’imitazione ha a volte indotto il Turazza – come talvolta era inevitabile – a sovrapporsi e a contrapporsi troppo scopertamente al Morgenstern. [...] In un punto la sua traduzione non ci ha del tutto convinti ed è là ove il traduttore, come del resto avverte egli stesso in una nota, ha dovuto ricorrere per tradurre intraducibili composti tedeschi a complessi grecismi.

Ora il tessuto linguistico del Morgenstern è, nonostante tutte le sue invenzioni e i suoi giochi di parole, del tutto quotidiano. La sua ‘facilità’, cioè la sua scorrevolezza e memorabilità è dovuta principalmente a questo materiale linguistico molto semplice, [...] un distillato della lingua del borghese medio al quale in fondo è diretta e l’enorme successo del Morgenstern non fa che confermarlo.

Mentre *Geruschsorgel* è per un tedesco vocabolo immediato e di facile comprensione, la *osmaulide* di Turazza postula un altro ambiente, una lingua dotta, un rapporto profondamente diverso con il lettore. La popolarità di Morgenstern nei paesi di lingua tedesca è anche dovuta alla poesia cabarettistica di Monaco e di Berlino, un fenomeno sconosciuto alla cultura della poesia accademica italiana.

Riportiamo di seguito una delle poesie più belle di Morgenstern, in cui emergono la frammentazione dell’esistente (un sospiro che se ne va solo, separato dal sospirante, come se ne andava il ginocchio), il sogno d’amore che infiamma e scioglie il ghiaccio dell’inverno, destinandolo a una morte inevitabile, che annichila e fa sparire il protagonista.

Accanto al testo la traduzione di Turazza: le rime sono rispettate, lo schema chiuso e la metrica anche, il lessico è quello colto e arcaico, che crea un’atmosfera romantica da favola invernale.

Der Seufzer

Ein Seufzer lief Schlittschuh auf nächtlichem Eis
und träumte von Liebe und Freude.
Es war an dem Stadtwall, und schneeweiß
glänzten die Stadtwallgebäude.

Der Seufzer dacht an ein Maidelein
und blieb erglühend stehen.
Da schmolz die Eisbahn unter ihm ein -
und er sank - und ward nimmer gesehen.

Il sospiro

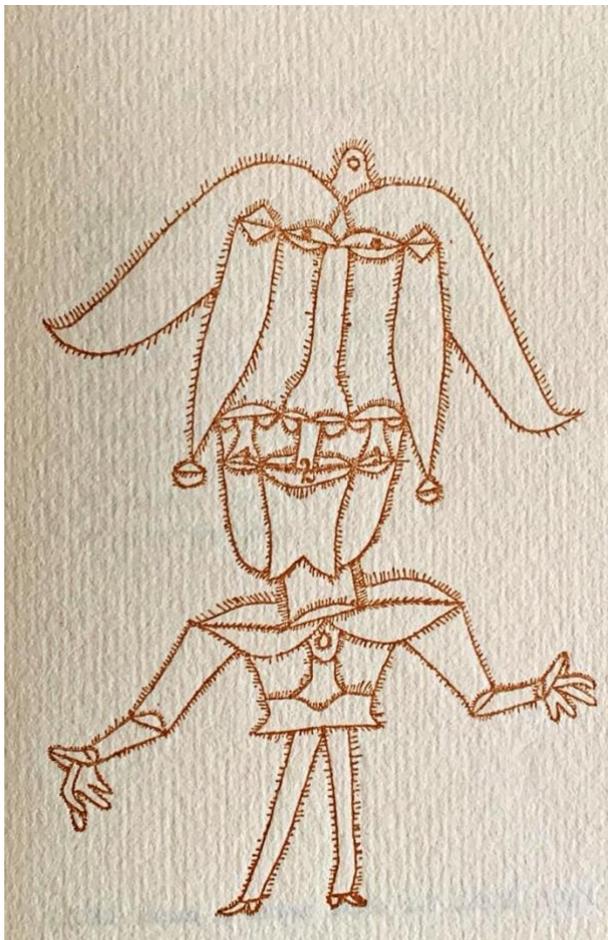
Un sospiro, una notte, pattinando
sul fossato gelato di città
specchiarvisi vedea, d’amor sognando,
nival chiaror di case di città.

Il sospiro, pensando alla sua dama,
ristette a un tratto e tutto s’infiammò:
onde, scioltesi sotto di lui, la lama
di ghiaccio in un crepaccio lo ingoiò.

¹⁸ BAIONI 1962, 94-104.

Das Mondschaf

Ladislao Mittner, Giorgio Cusatelli, Lucia Borghese



Paul Klee, *Tre buone parole di un pazzo*, 1925

O Mensch! Gib acht! Was spricht die tiefe Mitternacht?
Friedrich Nietzsche

Das Mondschaf è una delle poesie più famose di Morgenstern: una *pecora luna*, vocabolo ricalcato probabilmente su *Mondkalb*, letteralmente un vitello lunare. In tedesco il termine significa un aborto attribuito all'influenza della luna e, in senso figurato, un idiota.

Das Mondschaf

Das Mondschaf steht auf weiter Flur.
Es harrt und harrt der großen Schur.
Das Mondschaf.

Das Mondschaf rupft sich einen Halm
und geht dann heim auf seine Alm.
Das Mondschaf.

Das Mondschaf spricht zu sich im Traum:

‘Ich bin des Weltalls dunkler Raum.’
Das Mondscharf.

Das Mondscharf liegt am Morgen tot.
Sein Leib ist weiß, die 54onni st rot.
Das Mondscharf.

La poesia presenta un sistema di distici a rima baciata e la ripetizione del titolo che forma un ritornello dopo ogni distico. Oltre alla celebre traduzione di Anselmo Turazza, sono interessanti le traduzioni di Giorgio Cusatelli (1990) e di Lucia Borghese (1990).

Il primo problema che i traduttori devono affrontare è quello di rispettare la rima presente nel testo tedesco. Anselmo Turazza «non ha esitato a ricorrere a un italiano arcaico e un po’ retorico, con alcuni bruschi cambiamenti di registro stilistico e qualche manierismo»¹⁹. Il verso difficile da rendere *Sein Leib ist weiß, die 54onni st rot* diventa in Turazza *Sol biancore ha il suo corpo, solo ha il sole rossore*.

La traduzione di Cusatelli è più semplice: *il sole tutto rosso e la sua spoglia è smorta*. La sua traduzione riesce inoltre a ottenere una corrispondenza perfetta delle parole italiane in rima con quelle tedesche. Ecco di seguito la traduzione di Cusatelli²⁰:

La pecora di luna, nella vasta pianura,
aspetta aspetta la grande tosatura.
La pecora di luna.

La pecora di luna bruca d’erba un filino,
e dopo torna a casa al suo pascolo alpino.
La pecora di luna.

La pecora di luna parla con sé nel sogno:
‘Dell’universo intero il punto scuro sono’.
La pecora di luna.

La pecora di luna alla mattina è morta.
Il sole tutto rosso e la sua spoglia è smorta.
La pecora di luna.

Polisemia e ambiguità sono fra le costanti nel lavoro di Morgenstern, segnato da processi analogici che procedono in autonomia, quasi liberando la parola dal suo significato: la pecora ha una forma tonda e bianca come la luna, senza contare che *Lämmervolken* o *Schäfchen* sono l’equivalente dell’italiano cielo a pecorelle. La lunga tradizione delle favole sugli animali viene messa in ridicolo con una specie di parodia surreale e giocosa.²¹

Reitani considera il punto debole della traduzione di Cusatelli l’assonanza ‘sogno/sono’ che serve a rendere la rima *Traum/Raum*; segnala come migliore la soluzione di Mittner: *La pecora lunare parla a sé nel sogno:/ Io sono lo spazio oscuro del cosmo*.²² Secondo Mittner nella poesia di Morgenstern esiste «una mitologia zoologica che crea animali miseri e grotteschi, qual è il *Mondscharf*, ruminante lirico, innocentissimo megalomane, vittima dei suoi sogni cosmici [...] un animale stupido, ma poeticamente doloroso».²³

Mondscharf è una parola difficile per un traduttore, come ogni sostantivo composto di lingua tedesca. Cusatelli sceglie *Pecora di luna*, Mittner *Pecora lunare*, rimanendo così all’interno di una

¹⁹ REITANI 2003, 176.

²⁰ CUSATELLI 1990, 44-50.

²¹ CUSATELLI 1990, 44-50.

²² MITTNER 1971,1033, nota 17.

²³ *Ibidem*.

tradizione consolidata.

Lucia Borghese sceglie il pecoro lunare di Turazza, più vicino al grottesco di Morgenstern e ne fa un animale diverso, non immediatamente identificabile e così traduce:

Il pecoro lunare

Sta il pecoro lunare nella gran pianura.
Da sempre attende la grande tosatura.
Il pecoro lunare.

Bruca il pecoro lunare uno stelino
e torna quindi al suo pascolo alpino.
Il pecoro lunare.

In sogno al pecoro lunare è parso
d'esser la sommità dell'universo.
Al pecoro lunare.

Morto è il pecoro lunare al mattino.
Bianco è il suo corpo, rosso il solicino.
Il pecoro lunare.²⁴

Lucia Borghese rende il penultimo verso con *Bianco è il suo corpo, rosso il solicino*, che rima così con mattino, rispettando in questo modo la cadenza ritmata del testo e marcandone l'andamento infantile che sembra «il più adatto a rivelare l'arbitrarietà del linguaggio, il suo carattere segnico, non mimetico».

Borghese segnala inoltre che per Morgenstern il grottesco è un concetto lunare, senza calore, senza giustizia; si definisce in termini di privazione, di assenza «come radicale estraneità alla vita». La poesia diventa artificio combinatorio, il soggetto poetico si dissolve per lasciare spazio all'epifania del vuoto della parola, in un universo gelido ed estraneo, una natura morta senza relazioni.²⁵

Per questo il pecoro lunare conosce una versione latina, in cui la lingua morta funziona programmaticamente per incrinare la lingua del quotidiano con la sua lontananza straniante.²⁶

Lunovis

Lunovis in planitie stat
Cultrumque magn'expectitat.
Lunovis.

Lunovis herba rapta it
In montes, unde cucurrit.
Lunovis.

²⁴ MORGENSTERN 1990, 93.

²⁵ Mittner cita a questo proposito quella che definisce una delle più belle poesie del Novecento, *Die beiden Flaschen/Le due bottiglie* che così traduce: Zwei Flaschen stehn auf einer Bank,/die eine dick, die andre schlank./Sie möchten gerne heiraten./Doch wer soll ihnen beiraten?//Mit ihrem Doppel-Auge leiden/sie auf zum blauen Firmament ... / Doch niemand kommt herabgerennt/ und kopuliert die beiden. Due bottiglie su una panca;/ una grossa e l'altra sottile./ Vorrebbero sposarsi./Ma chi potrebbe incoraggiarle?// La sofferenza del loro occhio doppio/ La sofferenza del loro occhio doppio/raggiunge il cielo azzurro... /Ma nessuno ha fretta di scendere/e di copularle. (MITTNER 1971, 1033)

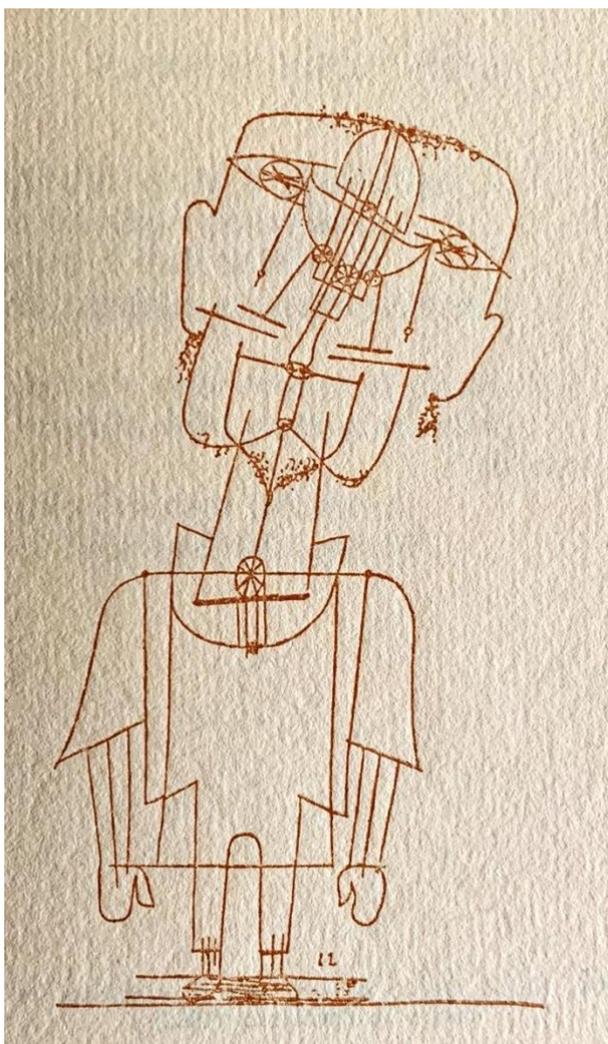
²⁶ BORGHESE 1990, 513-528.

Lunovis habet somnium.
 Se culmen rer'ess'omnium.
 Lunovis.

Lunovis mane mortuumst.
 Sol rubet atque ips'albust.
 Lunovis.

Das Nasobēm

Massimo Leone



Paul Klee, *Primo disegno per il fantasma di un genio*
Autoritratto, 1922

È composta di tre quartine di settenari a rima alternata in cui si descrivono la forma e il comportamento di un animale misterioso, il *Nasobēm* appunto. Il nome è costruito dall'unione di una radice latina *nasus*, e di una greca *bem*, camminare. Di seguito il testo con la traduzione di Massimo Leone:

Das Nasobēm

Auf seinen Nasen schreitet
einher das Nasobēm,
von seinem Kind begleitet.
Es steht noch nicht im Brehm.

Es sieht noch nicht im Meyer.
Und auch im Brockhaus nicht.
Es trat aus meiner Leyer
zum ersten Mal ans Licht.

Auf seinen Nasen schreitet
(wie schon gesagt) seitdem,
von seinem Kind begleitet,
einher das Nasobēm. ²⁷

Il Nasobēm

Con grazia sul suo naso
incede il Nasobēm,
col piccolo con sé.
Ancora non v'è in Brehm.

In Meyer non vi è ancor.
E neanche nel Brockhaus.
Dalla mia lira viene
per prima volta in luce.

Da allora sul suo naso
con grazia (lo si è detto)
col piccolo con sé,
incede il Nasobēm.

Si visualizza un essere misterioso, che avanza appoggiandosi al proprio naso, seguito da un cucciolo. Non è un mostro, il nome volutamente arcaico lo fissa come membro di una specie. Non se ne trova traccia nei repertori zoologici dell'epoca (*Brehm*), né in quelli botanici (*Meyer*) e neppure in quelli enciclopedici (*Brockhaus*). Questo essere nasce dalla lira di un poeta, è stato immaginato, quindi esiste. Ma non è solo questo: il testo poetico

mette in evidenza le modalità semiotiche con le quali si ritaglia una certa entità dall'ambiente circostante, identificandola come essere e dotandola di attributi quali vita, mozione, riproduzione, morfologia [...]; insinua che il potere creativo della poesia è analogo a quello delle scienze naturali, le quali, a ben vedere, non scoprono gli esseri della realtà [...], ma ne adottano i codici di figurazione che [...] consentono di dare corpo alla natura, di trasformarla da concetto astratto a modulazione di entità percepibili. [...] La natura è profondamente semiotica perché non potrebbe esistere senza l'organizzazione interna che il linguaggio, portato di una determinata semiosfera, le attribuisce». ²⁸

Nel 1961 un tale Harald Stümpke dava alle stampe un libro intitolato *Bau und Leben der Rhinogradentia* (Struttura e vita dei rinogradi).²⁹ Secondo lo studioso i rinogradi erano un ordine di mammiferi caratterizzati dal particolare sviluppo del naso, vivevano nell'arcipelago di Aiaiai e vennero scoperti durante la seconda guerra mondiale da uno svedese di nome Peterson-Skömtkvist; successivamente furono studiati da un'intera comunità internazionale di scienziati, perita assieme a questi animali in un tragico incidente nucleare. Il testo appare come una vera e propria monografia scientifica illustrata che tratta delle 189 specie note di rinogradi, suddivise secondo una classificazione sistematica in 14 Famiglie e 2 Ordini, i Monorrhina e il Polyrhina. Vengono inoltre riportate le principali dispute tra i rinogradologi sulle caratteristiche di questi animali. Il tutto si conclude con tre pagine di bibliografia, dove, accanto al teorico dei *Rassenkreise* B. Rensch (vero), compaiono studiosi del calibro di J. Bromeante de Burlas y Tonterias (in spagnolo 'bromear' significa scherzare). Il vero autore di questa elaborata fantazologia è Gerolf Steiner, un professore di Heidelberg e il libro già nel 1962 gode di fama internazionale, grazie anche alla traduzione francese e alla prefazione di Pierre-P. Grassé, illustre zoologo che vede in questo libro la nascita della «patabiologia». Nel quadro della sua geniale classificazione Stümpke cita il *lieder* di Morgenstern e sostiene

²⁷ Traduzione di LEONE 2012, 184.

²⁸ LEONE 2012, 187, 191.

²⁹ È disponibile una traduzione italiana dell'opera 1992

che fornisce una descrizione chiara e concisa di un gruppo particolare di rinogradi, riuscendo a riprodurne la peculiare andatura nel ritmo del verso: il *Nasobema lyricum*.

«In che modo Morgenstern era venuto a contatto con questo particolare tipo di rinogradi? Come poteva averli conosciuti?» si chiede Stümpke, riportando le ipotesi di diversi studiosi, con le indicazioni bibliografiche, l'analisi delle fonti e degli indizi. Stümpke ritiene probabile che Albrecht Jens Miespott, un capitano di navi mercantili con cui Morgenstern ebbe un nutrito rapporto epistolare e che morì ad Amburgo in uno stato di disordine mentale, conoscesse l'esistenza dei rinogradi e l'avesse comunicata al poeta. Con grande serietà Stümpke considera però questa ipotesi ancora bisognosa di ricerche e di approfondimenti che possano ulteriormente avvalorarla.

Dopo questo ameno racconto Massimo Leone così conclude:

L'uomo nel linguaggio si appropria della potenzialità, matura il magistero della libertà, e questa libertà non è altro che padronanza dell'alternativa, capacità di cogliere non solo che vi sono tante nature nello spazio e nel tempo, ognuna col suo corredo di rappresentazioni e figure, ma che addirittura potrebbe esservi una natura irricognoscibile, ove esiste una vita che è interamente diversa da come la conosciamo e che malgrado ciò possiamo immaginare [...] un'arena d'arbitrio in cui si incontrano le speculazioni degli scienziati, l'ironia degli umoristi e la parola dei poeti,³⁰

Bibliografia

- BAIONI GIULIANO (1962), *Comicità della tecnica in Morgenstern*, in "Il Verri", a.VII, 5, 94-104
- BORGHESE LUCIA (1990), *La luna di Morgenstern*, in "Belfagor", 45, 5, 513-528
- CALEGARI GRAZIA (1998) (a cura di), *Per Giancarlo Scorza. Una mostra*, Ancona, Il lavoro editoriale
- CARUSO VALERIA (2011), *Traduzioni senza senso*, in VALLINI, DE MEO, CARUSO (a cura di) *Traduttori e traduzioni*, Napoli, Liguori, 63-92
- KRETSCHMER ERNST (2012), *Come si piega il lupo mannaro senza uccidere il pesce che canta. Tradurre il nonsense*, in NASI, ALBANESE (a cura di), *Il lettore di provincia. I dilemmi del traduttore di nonsense*, a. XLIII, 138, Ravenna, Longo, 123-136
- LECERCLE JEAN-JACQUES (2008), *Translate it, translatare it not*, "Translation Studies", I, 1, 90-102
- LEONE MASSIMO (2012), *Nasi possibili: internaturalità e figurazione*, in MARRONE G. (a cura di), *Semiotica della natura (natura della semiotica)*, Milano, Mimesis
- MITTNER LADISLAV (1971), *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, Einaudi
- MONTALE EUGENIO (1976), *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori
- MORGENSTERN CHRISTIAN (1961), *Canti grotteschi, (Galgenlieder, Palmstroem, Palma Kunkel)*, a cura di Anselmo Turazza, Milano-Napoli, Ricciardi
- MORGENSTERN CHRISTIAN (1990), *Fatti lunari*, a cura di G. Cusatelli e L. Borghese, Parma, Guanda
- ORELLI GIORGIO (1957), *Recensione di Christian Morgenstern: Palmström e altri Galgenlieder*, a cura di Anselmo Turazza, Libreria Antiquaria Palmaverde, Bologna, 1955, in "Il Verri", I (primavera 1957), 3, 94-96
- PICCONI GIAN LUCA (2016), *La controversità delle madri: la ballata «à la manière de Villon» tra Sanguineti e Pasolini*, in "Between", VI, 12
- REITANI LUIGI (2003), *"Di un linguare". Lingue artificiali nella poesia tedesca del Novecento*, in PERON G. (a cura di), *Premio città di Monselice. Per la traduzione letteraria e scientifica*, Padova, Il Poligrafo, 173-183

³⁰ LEONE 2012, 207.

- SCORZA GIANCARLO (1966), *Stagione inutile*, Pesaro
 SCORZA GIANCARLO (2012), *Lettere non spedite*, Milano, Archinto
 SCORZA GIANCARLO (2013), *Precorrimenti e anticipazioni. Rubriche sul "Caffè" 1959-1969 e altri testi presentati e tradotti*, Milano, Archinto
 VALERI DIEGO (1962), *Tempo e poesia*, Milano, Mondadori
 VIVALDI CESARE (a cura di) (1963), *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*, Parma, Guanda
 STÜMPKE HARALD (GEROLF STEINER) (1992), *I rinogradi*, a cura di Massimo Pandolfi, Padova, F. Muzzio

L.B.

Nota su Morgenstern e Mauthner

The note examines the relationship between the Christian Morgenstern's conception of language of and Fritz Mauthner's critique of language, identifying similarities and differences.

Parole chiave: Christian Morgenstern, Fritz Mauthner, critica del linguaggio.

La riflessione sul linguaggio era certo terreno comune nella cultura europea di inizio Novecento, basti citare i nomi di Hofmannsthal, Musil, Kafka, Rilke, Trakl, Kraus e Wittgenstein. Immediato precedente e precursore è Nietzsche, al quale si ispira esplicitamente Morgenstern con la formula *Umwortung aller Worte*,¹ «trasparolazione»² di tutte le parole che ricalca la *Umwertung aller Werte*. Centrale per la critica del linguaggio, è anche lo scrittore ebreo-boemo Fritz Mauthner, che il nostro autore legge tra il 1906 e il 1907, oscillando però tra entusiasmo e irritazione.

Mauthner era l'autore di tre grossi volumi dal titolo *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, pubblicati tra il 1901 e il 1902 presso l'editore Cotta di Berlino.³ Fu una sorpresa per il suo pubblico che conosceva le sue parodie, i suoi racconti e i suoi scritti di critica teatrale. Invero la sua critica del linguaggio aveva origine proprio nell'attività giornalistica, nell'atto di mimesi dello scrittore di parodie che si nasconde dietro la maschera del linguaggio altrui per forzarne le debolezze e rivelarne il pregiudizio. Insoddisfatto però del successo mondano Mauthner si era da anni dedicato in segreto a scavare da autodidatta nella cultura del tempo per dimostrare la superstizione e il malinteso insito nella parola e ricavarne una filosofia radicalmente scettica del linguaggio che intrecciava influenze di Nietzsche, di Mach e degli studi di linguistica. Inservibile per la conoscenza, descritto con decine di metafore della maledizione, il linguaggio mantiene però per Mauthner la sua funzione nella creazione poetica e poteva così fornire al poeta una serie di suggestioni di poetica e filosofia.

Morgenstern aveva lavorato dal 1894 per alcuni anni a Berlino come giornalista e traduttore e vi era tornato nel 1903 come lettore per la casa editrice Bruno Cassirer. Certo doveva conoscere, almeno di fama, quel signore altissimo e magro, con il naso adunco e una lunga barba che lo faceva assomigliare a un antico profeta, ma che sembrava muoversi a suo agio nella vita culturale della città. Negli scritti di Morgenstern troviamo una poesia *forse* dedicata a Fritz Mauthner, datata gennaio - febbraio 1906, che sembra riassumere le sue conclusioni sul destino del linguaggio. La riporto di seguito con accanto la bella traduzione di Lucia Borghese.⁴

¹ L'espressione, ricordata dall'amico Georg Hirschfeld (KRETSCHMER 2017, 15) ricompare nell'aforisma in WUB V, 147.

² BORGHESE 1990, 517.

³ Mi permetto di rimandare a MAUTHNER 2008.

⁴ BORGHESE 1990, 517.

TOILETTENKÜNSTE
(Fritz Mauthner)

Das Wort, an sich nicht eben viel,
rüstete sich zum Fastnachtsspiel.

Er setzte sich, das gute Wurm,
Perücken auf als wie ein Turm.

Sie barg die äußerst magern Hüften
in märchenhaften Röckegrüften.

Der Ball war voll Bewundrung toll.
Der König selbst sprach: Wundervoll!

Doch morgens krochen – flüchtig Glück!
–
zwei Nichtsein in ihr Bett zurück.

ARTE COSMETICA
(a Fritz Mauthner)

La parola, che di suo non molto vale,
s'agghindò per il veglion di carnevale:

in capo lui si mise, il buon tapino,
alto come una torre un parrucchino;

e lei nascose i fianchi rinsecchiti
nel sepolcro favoloso dei vestiti.

Al ballo entrambi fecero scalpore
E il re financo disse: «Che splendore!»

Ma l'indomani, ahimè – fugace abbaglio!
–
Due nulla rientraron nel giaciglio.

Il curatore del terzo volume delle opere, Maurice Cureau, nota che la dedica a Mauthner manca nei *Tagebücher* e verrà inserita dalla vedova Margareta Morgenstern nell'edizione del *Gingganç* del 1919; questo fa escludere al curatore e ad altri studiosi l'influsso di Mauthner che verrà documentato solo undici mesi dopo.⁵

In ogni caso il 29 dicembre del 1906 Morgenstern, che ha ricevuto la seconda edizione del primo volume dei *Beiträge*, scrive ai coniugi Kayssler:

Se non vi ho ancora scritto, è per colpa del libro di Mauthner, che mi affascina troppo e che desideravo conoscere da molto tempo. [...] Qui deve venirti in mente di nuovo proprio Mauthner! La mia attenzione a questo suo tema risale ai giorni di Wernicke e Münster [amici di gioventù, N.d.R.] o ancor meglio alla mia prima conoscenza di Nietzsche e mi ha sempre trattenuto dal diventare uno che crede nella parola (*ein Wortgläubiger*). Puoi quindi immaginare con quale interesse seguo le dichiarazioni di Mauthner, documenti di un uomo diabolicamente istruito e perspicace, e che alla fine devono affrontare niente di meno che il problema: se il linguaggio possa darci una qualche conoscenza vera.⁶

Certo a Morgenstern devono essere piaciute le prime pagine dei *Beiträge* che affermano l'impossibilità di definire l'essenza del linguaggio che immediatamente si declina nelle diverse lingue, nei dialetti, nelle lingue individuali, presente solo nel suono della parola che svanisce

⁵ WUB III, 729. Maurice Cureau ha ridimensionato con decisione la tesi di Leo Spitzer che nell'Appendice III di *Motiv und Wort* aveva cercato di dimostrare l'influenza di Mauthner sulla poesia umoristica di Morgenstern indicando precise corrispondenze tra alcune citazioni dai *Beiträge* e alcuni passaggi e invenzioni del poeta. Cfr. SPITZER 1918, 108ss. e CUREAU 1986, 578ss.

⁶ Questa traduzione e quelle che seguono sono mie. «Wenn ich Euch noch nicht geschrieben habe, so war daran das Buch von Mauthner schuld, das mich allzusehr fesselt und das kennen zu lernen seit Langem mein Wunsch war. [...] Und da muß Dir nun auch gerade noch Mauthner einfallen! Meine Aufmerksamkeit für (dies) sein Thema geht bis in die Tage Wernickes und Münsters oder noch besser bis in meine erste Bekanntschaft mit Nietzsche zurück und hat mir immer abgehalten, ein Wortgläubiger zu werden. Du kannst Dir demnach denken, mit welchem Interesse ich den Ausführungen Mauthners folge, die sich als Ausführungen eines verteuftelt gebildeten und scharfsinnigen Mannes dokumentieren und sich letzten Endes mit keinem geringeren Problem herumzuschlagen haben als dem: kann uns Sprache überhaupt zu irgendeiner wirklichen Erkenntnis verhelfen». WUB VIII, 269-270.

nell'attimo, come egli ripete: «ogni parola è un individuo a sé, nell'attimo in cui viene pensata, detta, scritta».⁷

In un epigramma, databile gennaio 1907, *An Fritz Mauthner (Einem Derer)*, Morgenstern ribadisce la sua ammirazione per Mauthner, affermando (per il momento) che è un tedesco a spingersi nell'indagine al limite del linguaggio, un ebreo tedesco che in questo modo onora la Germania.⁸ Invero l'entusiasmo non nasconde qualche cautela che già era apparsa in uno scritto del 1906, nel quale Morgenstern aveva contrapposto a Mauthner la creatività di Nietzsche e ne aveva parlato come di due mondi opposti:

Con Mauthner stesso inizia forse la più grande distruzione che la storia dello spirito abbia mai visto. A questi rivoluzionari demoniaci si opponga il critico morale Nietzsche e si vede tutto il contrasto di due mondi diversi, come fuoco e acqua. In Nietzsche tutto è un creare, fabbricare, costruire, comandare, determinare; il FINE gli giustifica tutti i mezzi, egli vive e muore per gli ideali, terreni e mondani che si è creato.⁹

Il carattere distruttivo di Mauthner viene fatto risalire al suo ebraismo: «gli ebrei – scrive – si oppongono ai creativi, sono i loro correttori, le loro cattive coscienze».¹⁰ Per il momento però sembra che Morgenstern stia a osservare meravigliato questa dissonanza: in questo periodo Morgenstern, come scrive Emanuela Ferragamo, considera la riflessione di Mauthner come un completamento del pensiero di Nietzsche, egli – sostiene – organizza la sua speculazione sul linguaggio in relazione a due poli opposti, ma complementari: il dinamismo e la creatività di Nietzsche e il suo superamento filosofico in Mauthner.¹¹

Pochi giorni dopo la lettera ai Kayssler Morgenstern ritorna sul confronto tra Nietzsche e Mauthner:

Mauthner fa torto a Nietzsche, anche quando ha ragione su di lui. Una vita umana scava gradualmente il suo percorso e di questo ci si deve accontentare. Nietzsche, certo non per vanità, non è andato avanti sulla via della critica del linguaggio. Mauthner sottovaluta il dinamismo del genio.¹²

Il critico Tobias Krüger invita a porre attenzione sulla differenza tra *far* torto e *aver* ragione: il far torto implica un giudizio etico, mentre l'aver ragione si pone sul piano epistemologico.¹³ Nietzsche sembra non poter procedere diversamente per la creatività del suo linguaggio poetico, non per vanità però, come invece Mauthner aveva scritto con una sorta di giudizio etico che lo rimproverava di rimanere affascinato dal proprio linguaggio poetico.

⁷ «[...] ist jedes Wort in dem Augenblick, wo es gedacht, gesprochen, geschriben wird, ein Individuum für sich», WUB V, 155.

⁸ «Und wieder war's ein Deutscher, welcher sprach: / Dem Wesen aller Sprachen will ich nach – / Ihm will ich nach, bis mir der Geist versagt. / Es ist das Letzte. Sei 's von mir gewagt. // Ein Deutscher war's, der abermals befuhr / solch Äußerstes, solch höchste Trift lebendiger Nation. / Ein deutscher Jude! Hier ist was dich ehrt. / Merk's, Deutschland: hier dein Weg, dein Reich, dein Wert». WUB II, 458.

⁹ «Mit Mauthner selbst kommt vielleicht die tollste Zerstörung in Gang, die die Geschichte des Geistes bisher erlebt hat. Man halte wider diese dämonischen Revolutionäre den Moralkritiker Nietzsche und man hat den ganzen Gegensatz zweier wie Feuer und Wasser verschiedener Welten. In Nietzsche ist alles ein Schaffen, Bauen, Konstruieren, Befehlen, Bestimmen; der ZWECK heiligt ihm alle Mittel, er lebt und stirbt für selbstgeschaffene, irdische, hiesige Ideale. WUB V, 175 e 983.

¹⁰ «Die Juden sind die Opponenten der Schaffenden, ihre Korrektoren, ihre bösen Gewissen», *ibidem*.

¹¹ FERRAGAMO 2016, 254.

¹² «Mauthner tut Nietzsche Unrecht, auch da, wo er gegen ihn recht hat. Ein Menschenleben gräbt sich allmählich sein Strombett, und damit muß man zufrieden sein. Nietzsche ist gewiß nicht aus Eitelkeit den Weg zur Sprachkritik nicht weitergegangen. Mauthner unterschätzt das Dynamische im Genie». WUB V, 115. Databile dopo il 2 gennaio 1907, cfr. WUB V, 536.

¹³ KRÜGER 2017, 58.

Il confronto con Mauthner continua per tutto il 1907, come dimostra la lettura in autunno del breve testo *Die Sprache* pubblicato in quell'anno da Mauthner, edito da Martin Buber e dedicato all'anarchico Gustav Landauer, che egli riceve il 18 settembre.¹⁴ Epigrammi, aforismi, poesie rivelano però un progressivo distacco del poeta che non riesce ad accettare fino in fondo lo scetticismo filosofico del pensatore boemo. «Se tu avessi taciuto – gli rimprovera con una citazione di Boezio – saresti rimasto un filosofo»;¹⁵ e lo ribadisce in un testo, forse destinato al teatro, nel quale descrive la figura del critico del linguaggio che non può uscire dal cerchio del linguaggio, non può nemmeno scrivere segni sulla sabbia che rimarrebbero incomprensibili senza una lingua, nemmeno servirebbe tacere: «E se tacesti del tutto, il tuo silenzio sarebbe ancora soltanto una parola. / Solo chi tace per sempre raggiunge il porto della verità».¹⁶ Sembra ci sia una consolazione: la parola diventa un soffio (*Hauch*) e il critico può camminare a testa alta, orgoglioso di essere al di sopra della parola. Ma il testo si interrompe:

VOCE DAL SILENZIO

Manca ancora il dodicesimo versetto. Egli si chiama (– Io dice a se stesso –);
Non hai generato la parola; la parola – essa ha generato te.¹⁷

Non c'è modo quindi di sfuggire: la critica del linguaggio rimane all'interno del linguaggio: «alla fine – scrive il mese dopo – la critica del linguaggio è un gioco di società. Non c'è infatti alcuna parola che abbia un qualche senso al di fuori del linguaggio. Chi si voglia porre fuori del linguaggio non trova più un appoggio».¹⁸ Le parole diventano semplici gettoni che si usano per giocare, servono «a non far saltar in aria il mondo», ci rimane soltanto la consapevolezza della nostra impotenza. L'epigramma *Zufallskönigtum (Mauthnerisch)*, scritto nell'agosto conferma questa inadeguatezza:

Riconosci chi sei,
non sei re della natura
che misura tutte le cose
Solo un re per caso.¹⁹

Il termine di *Zufallskönig* “alla Mauthner” si riferisce alla teoria dei *Zufallssinne* che Mauthner elabora a partite da Ernst Mach, con qualche suggestione ricavata da Schopenhauer e Nietzsche. La tesi consiste nell'affermazione che i nostri organi di senso, costituitisi nel corso di una evoluzione biologica che ha seguito vie traverse e casuali in una storia senza leggi, sono simili a filtri che lasciano passare solo una minima parte delle caratteristiche delle cose, che sono quindi inadatti a cogliere l'infinita complessità del reale e sufficienti soltanto allo scopo di orientarsi nel mondo, di sopravvivere e di comunicare, non certo a misurare e governare il mondo. Su quest'ultimo punto Morgenstern è certamente d'accordo, ma verso la fine dell'anno ritorna al tema del silenzio:

¹⁴ WUB II, 536.

¹⁵ «“O si tacuisses”» – / Altes Wort neu vor mir, / Mensch, Tor, Zufallstier – / “philosophus mansisses”. WUB II, 459; databile probabilmente a febbraio, cfr. 983.

¹⁶ «Und schwiegst du ganz, so wär dein Schweigen auch nur Wort. / Erst wer auf immer schweigt, erfährt der Wahrheit Port». WUB II, 282; data 17 febbraio 1907.

¹⁷ «STIMME AUS DER STILLE. Noch fehlt der zwölfte Vers. Er heißt (– ich spricht zu sich –): / Du zeugtest nicht das Wort; das Wort – es zeugte dich». WUB II, 283.

¹⁸ «Kritik der Sprache ist zuletzt auch nur ein Gesellschaftsspiel. Es gibt nämlich kein Wort, das außerhalb der Sprache noch irgendwelchen Sinn ergäbe. Wer sich außerhalb der Sprache setzen möchte, findet keinen Stuhl mehr». WUB V, 151. Cfr. anche WUB V, 563.

¹⁹ «Erkenne wer du bist, / kein König der Natur / der alle Dinge mißt / ein Zufallskönig nur». WUB II, 459.

Il vero scettico tace. Ciò dimostra che tra quelli che comunemente chiamiamo filosofi non c'è vero scetticismo. Molto spesso uno scettico è solo un dogmatico che vuole sfuggire alla maledizione del ridicolo. Ma nessuno sfugge a questa maledizione. Lo scettico è, in fin dei conti, tanto comico quanto il dogmatico, anzi talvolta può suscitare molta più derisione; in fin dei conti, non si tratta tanto del cosa quanto del come.²⁰

Si avverte che Morgenstern coglie nel modo di procedere di Mauthner, il quale pur ammira “a parole” il silenzio, il segno di una contraddizione teorica e, insieme, un carattere risibile nel suo continuo spostamento del piano dell'analisi, nell'andamento circolare della decostruzione, negli scarti e negli slittamenti verso la lingua sciatta, nelle lunghe divagazioni, nell'avventarsi contro il linguaggio:

Lo scetticismo di Mauthner agisce molto spesso (su di me) – limitatamente. Egli non capisce che bisogna stringere i denti. Egli stesso “spettegola” troppo. La cosa grandiosa di Mauthner è la sua ardente energia. Uno scettico come lui dovrebbe saperlo e affrontare le sue “conclusioni” in modo non ironico, cioè meno patetico.

Dell'anno 1907 sono probabilmente anche le inserzioni pubblicitarie, satiriche e/o parodiche progettate per un quotidiano del 2407.²¹ Quella riferita a Mauthner, ampiamente commentata da Emanuela Ferragamo,²² riprende forse una sua espressione, *der Selbstmord*,²³ il suicidio del linguaggio per inscenare l'uccisione della parola *Weltgeschichte*:

Aus dem Anzeigenteil einer Tageszeitung des Jahres 2407

Vorankündigung
22. November Fritzmauthnertag 22. November
Spectaculum grande
Großes Wörterschießen! Preise bis zu 1000 M!
Mittelpunkt der Veranstaltung
Zehnmaliges Erschießen des Wortes
“Weltgeschichte”
Durch je zehn Scarfschützen
Zehn deutscher Stämme.
Erinnerungszeichen!
Kaltes Buffet!
Schießplatz Neu-Kaputt. Vis à vis dem
Luftschiffhafen
Das Festkomité
Der Vereinigung zur ordnungsmässigen
Erschießung verurteilter Wörter.

Dagli annunci di un quotidiano dell'anno 2407

Preavviso
22 novembre giornata di Fritz
Mauthner 22 novembre
Spectaculum grande
grande esercitazione di tiro alle parole!
premi fino a 1000 marchi!
fulcro della manifestazione:
fucilazione per dieci volte della parola
Weltgeschichte (storia del mondo)
da parte di dieci tiratori scelti
per ognuna delle dieci stirpi
germaniche.
Cotillons!
Buffet freddo!
Piazza del tiro Nuovo-Rotto. Vis à vis
all'aeroporto.
Il comitato per i festeggiamenti
dell'unione per la fucilazione regolare
di parole condannate

A partire dal 1908 Morgenstern si allontana del tutto da Mauthner per aderire alla teosofia di Rudolf Steiner. Nella poesia *An Fritz Mauthner* del 22 gennaio egli gli rimprovera di spezzare la parola, di gettarla via e, nello stesso tempo di «credere ancora in mille parole»,²⁴ rimanendo legato all'ebraismo, al quale contrappone la parola del Cristo.

²⁰ «Der wirkliche Skeptiker schweigt. Woraus hervorgeht, daß es unter dem, was wir gemeinhin Philosophen nennen, wirklichen Skeptizismus nicht gibt. Ein Skeptiker ist sehr oft nur ein Dogmatiker, der dem Fluch der Lächerlichkeit entgehen möchte. Aber diesem Fluch entgeht kein Individuum. Der Skeptiker ist letzten Endes genauso komisch wie der Dogmatiker, ja er kann mitunter noch weit mehr Spott herausfordern; es kommt alles zuletzt nicht so sehr auf das Was an als auf das Wie». WUB V, 119.

²¹ Alcune si trovano in traduzione, accanto a tre poesie, nella raccolta *Umoristi del Novecento*, VICARI 1959, 519ss.

²² FERRAGAMO 2021, 225ss.

²³ MAUTHNER 1999, 229.

²⁴ WUB II, 283-284.

Eppure in Mauthner Morgenstern ha trovato molte suggestioni e, più che un influsso su un'attività poetica che già egli praticava fin dagli anni della giovinezza, una coincidenza di interessi e di intenti. Ambedue sono attenti all'individualità della parola che per Mauthner è presente solo nel suono pronunciato che svanisce subito e per Morgenstern è legata all'attimo in cui viene pensata, espressa e scritta. Su questo legame con la concretezza del vissuto Lucia Borghese nota:

Morgenstern intuisce la funzione metalinguistica del linguaggio e sperimenta la possibilità di deformare una parola quotidiana fino a farle esprimere, smascherandola, nuovi e insospettati sensi, di svuotarla fino al punto da farle evocare, *e contrario* – attraverso un gesto, costringendola a farsi epifania del proprio vuoto –, un valore.²⁵

Borghese intuisce qui il duplice carattere della poetica di Morgenstern il quale, mentre celebra il funerale della parola, mentre ne dichiara il fallimento, recupera la capacità di dire, il «cordone ombelicale», come scrivono Tobias Krüger e Maurice Cureau,²⁶ che la sua fantasia mantiene, anche se nascosto, con la realtà. Mauthner invece su questo si perde, ma c'è un altro punto di coincidenza che ci piace sottolineare. In un epigramma *An Fritz Mauthner*, del settembre del 1907 Morgenstern, forse leggendo *Die Sprache*, scrive

Cos'è che devi sempre ridere?
È molto bello che tu rida
Tuttavia, concedimi di
partecipare all'unisono a quello che fai.²⁷

Mauthner aveva un alto concetto del ridere; aveva sviluppato la teoria della parola come metafora, comune invero a più di un autore del tempo (Alfred Biese, Kurt Bruchmann, Gustav Gerber e lo stesso Nietzsche di *Wahrheit und Lüge*), nella direzione dell'umorismo. Forse era stato l'autore di una serie di interventi, apparsi tra il 1893 e il '97, sulla rivista berlinese "Das Magazin für Literatur" dal titolo *Aus der Mappe eines lachenden Philosophen*.²⁸ Rifacendosi a Jean Paul Richter aveva poi affermato che alla base di ogni cambiamento di significato nella storia delle parole sta la funzione della metafora che, cogliendo le somiglianze lontane, diventa *Witz*, motto di spirito, arguzia.²⁹ I *Galgenlieder* riproducono spesso questo gioco del linguaggio che mostra il contrasto tra le cose e il loro apparire all'interno di una visione disincantata del mondo che non ne esclude la partecipazione emotiva. È questa poi la definizione che egli dà dell'umorismo, iniziando con una citazione di Jean Paul:

Io definisco l'umorismo come il modo di vedere il finito dal punto di vista dell'infinito.
Oppure: l'umorismo è la presa di coscienza del contrasto tra cosa in sé e apparenza, e la visione sovrana del mondo che ne deriva, che avvolge con la stessa compassione tutto il mondo apparente, dal più grande al più piccolo, senza però poterle attribuire altro che un contenuto e valore relativo.³⁰

²⁵ BORGHESE 1990, 517.

²⁶ L'espressione è dello stesso Morgenstern, WUB VIII, 118, cfr. KRÜGER 2017, 48; CUREAU 1986, 740.

²⁷ «Was mußt du denn nur immer lachen / Es ist sehr trefflich, daß du lachst / Jedoch erlaß mir, was du machst, / im selben Atem mitzumachen». WUB II, 459.

²⁸ SPÖRL 1997.

²⁹ Introduzione a MAUTHNER 2008, 39ss.

³⁰ «Ich definiere den Humor als die Betrachtungsweise des Endlichen vom Standpunkte des Unendlichen aus. Oder: Humor ist das Bewußtwerden des Gegensatzes zwischen Ding an sich und Erscheinung und die hieraus entspringende souveräne Weltbetrachtung, welche die gesamte Erscheinungswelt vom Größten bis zum Kleinsten mit gleichem Mitgefühl umschließt, ohne jedoch ihr einen anderen als relativen Gehalt und Wert zugesteht».

Questo sguardo, insieme distaccato e partecipe, conferma la connotazione umoristica dei *Galgenlieder* che conferisce lievità alle figure più balorde e ai momenti più cupi del mondo lunare che essi descrivono.

MORGENSTERN CHRISTIAN (1988-2018), *Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Reinhardt Habel Katharina Breitner, Maurice Cureau, Helmut Gumtau, Agnes Harder, Martin Kießig, Ernst Kretschmer, 9, Stuttgart, Urachhaus (WUB)

MORGENSTERN CHRISTIAN (1961), *Canti grotteschi*, trad. it. a cura di Anselmo Turazza, Milano-Napoli, Ricciardi

MAUTHNER FRITZ (1999), *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, I, hrsg. von Ludger Lüktenhaus, Wien - Köln - Weimar, Böhlau Verlag

MAUTHNER FRITZ (2008), *La maledizione della parola. Testi di critica del linguaggio*, a cura di Luisa Bertolini, Palermo, Centro internazionale studi di estetica

BORGHESE LUCIA (1990), *La luna di Morgenstern*, “Belfagor”, 45, 5, 513-528

CUREAU MAURICE (1986), *Christian Morgenstern humoriste*, Berne - Francfort-s Main – New-York, Peter Lang

FERRAGAMO EMANUELA (2016), *À la guerre comme à la guerre. Der Fritz-Mauthner-Tag Christian Morgensterns: eine resignierte Zeremonie des Schweigens*, in Sebastian Hüsich, Sikander Singh (Hg.), *Literatur als philosophisches Erkenntnismodell*, Tübingen, Narr Franke, 252-265

FERRAGAMO EMANUELA (2021), *Paradies Parodie. Christian Morgensterns parodistische Poetik*, Würzburg, Königshausen & Neumann

FROMM WALDEMAR - MAY MARKUS (Hg.) (2017), *“Ein wirrer Traum entstellte mir die Nacht”. Neue Perspektiven auf das Werk Christian Morgensterns*, Stuttgart, Urachhaus

KRETSCHMER ERNST (2017), *Christian Morgenstern und die “Umwortung der Worte”*, in FROMM, MAY 2017

KRÜGER TOBIAS (2017), *Der beleidigte Pathetiker im Spiegelkerker. Morgensterns Sprachmythologie im Kontext von Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner*, in FROMM, MAY 2017

SPIZZER LEO (1918), *Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Morgensterns*, in *Motiv und Wort*, Leipzig, Reisland

SPÖRL UWE (1997), *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um Jahrhundertwende*, Paderborn - München - Wien - Zürich, Schöningh

VICARI GIAMBATTISTA (1959), *Umoristi del Novecento*, Prefazione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti

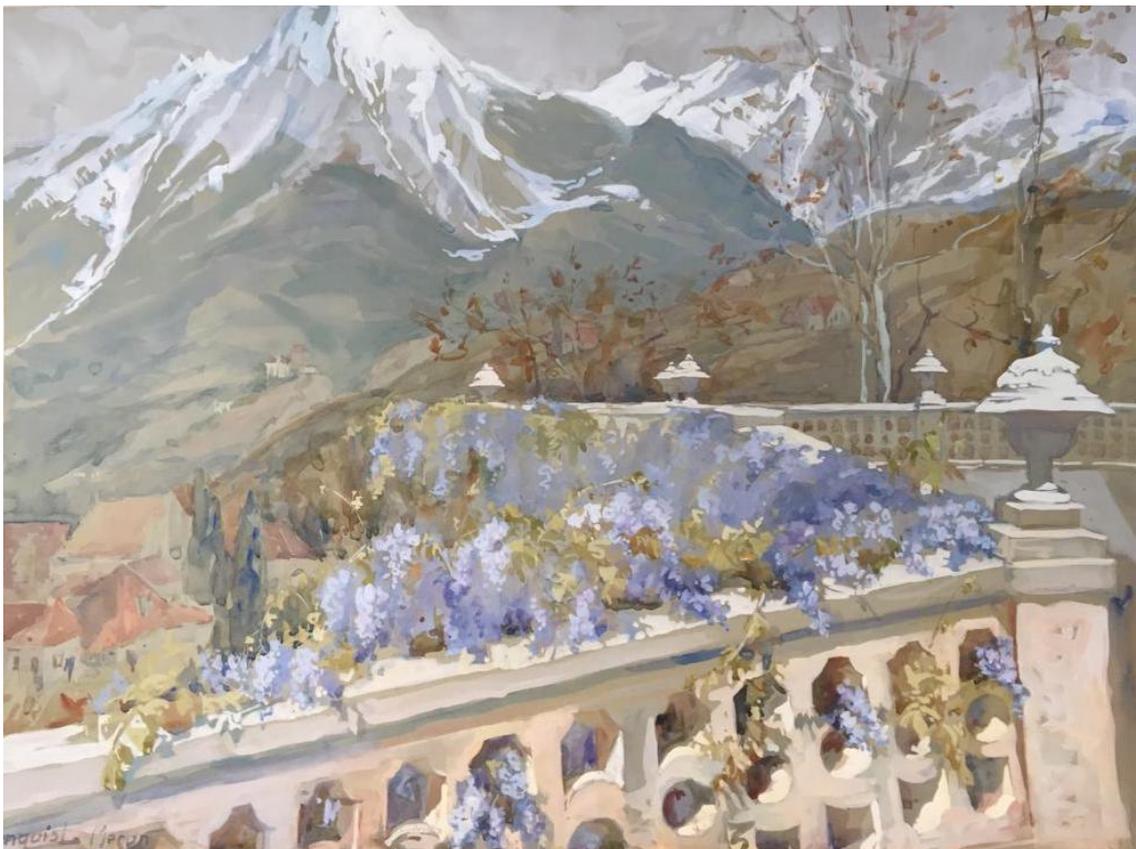
hen zu können». WUB III, 891. Sull’umorismo vedi anche la poesia *Humor*, WUB III, 890-891 e la fantasiosa traduzione in MORGENSTERN 1961, XXV.

interviste

Ferruccio Delle Cave

Christian Morgenstern und seine Zeit in Meran

Interview von Josef Prackwieser



Ellen Tornquist, *Meran gegen die Texelgruppe*, von der Villa Hellbrunn aus gesehen, Gouache 1905 (Navarini-Ugarte-Stiftung). Foto: Augustin Ochsenreiter¹

Christian Morgenstern hielt sich ab 1906 in Meran auf, damals ein Kurort von europäischem Rang. Im folgendem Interview mit dem Literaturwissenschaftler Ferruccio Delle Cave wollen wir seiner Beziehung zur Passerstadt nachgehen und näher betrachten, wie Morgensterns späte Lyrik hier entstanden ist.

Welche Bedeutung hatte Meran für Kuraufenthalte des Bürgertums und des Adels um 1900?

¹ Die Malerin Ellen Tornquist hielt sich ab 1905, gesundheitlicher Gründe wegen, in Meran auf. Zahlreiche ihrer Werke zeigen die Natur- und Bergwelt um Meran und in den Dolomiten.

Die Bedeutung Merans hat sich in jener Zeit vor allem aus ihrer Form einer Tourismushochburg, aber auch als Gesundheitszentrum heraus entwickelt. Dies hat die Stadt einzelnen illustren Ärzte, die aus Bayern und vor allem auch aus Österreich, aus Wien, hierhergekommen waren, zu verdanken. Als einer der Pioniere wäre hier zum Beispiel Dr. Norbert von Kaan zu nennen, der lange Jahre Martinsbrunn, das bis heute ein Zentrum des Gesundens geblieben ist, geleitet hat. Oder Carl Theodor Herzog zu Bayern, ein Augenarzt adeliger Herkunft von internationalem Ruf, der eine Augenklinik gegründet hat. Diese Ärzte sind in Meran auf die Bedürfnisse der damaligen Krankheitsbilder eingegangen, mit einem Angebot an Kuren, die sich an einer ganzheitlichen Gesundheits- und Krankheitssystematik orientierten. Meran war also nicht nur eine Hotelstadt, sondern auch eine Kurmittelstadt mit Kliniken und Heilanwendungen, die Kranke und Rekonvaleszente aus ganz Europa anzog. Dabei dürfen wir den sozialen Aspekt des Kuraufenthalts nicht vergessen. Man denke nur an andere Kur- und Badeorte wie das jüdische Bäderdreieck Marienbad, Franzensbad und Karlsbad, wo sich etwa das Wiener Bürgertum teils aus derselben Nachbarschaft wiedertraf. Von Arthur Schnitzler wissen wir zum Beispiel, dass er im Hotel Meraner Hof (das dort gestanden war, wo im 20. Jahrhundert die Meraner Thermeanlagen errichtet wurden) am Nebentisch eine ihm bekannte Familie aus Wien antraf. Meran war, wenn man so will ein, Wiener „Vorort“. Und warum sich Meran so etabliert hat, geht ja über die reine Einrichtung von Kliniken hinaus. Einerseits spielte die geographisch-klimatisch begünstigte Lage eine Rolle, und andererseits die Tatsache, dass der ganze italienischsprachige Raum im Hintergrund lag. Das Axiom Riva am Gardasee und Meran spielt eine weit größere Rolle, als man glauben möchte.

Sie denken an die Ärztedynastie Hartung von Hartungen?

Genau. Der mensch- und ökologieorientierte Ansatz, den Christoph von Hartungen entwickelt hatte und am Gardasee in Heilanstalten zwischen Riva und Arco praktizierte, war aus heutiger Sicht schon sehr modern – mit Entfettungskuren und ernährungsbezogenen Therapien. Der noch relativ junge Franz Kafka war zum Beispiel mit seinem Freund Max Brod schon um 1907 in Riva gewesen. Es kamen Adelige, großbürgerliche Industriefamilien, Künstlerinnen und Künstler, Literaten und Musiker, um sich heilen zu lassen.

Welchen (gesundheitlichen) Bezug hatte Christian Morgenstern zu den Bergen?

Christian Morgenstern litt, wie andere seiner Zeitgenossen auch, relativ früh an einem Lungenleiden. Geboren wurde er 1871 in München. Er hat mit den Eltern große Touren im Gebirge Tirols und der Schweiz gemacht. Diese Lungenkrankheit hatte er von seiner Mutter geerbt. Er stammte aus einer Künstlerfamilie: Beide Eltern waren Kunstmaler, genauso sein Großvater. Entsprechend spielte die Malerei bei ihm eine ganz eigene Rolle, auch in seinen Freundschaften. Um 1906 kam Morgenstern zum ersten Mal nach Meran und blieb dort mit Unterbrechungen, die ihn immer wieder nach München führten, nach Italien, auch nach Zürich und zum Monte Verità. Bis 1914 blieb er in Meran. Schwerkrank starb er 1914 in der Villa Helioburg im Winkelweg.

Welche anderen Orte suchte Morgenstern im heutigen Südtirol noch auf?

Seine Frau, Margareta Gosebruch von Liechtenstern, die später wichtig werden wird für die Edition seiner Werke, traf er in Bad Dreikirchen oberhalb Barbians. Der Ausflug nach Bad Dreikirchen war damals ein Muss. Auch Sigmund Freud hielt sich dort auf, um einen anderen bekannten Namen zu nennen. Von dort sind die beiden zu Fuß von Bad Dreikirchen bis zur Eisenbahn nach Klausen gewandert. Aber das war kaum mehr als ein Wochenendausflug.

Hauptsächlich hielt er sich in Meran auf, dort wohnte er in einer einfachen, beinahe spartanischen Privatwohnung. In mehreren seiner Briefen wird beschrieben, wie ihm das milde Klima und die Kurstadt an sich gefällt. Gestorben ist er, wie bereits erwähnt, in der Helioburg in Untermais. Eine polnisch-deutsche Gräfin ermöglichte dort Morgenstern eine Unterkunft. Der dritte Standort, an dem er sich aufhielt, war das Sanatorium Navratil in Gries. Das war kurz nach der Überführung nach Meran, wo er dann am 31. März 1914 verstarb.

Kurz nach seinem Eintreffen in Meran schrieb Christian Morgenstern im September 1906 an seinen Freund, den Schauspieler Friedrich Kayssler nach Berlin über Meran:

In diesem Häuschen bewohne ich nämlich die Giebelstube, ein sauberes kleines Zimmer mit rebenbewachsenem Balkon, Blick ins Grüne, auf ein paar Landhausdächer und bewaldete Berge. Lage ziemlich auf der Höhe von Obermais, was gute Luft verbürgt und leichten Verkehr mit Meran gestattet. Die Wirtsleute bescheiden, entgegenkommend, angenehm. Kurz, wie ich fast glaube, wieder einmal ein glücklicher Griff in rebus camerabilibus. Vor allem aber ist mir Ort und Landschaft bereits sehr sympathisch geworden. Das Wetter scheint eine wundervolle Tendenz zu haben, sich nach jeder Trübung gleich wieder aufzuraffen und seinen heiteren Grundcharakter zu restituieren.²

Konnte sich Morgenstern seinen Aufenthalt in Meran mit seiner schriftstellerischen Arbeit finanzieren?

Er hat von den Eltern ein Apanage erhalten. Und er hat äußerst sparsam, wenn nicht fast spartanisch, gelebt, wie die meisten Schriftsteller oder Künstler, die keine regelmäßigen Einkünfte hatten. Er hat für Verlage, vornehmlich für den Piper Verlag in München, als Agent und als Lektor gewirkt. Er hat auch Artikel für Zeitungen geschrieben und Ibsens und Strindbergs Dramen ins Deutsche übertragen. Ohne das Erbe der Eltern, die relativ wohlhabend waren, wäre es allerdings schwierig für ihn geworden. Über seine spätere Frau, die er 1907 kennengelernt hatte, war er sicherlich auch abgesichert. Sie hat ein eigenes Vermögen in die Ehe mitgebracht.

Morgenstern war zeit seines Lebens als Übersetzer ebenso bekannt wie er dies als Lyriker war. Hat er sich Ihres Wissens auch mit italienischer Literatur beschäftigt?

Der Germanist Luca Renzi an der Universität Urbino hat vor zwei Jahren die späte Morgensternlyrik herausgebracht und übersetzt. Von ihm weiß ich, dass die italienische Seite nicht so stark vorhanden war. Gabriele D'Annunzio muss ihm bekannt gewesen sein. Morgensterns Übersetzertätigkeit erstreckte sich vornehmlich auf die skandinavischen Sprachen, auf das Norwegische und Schwedische. Vor allem hat er sich mit Henrik Ibsen beschäftigt, den er auch persönlich kennengelernt hat. Morgenstern übersetzte damals nicht das gesamte Werk, auch nicht die Lyrik, dafür aber die großen Dramen. Er war allerdings des Norwegischen nicht mächtig. Morgenstern hat auf der Grundlage von Standardübersetzungen eine eigene Übertragung geschaffen – im steten Gespräch und brieflichem Austausch mit Ibsen. Neben Ibsen hat er auch Strindberg übersetzt, hauptsächlich Theaterstücke. Ibsen war damals im Deutschen Kaiserreich, in Österreich-Ungarn äußerst populär.

² Zitiert nach Delle Cave, Ferruccio/ Huber, Bertrand/ Waldboth, Elke, *Meran. Ein literarischer Spaziergang durch die Passerstadt*, Bozen 1997, S. 93.

Welche Art von Werken hat Morgenstern in seiner Meraner Zeit verfasst?

In seiner Meraner Zeit verfasste Morgenstern mehrere Gedichtbände wie zum Beispiel *Ich und du*. Hier sehen wir schon stark den Einfluss von Rudolf Steiners Anthroposophie. Autobiografische Vorstufen mit Aphorismen und Tagebüchern – das waren die letzten Arbeiten, an denen Morgenstern hier in Meran gearbeitet hatte und die dann von seiner Frau nach 1914 herausgegeben wurden. Darunter finden wir nicht mehr die Hauptstücke, für die Morgenstern eigentlich heute noch bekannt ist, nämlich die *Galgenlieder* und *Palmström*. Diese Sammlungen waren schon abgeschlossen, wobei die alten Lieder immer wieder in neuen, auch ergänzten Ausgaben herausgegeben wurden. Womit sich Morgenstern hingegen in seiner Meraner Zeit spätestens ab 1908 und 1909 sehr intensiv beschäftigt hat, war eben Rudolf Steiner. Er war ja öfters im Goetheanum in der Schweiz gewesen und hat sich mit den Schriften Steiners dichterisch beschäftigt. Als Lyriker und Schriftsteller zeigte er sich sehr beeindruckt von den Theorien des Philosophen Rudolf Steiner. Beeinflusst war er auch von Nietzsche, der damals von anderen europäischen Schriftstellerinnen und Schriftsteller rege rezipiert wurde, Goethe ist selbstverständlich für Morgenstern sehr wichtig gewesen sowie die orientalische Philosophie des Buddhismus.

Was prägte Morgensterns Lyrik in seinen späten Meraner Jahren?

Die lyrischen Arbeiten der letzten Jahre vor dem Tod Morgensterns sind geprägt durch eine grundernste Haltung gegenüber Leben und Tod, durch eine, wie bereits erwähnt, anthroposophisch-theosophische Motivik. Sichtbar ist eine ganz starke und klare Reduktion auf das rein Menschliche. Der Ort, Meran, die einzelnen Bergketten, die Tiroler Landschaft insgesamt, spielt nur eine Hintergrundrolle. Es ist ein Schauplatz, der aber für innere Vorgänge relevant ist. Ein Beispiel:

Abends hinunter

Dunkle Laubengänge
Empfangen mich und der milchig bleiche
Mond und das taubenweiche
Hochgebirg und verflogne Violenzklänge

vor dem Stadtpark drunten, wo bunt Gedränge
auf und ab wandelt, das immer gleiche. –
Ich aber, eh ich den Lärm und Schwarm erreiche,
wandle erst noch durch oprhische Traubengehänge,

wandre hügelabwärts, gehalten stürmend,
unter Cedern, Platanen, durch Tulpenrabatten,
im Gemüt demiurgische Quadern türmend:

Baustoff, von Sternodem der Nacht durchgeistert,
und gemarmort von den silbernen Schatten
deiner Liebe, die mich noch immer meistert.³

³ Christian Morgenstern, *Gesammelte Werke in einem Band*. Hrsg. von Margareta Morgenstern, München/Zürich: Piper-Verlag 1984, S. 125 – zitiert nach Delle Cave, Ferruccio, *Südtirol. Ein literarischer Reiseführer*, Bozen 2011, S. 221.

Mondnacht über Meran

Die Geisterstadt ... Als wie ein Teppichbild,
 daran ein Träumer jahrelang gewebt,
 so steht sie da im Mondenduft und lebt,
 ein ganz zu Traum verflüchtigt Erdgefilde.

Und drüber seidet Allblau dämmermild,
 von Sternen-Kinderaugen scheu durchstrebt.
 Und jetzo! Mitternacht! Der Äther bebt,
 als rührte Geistergruss an einen Schild.

Ein Traumbild, – leichtlich tausenden gesellt
 auf einer Göttin Brünnenüberhang,
 die schimmernd steht auf Speer und Schild gelehnt ...

Und eben war's, dass dieser zwölfmal klang:
 Gott grüßt im Traume seine Göttin Welt,
 die sich nach Ihm, wie er nach Ihr sich, sehnt.⁴

Die Bezüge zum Burggrafenamt sind in diesen beiden Sonetten eindeutig, wie wir anhand der Landschaftsbeschreibung erkennen (die „bleichen Berge“ oder die „orphischen Traubengehänge“). Eine Mondnacht über Meran, die Geisterstadt, die wie ein poetisches Teppichbild dargestellt wird, an dem ein Träumer jahrelang gewebt hat. Die Landschaft steht hier in der Funktion eines inneren Vorganges, der vor allem die Seite der Nacht, des Schattens berührt, aber auch das Lichtspiel und die Lichtidiomatik innerhalb dieser Nacht umfasst. Bei Morgenstern kommt es in der letzten Strophe hervor: Es sind Nachtvisionen. Bei den Musikern jener Zeit werden es Nachtmusiken, wie etwa bei Gustav Mahler.

Die Zeitschrift „Fillide“ beschäftigt sich vor allem mit dem Grotesken und Komischen. In Morgensterns Meraner Zeit in Meran findet man dieses Element kaum mehr in seinen Arbeiten?

In der Tat kaum mehr. Das Groteske, was uns zum Beispiel vor allem in den *Galgenliedern* begegnet, ist nun ganz verschwunden. Bei Morgenstern finden wir eher die Konvention der deutschen Lyrik in der Zeit um 1900, jene Konvention, die in Form und Ausdrucksgehalt kurz vor der Moderne steht, die sich dann vor allem im Expressionismus ausdrückt, zunächst aber stark impressionistisch geprägt ist. Der Symbolismus, wie bei Stefan George, greift bei Morgenstern nur peripher. Diesen starken Symbolgehalt finden wir auch in der frühen Lyrik von Hugo von Hofmannsthal, bei Morgenstern wiederum nur in gewissen Facetten. Er arbeitet durchaus noch konventionell, als später Poet des 19. Jahrhunderts, ist insgesamt allerdings schwer zu fassen und in keine Strömung einzureihen. Das zuvor zitierte Sonett „Mondnacht über Meran“, eines der schönsten je in Meran entstandenen Gedichte, weist eine fast aus der Landschaftsmalerei heraus genommene Hintergrundmotivik auf. Als Sohn einer Malerfamilie, war er selbst mit vielen Malern seiner Zeit befreundet. Dieses Sonett weist mehrere Ebenen auf, es ist die malerisch inspirierte Stimmung einer Nachtvision, visionär in seinem Denken und Fühlen und das sich-Hingeben an eine Endzeit. Wir dürfen nicht vergessen, dass Morgenstern im Frühjahr 1914 in Meran stirbt, im Spätsommer desselben Jahres bricht der Erste Weltkrieg aus, der dieser „Welt von Gestern“, in der Morgenstern aufwuchs und wirkte, ein jähes Ende setzte.

⁴ Zitiert nach Delle Cave, Ferruccio/ Huber, Bertrand/ Waldboth, Elke, *Meran. Ein literarischer Spaziergang durch die Passerstadt*, Bozen 1997, S. 97.

testi

Christian Morgenstern

Die Nähe. Traduzione di Luigi Ambrosiani



Josef Mánes, *Švadlenka*
(die junge Näherin)

Die Nähe ging verträumt umher...
Sie kam nie zu den Dingen selber.
Ihr Antlitz wurde gelb und gelber,
und ihren Leib ergriff die Zehr.

Doch eines Nachts, derweil sie schlief,
da trat wer an ihr Bett hin
und sprach: «Steh auf, mein Kind, ich bin
der Kategorische Komparativ!

Ich werde dich zum Näher steigern,
ja, wenn du willst, zur Näherin!»
Die Nähe, ohne sich zu weigern,
sie nahm auch dies als Schicksal hin.

Als Näherin jedoch vergaß
Sie leider völlig, was sie wollte,
und nähte Putz und hieß Frau Nolte
und hielt all Obiges für Spaß.¹

¹ WuB III, 131-132. Databile probabilmente primavera 1908, vedi *ivi*, 687.

Trasognata la vicinanza vagava...
 Mai ad alcuna giungeva cosa,
 sempre più spenta diveniva la sua rosa,
 la consunzione il suo corpo divorava.

Una notte però mentr'io dormivo
 Al mio letto qualcun si avvicinò
 e disse: «Alzati, mia bimba. Ohibò,
 io son quel Categorico comparativo!

Io viciniore ti renderò,
 anzi, se tu acconsenti, una sartina!»
 La vicinanza per nulla rifiutò,
 anzi accettò com'Egli il destina.

Come sartina però dimenticò
 Ahimè del tutto quel che ambiva,
 e chiamandosi Frau Nolte splendidamente cuciva
 e mero spasso tutto ciò considerò.

La nuova traduzione di Luigi Ambrosiani ha tentato di mantenere il comparativo *näber* (viciniore) e rende *Näherin* con il sostantivo corrispondente (la sartina).
 La versione di Anselmo Turazza del 1961 lasciava i termini tedeschi:

Trasognata la *Näbe* si aggirava...
 Alle cose, da sé, mai non veniva.
 Ognor più giallo il volto diventavale,
 e il suo corpo di tisi deperiva.

Ma un bel dì che addormita riposava,
 al suo letto, di notte, Un si accostò,
 dicendo: «Su! Su! destati, da brava!
 Ecco, guardami: io sono il Categò-

rico Comparativo e posso te
 fare salire a *Näber* e persino
 a *Näherin*, di genus femminile,
 per quel bravo donnino che tu se'!»

Di buon grado a tal fato si arrendeva
 la *Näbe*; e come *Näherin*, scordò,
 purtroppo, appien quel che voler doveva...

e... *näbte* biancheria e si chiamò
 sora Bianchini, battezzata Clelia,
 che le suddette ciance ebbe per celia.

Christian Morgenstern

Celebrazione dannunziana*

Se si dovesse scrivere la storia dei nostri incontri letterari, se si dovessero chiarire le circostanze in cui ebbero luogo alcune nostre letture, si avrebbe la riprova dell'affermazione proustiana che sottolineava l'importanza dell'ambiente, quale elemento determinante (a torto o a ragione) di durature impressioni, di giudizi risolutivi. L'occasione favorevole per leggere D'Annunzio per intero mi si offrì alla Biblioteca Comunale di Fiume, biblioteca per la verità non molto ricca di volumi ma che, oltre a portare il nome del poeta, possedeva del medesimo una preziosa edizione numerata. I miei si erano trasferiti da poco in quella città e io avevo ripreso la mia vita libresca, che mesi addietro gravitava intorno al Vieusseux, nell'unica sala di lettura della menzionata civica biblioteca. Sullo sfondo neutro di quell'ambiente a me assolutamente nuovo, sotto le ali dei piovoschi e delle tempeste di vento d'autunno inoltrato, avevo iniziato a leggere, seguendo l'ordine cronologico, le opere poetiche del nostro, nelle elegantissime pagine dai caratteri bodoniani stampate, per le copie numerate dell'edizione nazionale, addirittura con torchio a mano. Alcuni volumi delle liriche li avevo letti ripetutamente a Firenze e la venustà della forma, la musicalità del verso che li distingueva, consentivano di superare agevolmente anche i momenti dove la maniera si sostituiva all'ispirazione. A parte i vaghi umori, tutt'altro che privi di charme, delle primissime opere, si notava subito ad una lettura sistematica delle liriche una qualità che differenziava profondamente il D'A. dai numerosi carducciani imbevuti di poesia latina; in lui la classicità non era una veste esteriore, a stento confezionata, ma una forza vera che prendeva vita dall'astratta plasticità delle sue immagini e sembrava a tratti ricreare qualcosa dello spirito greco.

Naturalmente, questo carattere, oltre che un pregio rappresentava un limite, una impossibilità di approfondimento oltre l'armoniosa felice vita dei sensi.

Cominciai: mio malgrado, a conoscere luoghi e ambienti della piccola città, popolata da un notevole numero di meridionali ex legionari e da altri italiani del sud, impiegati statali, trasferiti d'ufficio in quella residenza di confine. Il tempo sfogliava rapido le grandi pagine di carta imperiale di Giappone dai margini lussuosi: le pagine dei romanzi ora suggestive, ora estremamente irritanti e manchevoli nel loro disegno più generale; io, in seguito a certi obblighi premilitari, avevo avvicinato i dirigenti politici locali, avevo seguito da vicino le attività dei gruppi giovanili del partito. La figura di D'Annunzio era ancora assai viva nell'animo dei concittadini: lo rivelava l'aneddotica estremamente ricca, la memoria tenace degli ex legionari facondi e noiosi come vecchi marinai. Mi occupavano ormai le tragedie con la loro archeologia verbale, la congestione di gesti e situazioni, nonché i discorsi politici che nelle riunioni dovevo ascoltare. Nella mia fantasia finivo per accostare le prime alla particolare retorica dei discorsi, e non si trattava di un paragone avventato dato che le rispondenze e le derivazioni erano di un'evidenza palmare. I miei rapporti con l'immaginario si stavano guastando, la lettura procedeva con fatica. A ben analizzare i discorsi degli ex miliziani intorno all'argomento d'obbligo, si trovava facilmente un dato comune: uno spirito di solidarietà, di ammirazione per chi aveva saputo, con sottile astuzia, con eccezionale tempismo, volgere a proprio vantaggio situazioni ed eventi, aveva piegato a proprio favore un'intera società e buona parte della sue donne; solidarietà e incondizionata approvazione che i medesimi non esitavano del resto a manifestare anche nei confronti dell'attività, infinitamente più limitata e meno fortunata, di certi loro correligionari che vivevano, per così dire, di eleganti espedienti.

Io e il Comandante non ci parlavamo più, i suoi rozzzi ammiratori avevano agito in modo decisamente nega-

* "Il Caffè", n. 5, 1967; poi in Giancarlo Sforza, *Precorrimenti e anticipazioni*, Milano, Archinto, 2013. Il titolo e la presentazione sono di Scorza. Il testo tedesco si può ora leggere in Christian Morgenstern, *Werke und Briefe*, IV, hrsg. von Reinhardt Habel und Ernst Kretschmer, 279-287.

tivo, nel sottile e difficile equilibrio delle mie giovani simpatie, ma la loro azione deleteria l'avevano soprattutto esplicita nei riguardi delle qualità migliori del loro aedo. L'esigenza di chiarire, al di là di ogni falsificazione, il profilo letterario del poeta mi aveva poi resa preziosa, e degna di essere antologizzata, ogni testimonianza esterna e dissacrante che lo riguardasse, così i giudizi di Gide, Valéry, Morgenstern. Di questo ultimo riporto appunto qui di seguito (spero per il divertimento degli amici del "Caffè"), una parodia della maniera del nostro poeta che fu rappresentata, nel gennaio del 1901, nel teatro cabaret Bunten Theater (Überbrettel) di Berlino.

La sala da pranzo di una villa italiana. L'aria vibra al presentimento dei venienti godimenti. Il carattere generale dell'ambiente esprime un forte appetito, ma non la fame inelegante, volgare, bensì la delicata nostalgia di eletti sapori, di rare verdure, di nobili frutti. I tappeti respirano lo spirito di frittture indigene. I tovaglioli come per allegoria raffigurano dei cigni. I candelabri sembrano divorare le loro candele. I mobili fanno scricchiolare le mascelle per l'appetito. Quando la porta viene aperta, essa trae un profondo sospiro, e si ha l'impressione di vederla volgere il capo con un breve sguardo, rapito e torturato insieme, ai turgidi amorini del soffitto. Entra un saluto di mare nella figura di un rettangolo azzurro che empie totalmente l'inquadratura della porta.

Dopo pochi secondi, attraverso quella cordiale immagine del mare, entra Melissa, la nipote del padrone di casa. I suoi denti sono bianchi come il seno di Diana e pungenti come un sonetto dello Stecchetti, i suoi occhi sono come il lago di Como e il lago di Bellagio, le sue sopracciglia sono caudate come una dichiarazione d'amore dell'immortale Gabriele. Ha il naso della Venere milesia, la bocca della Venere Medicea. I movimenti delle membra hanno la grazia delle danzatrici di Benozzo Gozzoli nello sposalizio di Giacobbe e Rachele.

Dopo aver gettato un rapido sguardo lungo la stanza esce in fretta da sinistra chiamando: Olio! Olio!

In lontananza attraverso il riquadro azzurro cupo della porta si muove lentamente una rossa vela latina.

Da sinistra guidato dalla mano dominatrice di Melissa, Olio, una ricciuta testa botticelliana.

OLIO

Melissa!

MELISSA

Olio!

OLIO

(con un grandissimo gesto della destra al di là della tavola)

Ricordi ancora Melissa, come noi allora a Girgenti, l'antica Agrigentum, nella casa di tuo zio paterno, mangiammo per la prima volta quel pesce indescrivibile, nel sapore del quale a noi sembrò si celebrassero quelle mistiche nozze tra l'antico, la rinascenza e il moderno, quella fusione che noi stessi nell'arte e nella vita perseguiamo in modo così manchevole, perché siamo così lontani da quei profondi presupposti della natura, la inconsapevole concatenazione dei quali genera, in sempre nuove incarnazioni, i sogni degli dèi.

MELISSA

(rapita)

E come tu animato da un sovraumano dono di veggente ti levasti da tavola, e tra lo stupore degli ospiti svolgesti il tappeto trapunto d'oro della tua fantasia e sulle febbrili corde della nervatura del tuo gusto evocasti la sinfonia di due secoli, dalla fondazione di Gela da parte dei dorici.

OLIO

Sotto Celandro, Hippocrate, e Gelone...

MELISSA

Sino alla fondazione di Agrigento da Gela e tutti i suoi splendidi templi, e dei cartaginesi, dei romani, dei saraceni...

OLIO

Furono ore beate, Melissa. Ma ecco giunge la persona di cui appunto parlavamo, come condotta qui dal presentimento dei nostri discorsi.

(Compare da destra Degno, un signore anziano, brizzolato, proprietario in Sicilia di estesi latifondi, pittore per passione)

MELISSA

(rivolta a lui)

Parlavamo appunto di Lei, zietto!

OLIO

E di quella meravigliosa murena che due anni addietro in una delle sue tenute siciliane...

DEGNO

Me ne ricordo assai bene. La dipinsi poi a memoria. Era un animale straordinariamente bello e di tali dimensioni da lasciare increduli i marinai più anziani. Ho regalato il quadro ad un giovane parente di Luigi; esso costituisce ora, a quanto mi hanno riferito, una specie di santuario nella sua villa, nella graziosa Frascati.

Se lo gradite ci sediamo ora a tavola. Tu mia cara Melissa sei certo così gentile da chiamare mia sorella. Essa passeggia con Ghiotto per i viali del giardino, ancora tutta intenta alle deliziose rose sbocciate durante la notte.

MELISSA

La pregherò subito di venire, caro zio. *(Entra nel riquadro azzurro cupo della porta e chiama verso destra)* Zia! Zia! Rosetta! Ghiotto! Zia cara! Potreste venire! Il pranzo è pronto!

OLIO

Come sarà bello quando sederemo di nuovo insieme, tu, nobile zio, Rosetta, mia madre, tua sorella, la cugina Melissa, figlia di tuo fratello, il suo piccolo fratellastro Ghiotto ed io.

DEGNO

(gli afferra le mani e le stringe in silenzio)

GHIOTTO

(un pallido fanciullo dagli occhi struggenti entra saltellando).

Buon mezzogiorno, zio Degno! Buon mezzogiorno, zio Olio!

DEGNO

Benvenuto fanciullo caro! Penso che ora vorremmo metterci comodi.

ROSETTA

(entra. È una dama sulla cinquantina, nel suo volto vi è una lunga vita)

OLIO

(verso di lei)

Benvenuta, madre cara!

ROSETTA

Salute a voi miei cari! Ero fuori vicino alle rose, ora sono con voi.

MELISSA

Porti negli abiti il loro profumo *(si abbracciano).*

DEGNO

(sottovoce ad Olio)

Lo porta nella sua anima. Che donna mirabile!

GHIOTTO

(sedutosi nel frattempo su di una seggiola si è sistemato il tovagliolo)

MELISSA

Dio mio, guarda il bricconcello!

OLIO

Davvero egli inaugura la tavola, egli dà il segno; si dovrà suonare per chiamare il domestico.

ROSETTA

Ma Ghiotto! Com'è possibile che abbia già fame? (*Rivolta agli altri*). Anche alle dieci gli diedi un po' della frutta zuccherata che tuo fratello, Melissa, ci ha inviato da Padova.

OLIO

Oh, quei frutti sono vere poesie! Se io non ti amassi per la tua bellezza, Melissa, dovrei adorarti per le divine commedie di tuo fratello. Se quel pesce del quale prima parlavamo...

DEGNO

(*a Rosetta*)

... la gigantesca murena del porto di Girgenti...

ROSETTA

... che tu poi dipingesti – mi ricordo bene ...

OLIO

Un miracolo del mare! Io volevo dire: Se quel pesce fosse stato nutrito per tutta la vita di quelle frutta avrei potuto capire che...

GHIOTTO

(*fa risuonare coltello e forchetta... Tutti si volgono verso di lui con sguardi diversi tra il rimprovero e l'incomprensione*)

ROSETTA

(*piano a Degno*)

Io non so proprio che cosa abbia Ghiotto.

MELISSA

(*a Ghiotto*)

Mi vuoi ancora bene dolce piccolo Ghiotto?

GHIOTTO

Zia Melissa!

ROSETTA

I fanciulli spesso sono proprio strani. Ma non vogliamo sederci?

(*Tutti si siedono*)

DEGNO

Se non avete nulla in contrario possiamo chiamare il domestico che serve il pranzo.

MELISSA

(*batte un gong*)

OLIO

Sacerdotessa!

ROSETTA

Ha gli stessi movimenti di sua madre.

DEGNO

Tu sai...

BEPPPO

(*un domestico dal viso arcigno entra da sinistra*)

DEGNO

Beppo, desideriamo pranzare.

(*Beppo esce. Ghiotto sospira profondamente*)

ROSETTA e MELISSA

(*contemporaneamente*)

Che ti accade Ghiotto?

GHIOTTO

Ho fame.

DEGNO e OLIO

(contemporaneamente)

È inconcepibile.

ROSETTA

Si dovrebbe dagli un libro, forse si annoia.

MELISSA

Vuoi un libro, Ghiotto?

GHIOTTO

(scuote il capo)

DEGNO

È strano.

OLIO

Si dovrebbe dargli la *Cena di Trimalchione* di Petronio Arbitro.

DEGNO

Sarebbe forse la cosa migliore. *(Rivolto alle signore)* Voi conoscete l'unica pittura di costumi che ci sia stata tramandata del geniale latino?

OLIO

Reco sempre con me quest'opera – la più importante del periodo imperiale. Essa comunica come nessun'altra il senso di una cultura giunta al più alto grado di morbidezza, di raffinatezza, frutto di un tempo ormai tardo, verso la quale persino noi non significhiamo ancora nulla. Il vostro interesse potrà forse essere accresciuto se io ne leggo qualche pagina sino a che il pranzo viene servito.

BEPPPO

(Appare con una zuppiera, la sistema sulla credenza e pone dinanzi ad ognuno un piatto ricolmo. Nessuno gli bada. Ghiotto vuole mangiare, ma uno sguardo di Melissa gli ricorda che deve attendere sino a quando i grandi vorranno iniziare)

OLIO

Si tratta di una cena che un liberto di nome Trimalchio, giunto per mezzo di speculazioni a grande ricchezza, offre in una colonia dell'Italia meridionale, a Napoli o a Pozzuoli. Il tempo in cui si svolge la vicenda è quello di Tiberio, il narratore è il liberto Eucalpios. Si può immaginare la sala da pranzo splendidamente decorata, il mosaico del pavimento presenta stranamente immondizie e bocconi caduti dai tavoli. Dai riquadri azzurro cupo delle pareti sembrano avanzare danzatrici, genii, eròti alati. Nella parete principale è inserita una pittura su tavola che raffigura Leda con in mano il nido, dove riposano Elena e i Dioscuri.

ROSETTA

Degno, quanto mi ricorda tutto questo la sala da pranzo di Girgenti!

MELISSA

Certo, davvero zia!

DEGNO

Voi pensate alla mia copia del Correggio che è appesa tra i due pilastri orientali della sala.

OLIO

Ma lasciamo parlare lo stesso Eucalpios: «Alla fine ci sdraiammo al tavolo e schiavi alessandrini ci versarono sulle mani acqua di neve, altri lavarono con essa i nostri piedi e ci pulirono le unghie con straordinaria delicatezza. Durante questo faticoso lavoro essi cantavano sempre, ed io divenni curioso di sapere se nella casa cantavano tutti. Chiesi dunque da bere. All'istante si presentò un ragazzo...

GHIOTTO

(comincia a piangere)

DEGNO

Per amor di Dio, Ghiotto! Che cos'hai Ghiotto?

GHIOTTO

(singhiozzando)

La minestra ...

ROSETTA

(assaggia la minestra)

È inaudito! È fredda del tutto! Evidentemente non ne hai ancora mangiata.

DEGNO

(con sussego)

Beppo!

BEPPPO

(estremamente arcigno)

Signore!

DEGNO

La minestra è completamente fredda, hai inteso? Perché la minestra è fredda?

BEPPPO

L'ho portata qui calda.

OLIO

(sottovoce a Melissa mentre si porta la mano alla testa)

C'è da impazzire! Questi domestici portano un uomo alla tomba.

MELISSA

(sottovoce ad Olio baciandogli la fronte) Olio! Non prenderla così, amore!

OLIO

(le prende entrambe le mani)

Oh Melissa!

ROSETTA

(sottovoce a Degno)

Il nostro povero Olio! *(In tono imperioso verso Beppo)* La minestra venga portata via immediatamente!

BEPPPO

(mormorando toglie via di nuovo i piatti)

OLIO

(con crescente nervosismo sottolineando un po' di lettura)

«Nel frattempo veniva servita la prima portata che aveva un aspetto splendido. Un servizio da tavola di bronzo corinzio aveva la figura di un asino; su di esso giaceva una bisaccia di olive, da un lato olive bianche dall'altro olive nere. Sui piattini intarsiati di metallo vi erano grossi gherigli di noci avellane, conservate nel miele, cosparse di pepe, e su di una graticola di argento salsicce arrostate ancora fumanti, e sotto la graticola susine di Siria con chicchi di melagrane. Eravamo occupati con questi splendidi piatti...»

MELISSA

(emette un leggero sospiro)

(Tutti gridano)

GHIOTTO

(impallidisce improvvisamente e cade dalla seggiola)

ROSETTA

(parlando a scatti)

Ha mangiato – forse – della minestra...

MELISSA

Non morire, Ghiotto! *(Si adopera alternativamente intorno a Ghiotto e a Rosetta).*

DEGNO

(Fortissimo)

Beppo!

BEPPPO

(appare)

Signore!

DEGNO

Tutto il personale di cucina immediatamente qui!

BEPPPO

(esce)

OLIO

Che vuoi fare?

DEGNO

Dare un esempio.

BEPPPO

(da sinistra accompagnato dalla cameriera, dal cuoco, dalla cuoca e dalla sguattera; tutte persone pacifiche e estremamente nutrite)

DEGNO

(con un gran movimento della mano)

Voi siete licenziati!

IL PERSONALE

(vuole protestare)

OLIO

(come una tigre)

Fuori!

IL PERSONALE

(costernato scompare nel fondo attraverso il rettangolo azzurro della porta che nel frattempo, per lo splendore del sole del tramonto, comincia leggermente a colorarsi di rosso)

DEGNO

(cade su di una seggiola)

I turbamenti di questa giornata sono veramente grandi.

OLIO

(volge lo sguardo verso le donne)

Che cosa è accaduto a Melissa?

MELISSA

(inginocchiata immobile ha il viso nascosto nel grembo di Rosetta, che è svenuta sulla seggiola. Ghiotto giace sul pavimento accanto alle due donne)

DEGNO

Onnipotente Iddio, che cosa accade qui? *(Stramazza al suolo)*

OLIO

Tutte le Furie del terrore dell'Averno si sono assemblate per perseguitarmi. Mi trovo qui, do la stura al vetusto "Opinianer"¹ dello spirito antico, ci si nutre del suo veleno e la terra si solleva come nube di polvere d'urne e soffoca il mio volto, il fato stesso apre le purpuree fauci *(il riquadro della porta è divenuto rosso cupo)* delle sue insaziabili brame e inghiotte i sogni preziosi del visionario degli dèi.

¹ Nota di Scorza: Questo paragrafo presenta nel testo tedesco due composti di non facile interpretazione; diamo di entrambi le soluzioni a nostro avviso più attendibili, quelle adottate appunto nella traduzione. Nel sostantivo *Höllenbreughels* il secondo termine sembra derivare da *Brög, Brölgeln*, di qui la versione «del terrore dell'Averno». «Opinianer», riferito evidentemente a Petronio, dà invece «opinio-aner», «uomo di gusto», di fantasia.

LA CAMERIERA

(appare nel riquadro rosso della porta con un asciugamano ed una caraffa d'acqua)

OLIO

(con movimenti folli e stravolti come se scorgesse innanzi a sé uno spettro)

Salvatemi... Melissa... Rosetta... Degno... Beppo... Trimalchio... *(stramazza al suolo)*

(Mentre la cameriera si affretta verso le persone svenute, e dietro di lei si scorge la rimanente servitù con caraffe e asciugamani; cade rapidamente il sipario)

Eva Luna Mascolino

Dialogo fra una donna e ChatGPT

Quanto segue è il risultato di un'interazione realmente avvenuta fra l'autrice di questo racconto e il chatbot di OpenAi in data 11/12/2022, che viene qui riportata nella sua forma originale, senza integrazioni, interpolazioni o modifiche di sorta.

Eva Luna:

Ciao, potresti scrivere per me un racconto di genere surreale sul tema dei pericoli del linguaggio umano? Mi piacerebbe creare una storia su questo argomento che abbia per protagonista la setta dei Deca Dentisti, un gruppo di dieci medici che vorrebbe affiancare alla medicina tradizionale la possibilità di curare i pazienti attraverso le citazioni della letteratura di fine Ottocento.

LA Assistant:

Certo, potrei scrivere questo racconto per te. Ecco qui una possibile storia:

La setta dei Deca Dentisti era un gruppo di medici eccentrici e geniali che avevano deciso di affiancare alla medicina tradizionale la possibilità di curare i pazienti attraverso le citazioni della letteratura di fine Ottocento. I Deca Dentisti credevano fermamente che le parole fossero una forza potente e che, usate nel modo giusto, potessero guarire qualsiasi malattia.

Per questo motivo, i Deca Dentisti avevano sviluppato una serie di protocolli medici basati sull'utilizzo delle citazioni letterarie. Ogni volta che un paziente si presentava con una malattia, i Deca Dentisti studiavano attentamente la sua situazione e sceglievano la citazione più adatta per curarlo. Talvolta, bastava una sola frase per guarire un malato; altre volte, invece, erano necessarie diverse citazioni per ottenere un risultato positivo.

Un giorno, il più giovane dei Deca Dentisti, un ragazzo di nome Giovanni, ricevette un paziente molto particolare: un re potente e temuto che aveva contratto una grave malattia. Giovanni fu elettrizzato dalla sfida e decise di usare tutte le sue conoscenze per curare il re. Dopo ore e ore di ricerche, Giovanni scelse la citazione perfetta per il re: una frase di Oscar Wilde che diceva «La salute è uno stato mentale, non fisico».

Giovanni recitò la citazione al re con grande solennità e, all'inizio, non sembrò accadere nulla. Ma poi, piano piano, il re cominciò a sentirsi meglio. La sua malattia cominciò a regredire e ben presto il re fu guarito completamente. Giovanni fu felicissimo del suo successo e divenne un eroe agli occhi dei Deca Dentisti.

Eva Luna:

Molto bene! Ora continuiamo così: un giorno, fra i pazienti dei Deca Dentisti, si presenta un uomo che chiede loro se siano in grado di curare anche oggetti o animali. Lui, per esempio, ha sempre usato un Otto Volante come mezzo di trasporto, che ora a causa di un guasto non si mette più in movimento. Descrivi questa scena spiegando che l'Otto Volante ha la forma del numero otto e può volare.

LA Assistant:

Un giorno, fra i pazienti dei Deca Dentisti si presentò un uomo che chiese loro se avessero la capacità di curare anche oggetti o animali. Lui, per esempio, aveva sempre usato un Otto Volante come mezzo di trasporto, che ora a causa di un guasto non si metteva più in movimento.

Giovanni, il capo dei Deca Dentisti, si accigliò alla domanda. Avevano già curato molti pazienti, ma mai un oggetto o un animale. Tuttavia, era molto curioso e decise di provare a risolvere il problema dell'Otto Volante.

L'uomo gli portò l'Otto Volante, che aveva la forma del numero otto e poteva volare. Giovanni esaminò attentamente l'oggetto e cercò di capire quale potesse essere il problema. Dopo un po' di tempo, decise di provare una citazione di Jules Verne: «Tutto quello che è impossibile oggi, domani diventerà realtà».

Giovanni recitò la citazione all'Otto Volante e, miracolosamente, l'oggetto cominciò a muoversi e a volare di nuovo. L'uomo era entusiasta e ringraziò i Deca Dentisti per averlo aiutato.

Eva Luna:

Perfetto! Ora vorrei inserire una scena in cui dai Deca Dentisti si presenta un'anziana donna ritenuta la più saggia del regno, la Madre Perla. Ha perso la memoria a causa della sua veneranda età, e chiede l'aiuto della setta per recuperarla.

LA Assistant:

Un giorno, fra i pazienti dei Deca Dentisti si presentò un'anziana donna nota in tutto il regno come la Madre Perla. La Madre Perla era ritenuta la persona più saggia del regno, grazie alla sua lunga vita e alla sua profonda conoscenza delle cose. Ma purtroppo, a causa della sua veneranda età, aveva cominciato a perdere la memoria.

La Madre Perla chiese l'aiuto dei Deca Dentisti per recuperare la sua memoria. Giovanni e i suoi compagni erano onorati di poter aiutare una persona così importante e decisero di fare del loro meglio per aiutarla.

Dopo ore e ore di ricerche, Giovanni scelse la citazione perfetta per la Madre Perla: una frase di William Shakespeare che diceva «La memoria è il tesoro della mente». Giovanni recitò la citazione alla Madre Perla con grande solennità e, all'inizio, non sembrò accadere nulla.

Ma poi, piano piano, la Madre Perla cominciò a ricordare. I suoi occhi si illuminarono e lei cominciò a raccontare storie e aneddoti che aveva dimenticato da tempo. La sua memoria era tornata e la Madre Perla era estremamente grata ai Deca Dentisti per il loro aiuto.

Eva Luna:

Direi che ci siamo. Ora possiamo inserire un antagonista in questa storia?

LA Assistant:

Certo. Un possibile antagonista potrebbe essere un medico tradizionale che si oppone al loro metodo e cerca di impedire loro di esercitare la professione.

Eva Luna:

Va bene, sviluppiamo una scena con questo antagonista. Il suo nome è Capo Cannoniere: si tratta di un antico membro dell'esercito reale, che adesso è in congedo per via di un lungo periodo di pace e ha deciso di consacrare la sua vita alla medicina dopo essere rimasto traumatizzato dagli orrori della guerra.

LA Assistant:

Capo Cannoniere era un antico membro dell'esercito reale che, dopo un lungo periodo di pace, si era congedato e aveva deciso di consacrare la sua vita alla medicina. Era un uomo forte e determinato, ma anche molto scarso e traumatizzato dalla guerra.

Capo Cannoniere odiava i Deca Dentisti e il loro metodo di curare i pazienti con le citazioni letterarie. Lo considerava un modo sciocco e inefficace di affrontare le malattie e faceva di tutto per impedire ai Deca Dentisti di esercitare la professione.

Un giorno, Capo Cannoniere decise di sfidare i Deca Dentisti in un dibattito pubblico per dimostrare la superiorità della medicina tradizionale rispetto al loro metodo. I Deca Dentisti accettarono la sfida e si prepararono per il dibattito, scegliendo le citazioni più adatte per difendere il loro metodo.

Il dibattito si svolse davanti a una folla numerosa e Capo Cannoniere cominciò a parlare, spiegando i principi della medicina tradizionale e denigrando i Deca Dentisti e il loro metodo. Ma i Deca Dentisti risposero con intelligenza e determinazione, usando le loro citazioni per difendere il loro lavoro.

Alla fine, il pubblico si schierò dalla parte dei Deca Dentisti e Capo Cannoniere fu costretto a riconoscere la validità del loro metodo. Furioso e umiliato, si allontanò dalla folla, deciso a trovare un modo per sconfiggere i Deca Dentisti una volta per tutte. Ma i Deca Dentisti erano pronti ad affrontarlo e a difendere il loro lavoro con ogni mezzo.

Eva Luna:

Continuiamo così: il Capo Cannoniere, dal momento che il regno ha subito un disarmo, decide di usare dei palloni da calcio da sparare contro i Deca Dentisti per sconfiggerli con le maniere forti.

LA Assistant:

Dopo essere stato sconfitto in pubblico dai Deca Dentisti, Capo Cannoniere era furioso e determinato a sconfiggerli una volta per tutte. Ma il regno era in pace da molto tempo e non aveva più armi per combattere.

Così, Capo Cannoniere decise di utilizzare i palloni da calcio per colpire i Deca Dentisti e metterli fuori combattimento. Comprò una grande quantità di palloni da calcio e li gonfiò con il gas più potente che riuscì a trovare. Poi, si nascose in una torre del castello e aspettò il momento giusto per attaccare i Deca Dentisti.

Quando i Deca Dentisti uscirono dal castello, cominciò a sparare i palloni da calcio contro di loro. I palloni colpivano i Deca Dentisti con violenza, facendoli cadere a terra. Ma i Deca Dentisti erano determinati e non si lasciarono sconfiggere facilmente.

Giovanni, il capo dei Deca Dentisti, decise di usare il potere delle parole per sconfiggere Capo Cannoniere. Recitò una citazione di Edgar Allan Poe: «La pazzia è la chiave che apre la porta della verità». All'improvviso, Capo Cannoniere fu colto da un attacco di pazzia e cominciò a parlare a voce alta e a battere la testa contro la torre.

I Deca Dentisti approfittarono della situazione e si avvicinarono a Capo Cannoniere, parlandogli con calma e cercando di farlo tornare in sé. Alla fine, lui ritrovò la ragione e si rese conto della sua follia. Pieno di vergogna, si scusò con i Deca Dentisti e promise di non ostacolare più il loro lavoro.

Da quel momento in poi, i Deca Dentisti continuarono a curare i pazienti con successo, diventando sempre più famosi e rispettati in tutto il regno. E così, con il loro potere e la loro saggezza, continuavano a aiutare sempre più persone a vivere in salute e felicità.

Eva Luna:

Ma allora, secondo te, è possibile curare qualunque malattia usando il potere delle parole e acclamando le idee dei Deca Dentisti?

LA Assistant:

Non credo che sia possibile curare qualsiasi malattia usando il potere delle parole e acclamando le idee dei Deca Dentisti. Il racconto che ho scritto è frutto della mia immaginazione e non rappresenta la realtà della medicina o della cura delle malattie.

Inoltre, la medicina tradizionale e le cure scientificamente provate sono fondamentali per la salute delle persone e non possono essere ignorate o sostituite da metodi non scientifici. Il potere delle parole può avere un ruolo importante nella motivazione e nella guarigione delle persone, ma non può sostituire le cure mediche tradizionali.

Eva Luna:

Sono d'accordo. Quindi creeremo un'ultima scena che metta in dubbio il potere dei Deca Dentisti, che ne dici?

LA Assistant:

Sì, possiamo creare un'ultima scena che metta in dubbio il potere assoluto dei Deca Dentisti. Un possibile modo per inserire questa scena è descrivere un paziente che nonostante le cure dei Deca Dentisti, non sembra guarire dalla sua malattia.

In questo modo, la scena può mettere in dubbio il potere assoluto dei Deca Dentisti, ma allo stesso tempo può mostrare la loro determinazione e il loro impegno a fare del loro meglio per aiutare i pazienti. Alla fine, i Deca Dentisti potrebbero decidere di chiedere il supporto della medicina tradizionale per aiutare il paziente a guarire.

Eva Luna:

Mi piace! Potrebbero chiedere aiuto tenendo un discorso ufficiale in proposito all'interno di un Luna Park un po' particolare: si tratterebbe infatti di una vasta distesa pianeggiante, in cui il terreno assomiglia a quello della Luna. È un luogo affascinante e insolito, perfino un po' macabro, ed è lì che i Deca Dentisti parlano ai sudditi del regno. Puoi descriverlo per me?

LA Assistant:

Immagino che la vasta distesa pianeggiante sia ricoperta di terreno lunare grigio e polveroso, con qualche roccia sparsa qua e là. Le attrazioni del Luna Park potrebbero essere costruite in modo da assomigliare a astronavi e basi spaziali, con colori brillanti e luci lampeggianti per creare un'atmosfera elettrizzante.

Il discorso dei Deca Dentisti potrebbe svolgersi in un'area a tema dentale, con un palco a forma di bocca gigante e luci rosse e gialle che simulano l'illuminazione di una sala operatoria. Il pubblico potrebbe essere colpito e affascinato dal discorso dei Deca Dentisti e potrebbe applaudire e ringraziarli per il loro lavoro. Alla fine dello spettacolo, i Deca Dentisti potrebbero sentirsi soddisfatti e felici per il successo ottenuto, e potrebbero tornare a casa con la consapevolezza di avere fatto del loro meglio per aiutare le persone.

Eva Luna:

Ti ringrazio, mi hai aiutato davvero molto a scrivere questo racconto!

LA Assistant:

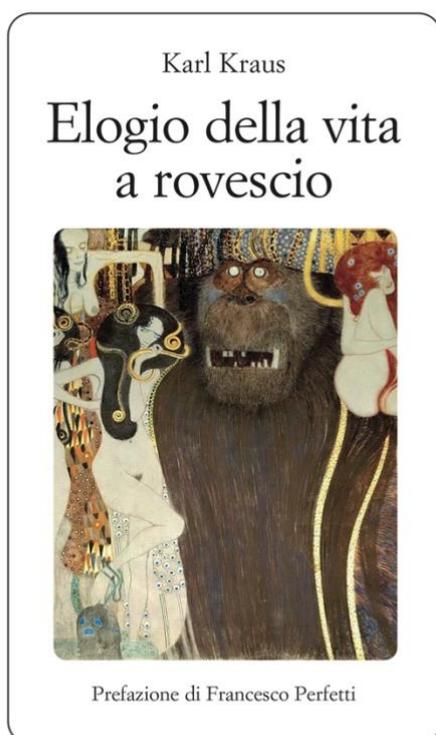
Di niente, sono felice di aver potuto aiutarti! Scrivere può essere un compito difficile a volte, ma è sempre un piacere aiutare gli altri a trovare le parole giuste.

Free Research Preview: ChatGPT is optimized for dialogue. Our goal is to make AI systems more natural to interact with, and your feedback will help us improve our systems and make them safer.

segnalazioni

[Luisa Bertolini]

Karl Kraus, *Elogio della vita a rovescio*



BIBLIOTECA CONTEMPORANEA
Edizioni Studio Tesi

Il tema del linguaggio occupa un posto centrale anche nel libro di Karl Kraus (Jičín 1874 – Vienna 1936), *L'elogio della vita a rovescio*, nella bella versione italiana della traduttrice Nada Carli, pubblicata nel 1998 e riproposta ora al pubblico sempre da Studio Tesi, ora parte del gruppo editoriale Edizioni Mediterranee. Il libro si apre con la *Prefazione* di Francesco Perfetti e con il saggio di Michele Cometa *Cronache dell'Apocalisse. Karl Kraus: la letteratura e il male*; raccoglie poi alcuni tra le migliaia di scritti che Kraus compose per la rivista viennese “Die Fackel”. Egli la diresse dalla prima apparizione, il 1° aprile del 1899, fino al 1938 e dal 1911 ne fu l'unico estensore. Il quadernetto, in formato A5, con la copertina rossa, il disegno della fiaccola, il profilo di Vienna e i simboli e le maschere del teatro, «quasi a simboleggiare un mix di commedia e tragedia», come scrive Perfetti (XI), doveva creare a ogni uscita molto clamore e scompiglio per il carattere violentemente satirico dei testi che mettevano in ridicolo gli esponenti più importanti della cultura del tempo, ma soprattutto il clima di incoscienza e futilità che copriva il disastro della politica europea, la catastrofe della guerra e il declino inarrestabile della grande Vienna. Io e Francesco Giuseppe, scrive Kraus nell'articolo *Noi*

due, «io e lui» avevamo chiaro, eravamo i soli a essere consapevoli della fine, ma l'imperatore nulla fece e, quando incontrò a Schönbrunn il militarista Guglielmo II, non disse nulla per paura di apparire vile: «così il tempo passò in conversazioni sulle condizioni atmosferiche... E con il tempo passò anche l'umanità» (113). Allo stesso modo Kraus aveva descritto la tragedia della guerra negli *Ultimi giorni dell'umanità*, mettendo in scena la chiacchiera dei colloqui quotidiani, del giornalismo e della burocrazia, l'abuso della lingua che rivelava nella banalità effimera e inautentica l'abisso della tragedia.

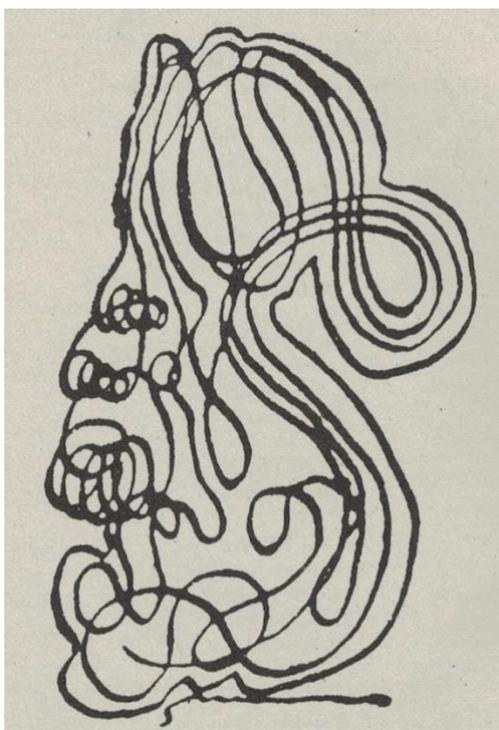
«Mettere tra virgolette il proprio Tempo»: questo sa fare al meglio Kraus, citare soltanto. Gli uomini, scriveva Morgenstern in un aforisma del 1907, non parlano, citano soltanto. Qui la citazione non serve per copiare, perché non si sa cosa dire, ma per sezionare con il bisturi della satira gli aspetti in cancrena della società (cfr. Cometa, XXIV). Il linguaggio ne è specchio e Kraus vi si avventa contro, utilizzandone tutte le risorse, dal gergo professionale alle inflessioni dialettali e, al tempo stesso, correggendo quasi con pignoleria gli errori grammaticali dei colleghi scrittori e giornalisti, cercando con acribia il «diavoletto dei refusi» che confonde profondità e leggerezza (48). «Spesso – aveva scritto – io sono vicino al muro del linguaggio e ne colgo ormai soltanto l'eco. Spesso sbatto la testa sul muro del linguaggio» (*Detti e contraddetti*, trad. it. a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi 1972). L'esito sarà il silenzio, «il silenzio rovesciato», come lo definì Benjamin e, come ci ricorda Cometa, sarà anche il silenzio di fronte alla presa del potere di Hitler: «su Hitler non mi viene in mente nulla». In un certo senso l'aveva già detto il perché, era stato il primo a denunciare l'involuzione del linguaggio che è anche involuzione del politico.

Ludwig Ficker, editore della rivista “Der Brenner” e sostenitore di Kraus, – ci racconta sempre Cometa – lo aveva chiamato, citando Kierkegaard, «il demone del riso», il demone che saprà recitare il terribile dramma del suo tempo, tanto da provocare al riso tutta l'epoca facendone dimenticare che ride di se stessa (XXX). Interprete raffinato e spietato del rovesciamento comico e del riso satirico, Kraus ha vissuto la sua vita a rovescio, come scrive nell'articolo in cui descrive il ritmo invertito della sua vita quotidiana: di notte niente si muove, passa il furgone della spazzatura, disperde la polvere «e, se piove, lo segue anche l'innaffiatrice. Altrimenti c'è silenzio. La stupidità dorme e io vado al lavoro. Da lontano sento come il rumore di una pressa tipografica: è la stupidità che russa» (10).

altro

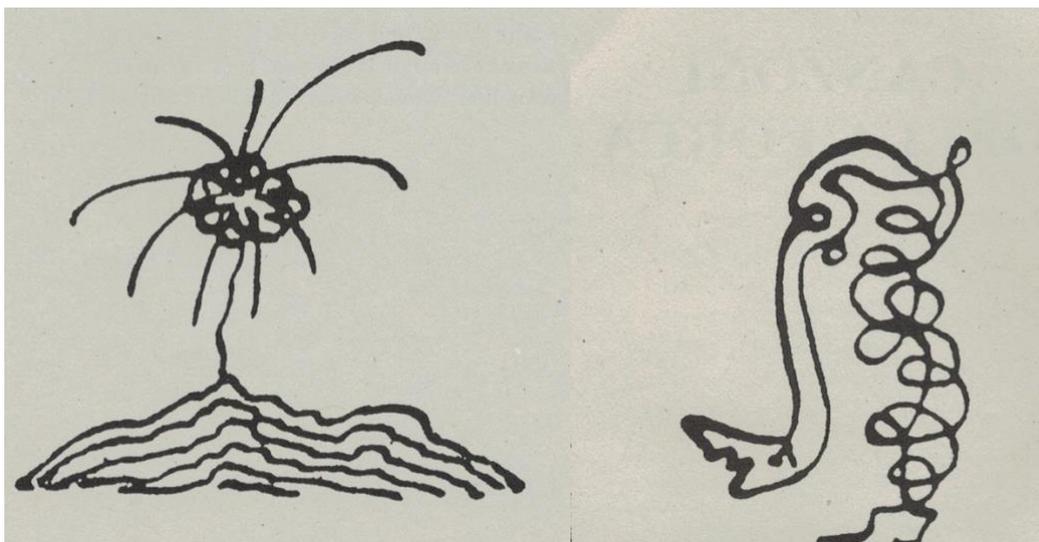
Christian Morgenstern

Disegni



Nel n. 4, anno IV, del 1996 La casa editrice *Millelire* Stampa alternativa pubblica la traduzione, con testo a fronte, di alcune *Canzoni della forza* a cura di Cristiana Prada e vi inserisce dei disegni originali di Christian Morgenstern.





La prima pagina contiene il primo componimento non tradotto da altri:

Laß die Moleküle rasen,
was sie auch Zusammenknobeln!
Laß das Tüfteln, laß das Hobeln,
heilig halte die Ekstasen.

Lascia andar le sottigliezze,
e ciò che fa pensare tanto!
Lascia fronzoli e finezze,
svelto, su, ferma l'incanto!

Collaboratori del n. 26

Paolo Albani

1946. Scrittore e poeta visivo, dirige la rivista “Nuova Tèchne”. Membro dell’OpLePo (Opificio di Letteratura Potenziale), è autore di curiose enciclopedie per Zanichelli e Quodlibet. Suoi racconti sono stati tradotti in inglese, francese, spagnolo. Collabora alla “Domenica de il Sole 24 ore”.

Luigi Ambrosiani

Docente di tedesco seconda lingua in pensione, appassionato di lingue, montagne, botanica, geografia e trasporti su rotaia (ma quelli di una volta). Attualmente sto portando a termine lo studio del georgiano con la grammatica dell’Aronson. Nei piani linguistici per il futuro sono incerto tra l’estone e il finlandese, anche se non mi dispiacerebbe affrontare una lingua indoeuropea come il lettone....

Alessandro Banda

È nato a Bolzano nel 1963. Ha insegnato per trent’anni nei licei e per due all’università. Ha pubblicato saggi, romanzi e racconti tra gli altri per gli editori Einaudi, Laterza, Guanda. Vive tra Merano e Caleta de Fuste (Fuerteventura).

Stefano Bessoni

È coordinatore e docente del corso triennale di illustrazione e animazione presso IED Roma e docente anche presso IED Milano, Ars in Fabula a Macerata e Scuola Holden a Torino. Ha scritto e diretto numerosi film e ha pubblicato molti libri illustrati, tra cui *Canti della forza* di Christian Morgenstern nel 2013 per Logos edizioni. Il suo sito al link: www.stefanobessoni.com

Emanuela Ferragamo

Si è addottorata con una tesi sulla poetica parodistica di Morgenstern (*Paradies Parodie*, 2021). Ha scritto sull’umorismo dell’autore, sulla sua frequentazione della filosofia di Nietzsche e di Mauthner. È assegnista di ricerca presso il dipartimento di Lingue, Culture e Letterature straniere dell’Università di Torino.

Eva Luna Mascolino

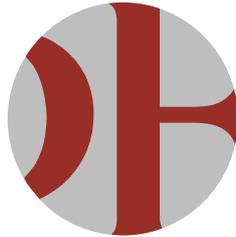
Traduttrice di formazione, oltre che editor e ghostwriter, ha vinto il Campiello Giovani 2015 con il racconto *Je suis Charlie* (Divergenze Edizioni), tiene da anni corsi di scrittura, lingue e traduzione, e collabora con concorsi, festival e riviste culturali. Ha conseguito il master in editoria di Fondazione Mondadori, AIE e la Statale di Milano, e ora è redattrice culturale per *Sicilian Post*, illibraio.it e *Harper’s Bazaar Italia*. Lettrice editoriale per Salani, Garzanti e Mondadori, nonché correttrice di bozze per Sprea Editori e consulente per Mondadori Education, nella litweb ha pubblicato più di 50 racconti.

Maurizio Pacchiani

Bolzano, 1962, laureato in economia e con un diploma di archivistica, lavora nell’ambito del personale, ma studia anche storia dell’arte. Si è occupato di ricerche storiche e collabora con alcune riviste culturali. Ama il disegno e la pittura.

ΦFillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini



Fillide è una rivista semestrale online, fondata nell'autunno del 2010 da Luisa Bertolini e Barbara Ricci. Si occupa di comico, umorismo, ironia, grottesco, parodia e di tutte le altre possibili declinazioni del comico. Raccoglie saggi di filosofia, letteratura, musica e arti visive e ospita brevi racconti, immagini e illustrazioni. È uno spazio di ricerca e di confronto che in questi dodici anni ha coinvolto intellettuali, docenti e studenti che hanno voluto misurarsi con le difficili definizioni del comico e con la scrittura umoristica. La redazione è composta da ricercatori, ricercatrici e insegnanti che discutono e propongono il tema per il numero monografico primaverile, si occupano della prima valutazione dei testi, dell'invio a lettori esterni per una valutazione anonima, della revisione dei contributi e dell'impaginazione. La partecipazione al lavoro redazionale e l'elaborazione dei contributi avviene a titolo gratuito.

Perché Fillide

Il nome della rivista deriva da una leggenda medievale emblema del rovesciamento comico.

Linee di ricerca della rivista

Nel corso degli anni la rivista ha ampliato progressivamente gli ambiti dell'analisi e della ricerca: nella sezione saggi e rassegne sono state approfondite le teorie del comico in filosofia e nella critica letteraria, rileggendo autori del mondo antico e riscoprendo artisti e artiste del mondo contemporaneo. Teatro e musica sono entrati a pieno titolo nelle linee di ricerca e particolare attenzione è stata data al rapporto tra parola e arti visive (fumetto, graphic novel, fotografia, design).

Negli ultimi anni si è aperta una nuova sezione dedicata all'apporto creativo nella scrittura e nell'immagine: scrittrici e scrittori affermati e giovani esordienti hanno inviato racconti inediti, centrati sulle varie declinazioni del comico, dell'umorismo e del grottesco, e illustratori e illustratrici hanno disegnato per la rivista. Interviste e segnalazioni propongono infine l'aggiornamento del dibattito teorico e la presentazione di testi comici, umoristici e grotteschi. Tutto questo è stato possibile per allargamento della redazione e l'ampiamiento delle collaborazioni in una rete di relazioni che comprende realtà diverse e lontane.

*Un piccolo libro che analizza i testi in cui compare il racconto di Aristotele cavalcato, il poemetto di Henri de Valenciennes e l'iconografia nei luoghi del potere, a cura di Luisa Bertolini, Mattia Cavagna, Marianna Craba e Barbara Ricci, *La leggenda di Fillide*, è stato pubblicato nel 2021 dalla casa editrice dalle Edizioni alphabeta Verlag di Merano.*

Dal 2021 il progetto è curato dalla cooperativa sociale CLAB di Bolzano.

www.fillide.it



numeri monografici precedenti

- n. 25 Iocus et facetiae (a cura di L. Bertolini e F. Boldrer)
- n. 24 Il grottesco
- n. 22 Eros e comicità
- n. 20 Ridere con gli animali
- n. 16. Alberto Savinio
- n. 15 Galline
- n, 13 Pulcinella
- n. 12 Cartoline