

Tecniche di risemantizzazione. Il verso lungo nella lirica tedesca del 'fine secolo'

Maurizio Pirro

Nella letteratura di lingua tedesca il cosiddetto Moderno presenta curvature molto differenti in rapporto al piano discorsivo lungo cui prende forma. Gli autori più spregiudicati dal punto di vista estetico, quelli che concorrono alla definizione del Moderno come un'epoca di radicali trasformazioni nelle tecniche alla base della produzione di forme simboliche, si distinguono al tempo stesso per l'energia che riversano nel contestare e respingere il volto che il Moderno stesso assume sul piano politico e sociale. Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn – per non citare che gli scrittori più noti, collocati peraltro, secondo le codificazioni storico-letterari correnti, in punti tra loro molto lontani del 'campo letterario' del 'fine secolo' – sono legati, a parte le differenze programmatiche e le idiosincrasie personali, da un giudizio di netta svalutazione nei confronti di tutti quei fenomeni che appaiono loro come tipici dell'Età guglielmina e nei quali identificano altrettante espressioni di degenerazione spirituale e culturale: il perfezionamento della tecnica, l'espansione dell'industria, l'urbanizzazione, la radicalizzazione dei conflitti politici, il potenziamento delle scienze naturali, l'estensione delle forme di accesso al consumo culturale, l'allargamento dei diritti e delle fasce di popolazione ammessi a goderne. A questi sviluppi, i grandi autori del primo Novecento tedesco oppongono l'ideale di una dimensione separata, ancora protetta dall'urto di quelle forze negative, alimentata dal richiamo a riferimenti ideologici congeniali e per lo più

mitizzati (il Medioevo, con lo sguardo rivolto alle posizioni *kulturkritisch* del romanticismo, oppure il fantasma di una misteriosa comunità identitaria tra lo spirito della grecità e la cultura tedesca), presidiata dalla stessa figura del poeta, il quale, in un disegno del genere, finisce per rivendicare a se stesso la capacità esclusiva di interpretare la realtà secondo un ordine di verità assoluta e non discutibile.

In questa prospettiva, tutto l'ambito della prassi si presenta come consegnato a un irreparabile processo di corruzione, che si manifesta fundamentalmente in termini di perdita di totalità. Nella sfera delle relazioni comuni e delle attività materiali domina una riduzione dell'esistenza alla misura franta e slegata del frammento, che impedisce all'uomo di percepire se stesso in un rapporto di armonica continuità con l'esistente. Il discorso sulla 'crisi', onnipresente nella cultura tedesca a cavallo tra Otto e Novecento, implica innanzi tutto una crisi degli ordini tradizionali di percezione e rappresentazione del reale a fronte dei grandi cambiamenti che la modernizzazione dei procedimenti di produzione economica impone alla condizione degli individui. Già sul finire del Settecento, nelle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795), Friedrich Schiller aveva indicato nelle forme aurorali della rivoluzione industriale una minaccia alla capacità dell'uomo di configurare la propria esistenza secondo un paradigma di sviluppo ordinato e globale delle proprie migliori attitudini. La produzione seriale di oggetti, così Schiller in una diagnosi destinata ad anticipare il lavoro teorico che qualche decennio più tardi Marx avrebbe prestato sulla categoria di 'alienazione', impone al singolo operatore la ripetizione continua di un'unica mansione, non dotata di legami evidenti con il risultato finale del processo di produzione nel suo complesso e soprattutto univocamente risolta nella sua utilità pratica, in quanto tale del tutto priva di quel carattere di gratuità e disinteresse che secondo Schiller, in accordo con il Kant della *Critica del Giudizio*, è il requisito necessario all'apprezzamento di una condizione di libertà.

Di qui in poi la via alla critica del Moderno sviluppata nel 'fine secolo' è tutta segnata. La tecnica inizia a essere stigmatizzata come un

principio di resistenza al libero dispiegamento delle migliori attitudini umane, le quali appaiono a loro volta sempre più come appartenenti a un regime sovraordinato e trascendente, non soggetto al minimo condizionamento contingente. La sfera delle relazioni economiche sembra afferire a un orizzonte di non verità, inquinato dalla destinazione meramente pratica e utilitaria delle operazioni che vi hanno luogo. La produzione industriale e le tecnologie che vi presiedono vengono liquidate come l'espressione di una vitalità elementare e non ricomposta, estranea al dominio dello spirito e operante al banale livello dell'esistenza empirica, di per sé chiusa a qualsiasi illuminazione ontologica. La scissura tra la realtà apparente e una sorta di risvolto in ombra della realtà stessa, nascosto all'esperienza comune e accessibile unicamente in forza di una 'persuasione' nativa e prerazionale (per riprendere una delle più note rappresentazioni teoriche di questa concezione dualistica dell'esistenza, quella del filosofo goriziano Carlo Michelstaedter), è uno dei *topoi* più frequentemente chiamati in causa dalla cultura del Moderno per descrivere in termini generali la crisi di legittimità dei regimi vigenti di rappresentazione del mondo. In uno dei testi capitali per questa tradizione, il *Brief (Una lettera)* che nel 1902 Hugo von Hofmannsthal pubblica attribuendolo a un letterato inglese del Seicento, Lord Chandos, il vuoto di senso associato all'uso referenziale e denotativo del linguaggio chiede di essere riempito mediante una lingua nuova, libera dall'obbligo di una significazione specifica e agganciata a un 'pensiero del cuore' che fa capo evidentemente all'idea di una rinnovata costruzione di totalità. György Lukács, ragionando in *Die Seele und die Formen (L'anima e le forme, 1911)* sui discorsi che il simbolismo aveva addensato intorno al divario tra l'esistenza nell'ambito della prassi e l'orizzonte rigenerato sottoposto a un ordine di verità non corruttibile, adombrerà l'incolmabile differenza tra l'accidentalità della vita comune, intesa nel rigoglio caotico e non disciplinato delle sue espressioni morfologiche, e il rigoroso contenimento a cui la forma dell'arte è in grado di sottoporre quelle espressioni, coagulandole in un severo ideale di vita potenziata.

In generale, l'esercizio estetico viene rivendicato come l'unico possibile antidoto alla rottura di questa percezione di unità, come l'unica modalità di produzione di oggetti, cioè, in grado di operare dentro le strutture della vita senza cedere al disordine che le intride, selezionando al contrario nella quantità potenzialmente illimitata dei fenomeni disponibili all'osservazione dell'individuo soltanto quelli coerenti con il programma di una radicale risemantizzazione dell'esistenza¹. L'elaborazione di forme simboliche si configura in questo senso come un'alternativa immediata alle pratiche di produzione industriale, l'estetizzazione della vita come la condizione necessaria al ripristino di un'immagine globale e non frammentata della condizione umana. Se lo sforzo di modernizzazione economica che pervade la società dell'epoca guglielmina si rende concretamente percepibile nelle forme di condotta e di relazione proprie dell'ambiente metropolitano, la poesia del simbolismo si concentra di preferenza sull'evocazione di spazi non urbani o comunque premoderni, connotati attraverso il riferimento a modalità di interazione eminentemente conviviali e comunitarie. Se la fondazione di un capillare tessuto industriale, che determina tra l'altro la nascita e il rapido sviluppo di concentrazioni urbane densamente popolate intorno ai nuovi insediamenti produttivi, trova una forma equivalente di rappresentazione identitaria nell'accreditamento di una specie di vitalità accelerata, di ritmicità sostenuta e battente, come contrassegno caratteristico di un inarrestabile slancio verso forme sempre più perfezionate di civilizzazione, la lirica del 'fine secolo' si studia di contrapporre a questa retorica della velocità una concezione del ritmo eminentemente culturalizzata, che oppone alla celebrazione entusiastica del dinamismo come supporto ideologico fondamentale del Secondo Reich il tempo ritualizzato scandito dalla pronuncia verbale del testo poetico.

La revisione del linguaggio lirico nel Moderno implica, prima ancora che il sondaggio di nuovi ordini di significazione semantica, la ricerca di una nuova misura ritmica. Si colloca in questa cornice il

¹ Cfr. Petersdorff (2005).

lavoro compiuto da molti autori sull'indice di performatività della scrittura in versi, con riferimento in particolare alle condizioni sonore della sua presentazione in pubblico. Nel cenacolo riunito intorno alla figura di Stefan George, proprio la lettura collettiva delle liriche del 'maestro', effettuata secondo un sistema di norme prestabilite e inderogabili, costituisce il perno intorno al quale ruotano tutte le altre attività e tutti gli altri momenti di cooperazione intellettuale possibile tra gli affiliati². In diversi autori poi, e tocchiamo con questo il punto centrale della nostra argomentazione, il recupero di forme desuete o comunque marginali nella tradizione recente ha la funzione di rivendicare per la scrittura in versi una specificità ritmica completamente autonoma, nonché del tutto contrapposta rispetto ai regimi dominanti di percezione e uso del ritmo. Il verso lungo, praticato da poeti come Franz Werfel, Ernst Stadler, Max Dauthendey e Arno Holz, i quali recepiscono a loro volta l'esempio fornito soprattutto da Walt Whitman³ e Émile Verhaeren, si costituisce come una risposta mediale alle pratiche seriali imposte dalla produzione meccanizzata. La sua durata varia e non razionalizzabile si configura come lo strumento di evocazione di una sorta di identità universale-umana, libera di esplicitarsi al di là di limiti codificati e fuori dal dinamismo artificioso della macchina, dinamismo a sua volta costruito evidentemente sull'iterazione all'infinito di una misura sempre uguale a se stessa. Di seguito intendiamo analizzare le peculiarità che questa tecnica assume in due opere canoniche per la poesia del Moderno: il *Weltfreund* (*L'amico del mondo*) di Franz Werfel e *l'Aufbruch* (*La partenza*) di Ernst Stadler.

Un consolidato luogo comune della storiografia letteraria identifica nella prima raccolta di poesie di Werfel, apparsa nel 1911, una specie di *terminus a quo* della lirica espressionistica. In realtà l'opera dello scrittore praghese, il quale la pubblica all'età di ventuno anni, si distacca in modo molto netto dall'idea portante della poetica

² Cfr. Braungart (1997).

³ Cfr. Grünzweig (1991).

dell'espressionismo, il principio cioè in base al quale riformulare esteticamente il mondo non implica la pura e semplice semantizzazione del mondo stesso, ma presuppone al contrario la distruzione priva di residui della realtà presente, poiché solo dai relitti disseminati in questa radicale apocalisse può prendere corpo un nuovo ordine di senso. Più che la soppressione violenta dell'esistente, Werfel mette in scena l'inversione dei regimi di percezione che ancorano l'individuo al suo orizzonte esistenziale, i quali vengono univocamente proiettati all'indietro e ricalibrati su un'immagine idealizzata dell'infanzia, che non è priva peraltro di una inclinazione ironica, se non di una vera e propria sapida distorsione grottesca di questo slancio verso il recupero di uno stato di primitiva ingenuità.

L'intonazione enfatica e il gesto retorico volutamente poderoso – che in Werfel sono senz'altro comuni con la maniera espressionistica e anzi in un certo senso contribuiscono a fissare lo stile del movimento, se si considera la grande popolarità di cui i versi del *Weltfreund* godettero nella cultura letteraria dell'epoca (tra gli ammiratori di Werfel si contano Franz Kafka, Karl Kraus e Rainer Maria Rilke) – trovano un elemento di compostezza e di ripensamento nella ritensione del soggetto poetante verso un orizzonte perduto e rappresentato come l'oggetto di un rimpianto elegiaco, non di una possibile riappropriazione. In questo senso la lirica di Werfel non appare affatto protesa nella direzione di un'armonia ventura, adombrata come il risultato di un vigoroso lavoro di oltrepassamento dei limiti del presente, ma si configura semmai come un discorso su questi stessi limiti, che vengono tanto più energicamente stigmatizzati, quanto più viene contrapposto loro il ricordo di uno stato di benessere oramai non più afferrabile.

Se il movimento tipico del *Weltfreund* è il ripiegamento dell'individuo sulle tracce quasi completamente irriconoscibili della propria infanzia (con un'oscillazione costante tra la memoria di una condizione anagrafica e il richiamo a una dimensione interiore di purezza aurorale, come tale indipendente dalla distanza tra il soggetto

e il tempo reale della propria fanciullezza)⁴, questa attitudine si manifesta prima di tutto sul piano dell'elaborazione stilistica, che si mantiene di preferenza su un livello di accentuata linearità parattatica, perfino di ostentata ludica elementarità, con l'obiettivo appunto di riprodurre una condizione psichica minimale, tutta assorbita dal tentativo di resuscitare l'infanzia innanzi tutto come costruzione linguistica, come *performance* verbale disposta anche all'estremo dell'identificazione mimetica tra la parola del soggetto e il mondo ritualizzato e magico del bambino.

Come è stato sostenuto, l'aspetto veramente caratterizzante del *Weltfreund* è nella fondazione di una «new relation of the poetic self to its world» (Wagener 1993: 29). Il ribaltamento del tempo presente in uno slancio di rianimazione retrospettiva del passato mira in questo senso a destrutturare prima di ogni altra cosa, insieme agli ordini sensoriali che la alimentano, tutta la concezione del tempo che presiede all'organizzazione sociale del Moderno. Il *Weltfreund* è pervaso da fantasie di riattivazione di un incanto fanciullesco che viene immaginato – coerentemente con le attese di rigenerazione che la cultura tedesca, dal romanticismo in poi, proietta sul ricordo di infanzia – come una condizione di totalità indivisa, corroborata dalla sensazione di un legame solido e invincibile tra l'individuo e gli oggetti assiepati lungo il suo orizzonte percettivo. Su singoli residui del passato, che si impongono suggestivamente all'immaginazione dell'individuo, si impianta un gioco di connessioni associative che avvolgono il soggetto in una rete memoriale intesa a suscitare ipnoticamente la reviviscenza del tempo perduto. L'adozione del verso lungo detta qui al livello primario delle procedure di configurazione ritmica e sonora del testo la ricreazione di un tempo individuale, disteso a cavallo dei regimi cronici comuni e libero di estendersi, di prolungarsi appunto, in modo conforme alla sensibilità dell'individuo:

Mein alter Matrosenanzug! In dem ich noch
farbige Spielkugeln fand.

⁴ Cfr. Robertson (2012).

Wie erinnert sich in deinen kindlichen Taschen
meine Hand!
Bröseln von Frühstücksbrotten, ein kleiner Huf-
eisenmagnet,
Ein Notizbuch in dem Verzeichnis von Lehrern
und Mitschulern steht.⁵

L'accentuata connotazione sentimentale e il languore della rievocazione, che hanno ispirato letture fortemente critiche dell'opera giovanile di Werfel⁶, sono parte di una retorica consapevole, che mira a sovraccaricare l'immagine del passato per denunciare la fragilità del presente e al tempo stesso creare condizioni per un ascolto rinnovato del potenziale di senso annidato nelle pieghe del presente stesso. In un'ottica del genere, il verso lungo si presenta come lo strumento di una sorta di sondaggio rabdomantico della realtà esistente: nella sua eccentrica articolazione, qui in ogni caso mitigata dal ritorno regolare della rima, esso dà forma tangibilmente al superamento di una concezione lineare e progressiva del tempo, mettendo in comunicazione tra loro piani cronologici divergenti e rivelando le frange sovrabbondanti del presente, gli eccessi di senso riluttanti a qualsiasi organizzazione logico-razionale dell'esperienza. Il verso lungo introduce una ritmica fratturata e dissonante opposta alla retorica della contrazione e dell'accelerazione tipica del discorso dominante sul tempo, così come questo si sviluppa nella cultura del Moderno.

Si spiega così anche la caratterizzazione prevalentemente nominale che Werfel conferisce al verso lungo in diversi segmenti del *Weltfreund*. L'ampia voluta del verso è segmentata da accumulazioni seriali di singoli oggetti, presentati nella loro muta evidenza cosale e

⁵ Werfel (1911): 10. «Il mio vecchio vestito alla marinara! Dove continuo a trovare biglie colorate. / Quanti ricordi per la mia mano nelle tue tasche infantili! / Briciole di colazioni, una piccola calamita a forma di ferro di cavallo, / Un taccuino con l'elenco dei nomi di maestri e compagni.» Tutte le traduzioni dal tedesco sono di Maurizio Pirro.

⁶ Cfr. Wyatt (1983).

senza alcun riferimento esplicito al tipo di sensazione da essi generata. Così in *Kindersonntagsausflug* (*Gita domenicale da bambino*): «Strahlender Fluß, Frühlingshimmel, Regattakähne, Eisenbahnbrücke, Gerüste und Piloten. / Blauer Rauch in der Luft. Oh dünnes Gewebe, oh schwacher Flor!»⁷ o in *Spaziergangs-Lied* (*Canzone della passeggiata*): «Aber an dies alles bin ich kaum verloren. / Nicht an Hafen, Neubau, Stadt und Rasen, Gärtner, Baum; / Nein, es schwingt vorbei an Aug und Ohren, / Wie ein letzter, grenzentrüber Morgentraum»⁸. Il catalogo dei reperti dà vita a un archivio della memoria individuale che stabilisce legami di senso arbitrari e programmaticamente non funzionali tra i vari piani dell'esperienza soggettiva. Il verso lungo non esercita in questo senso la funzione di riordinare la realtà percepita secondo criteri di subordinazione gerarchica tra gli oggetti che compongono la realtà stessa, ma sviluppa tra questi oggetti una rete associativa uniforme, all'ombra della quale le cose sprigionano senza limitazioni la loro nascosta carica simbolica.

Se la lirica di Werfel è situata in una dimensione stilistica ancora lontana dalle tecniche di distorsione congeniali all'espressionismo maturo, sicuramente espressionistico è il gusto dell'accensione enfatica, lo scatto performativo inteso a presentare la figura stessa del poeta come investita di una potenza salvifica, di una «messianic mission» (Weissenberger 2005: 206)⁹. Mancano in Werfel l'astrazione condotta fino al limite di una completa perdita di figuratività, il primato dell'urlo sull'articolazione sintattica e del gesto elementare sull'allusività della tessitura analogica; l'idea, peraltro trasversalmente diffusa da un capo all'altro dei movimenti letterari del fine secolo, che

⁷ Werfel (1911): 15. «Fiume lucente, cielo primaverile, canoe, ponte ferroviario, impalcature e piloti. / Fumo azzurrino nell'aria. O tessitura sottile, o fragile ordito!»

⁸ Werfel (1911): 50. «E tuttavia in questo non mi disperdo. / Non nel porto, nell'edificio, nella città e nel prato, nel giardiniere, nell'albero; / No, tutto vibrando oltre l'occhio e l'orecchio si spinge, / Come un ultimo sogno mattutino dagli opachi confini.»

⁹ Cfr. anche Wacker (2013): 415 sgg.

nell'efficacia della pronuncia poetica riposino le condizioni per una rigenerazione globale del mondo e dell'umanità, intride invece in profondità la sua concezione di poetica. L'ideale di un rinnovamento sostanziale della condizione umana è imperniato sulla visione di un potenziamento radicale delle capacità creatrici dell'individuo. La poesia è in questa prospettiva l'espressione simbolica, al massimo indice possibile di coerenza formale, del potenziale generativo contenuto nell'umano, inteso nella sua primitiva naturalità come modello di formatività opposto rispetto a quello che presiede al lavoro della tecnica. L'evocazione di una umanità dedita senza infingimenti alla cura di una reciproca amicizia presuppone il recupero di un orizzonte di totalità e la guarigione dallo stato di alienazione associato al dominio delle pratiche di produzione industriale. Un paradigma terapeutico tutto incentrato sull'attitudine degli individui a esercitare su se stessi, e non su oggetti esterni, la propria capacità creativa.

In una delle più celebri liriche di Werfel, il recupero di un'ottica di totalità è collegato alla disponibilità del soggetto a trascendere ogni possibile vincolo identitario, rifluendo in una sorta di universale affettività alimentata da un inestinguibile sentimento di empatia. Anche qui il verso lungo dà forma concreta a questo dinamismo, adombrando una sfera superindividuale estranea a qualunque limite prestabilito:

An den Leser

Mein einziger Wunsch ist, Dir, o Mensch verwandt zu sein!
Bist Du Neger, Akrobat, oder ruhst Du noch in
 tiefer Mutterhut,
Klingt Dein Mädchenlied über den Hof, lenkst
 Du Dein Floß in Abendschein,
Bist Du Soldat, oder Aviatiker voll Ausdauer
 und Mut.

Trugst Du als Kind auch ein Gewehr in grüner

Armschlinge?

Wenn es losging, entflog ein angebundener
Stöpsel dem Lauf.

Mein Mensch, wenn ich Erinnerung singe,
Sei nicht hart und löse Dich mit mir in Tränen auf!

Denn ich habe alle Schicksale durchgemacht. Ich weiß
Das Gefühl von einsamen Harfenistinnen in
Kurkapellen,
Das Gefühl von schüchternen Gouvernanten im
fremden Familienkreis,
Das Gefühl von Debutanten, die sich zitternd
vor den Souffleurkasten stellen.

Ich lebte im Walde, hatte ein Bahnhofamt,
Saß gebeugt über Kassabücher und bediente
ungeduldige Gäste.
Als Heizer stand ich vor Kesseln, das Antlitz
grell überflammt,
Und als Kuli aß ich Abfall und Küchenreste.

So gehöre ich Dir und Allen!
Wolle mir, bitte, nicht widerstehn!
O, könnte es einmal geschehn,
Daß wir uns, Bruder, in die Arme fallen!¹⁰

¹⁰ Werfel (1911): 110-111. «Al lettore // Il mio unico desiderio, o uomo, è essere legato a te! / Che tu sia negro, acrobata, o che ancora riposi nel profondo dell'utero materno, / Che il tuo canto di fanciulla risuoni nel cortile o che tu conduca la tua zattera nel chiarore della sera, / Che tu sia un soldato o un aviatore pieno di resistenza e di coraggio. // Anche tu da bambino portavi un fucile a una verde tracolla? / Quando sparavi, un tappo legato a una corda volava via dalla canna. / O mio uomo, se canto questi ricordi / Non indurirti e accetta di piangere insieme a me! // Giacché io ho vissuto tutti i destini. Io so / Quel che provano arpiste solitarie in un'orchestra termale, / Quel che provano timide governanti in una famiglia di estranei, / Quel che provano le

Lo stigma che Werfel pone qui a capo della sua concezione di umanità rinnovata è la pluralità identitaria, la disponibilità a cogliere il fermento dell'umano sotto il velo di ogni possibile mascheramento. Un motivo caratteristico delle poetiche del Moderno – il travestimento, il *pastiche*, l'incrocio tra modelli divergenti – riappare qui privo della connotazione elitaria che serbava negli autori fondamentali del simbolismo (George innanzi tutto) e assume una marcata segnatura esistenziale, destinata a presentarlo come la cifra non di un'esistenza superiore e separata dal commercio con gli altri uomini, ma come l'obiettivo possibile di un programma di terapia e potenziamento spirituale.

Quando alla fine del 1913 (con data 1914) pubblica presso il Verlag der Weißen Bücher di Lipsia la sua seconda raccolta di poesie, *Der Aufbruch*, Stadler, che ha ventisei anni, è un giovane intellettuale diviso tra la scrittura lirica e la professione filologica. Uno scarno libretto di liriche epigonali, composte secondo la maniera allora dominante ispirata dalla poesia di Stefan George¹¹ (i *Praeludien* – *Preludi* – nel 1904), era stato accompagnato da una tesi di dottorato sulla tradizione manoscritta del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach (1906), da un lavoro di abilitazione sulle traduzioni shakespeariane di Christoph Martin Wieland (1908) e poi, a partire dal 1909, da una serie di interventi critici sulla letteratura contemporanea, apparsi prevalentemente sulla «Straßburger Neue Zeitung» e sui «Cahiers Alsaciens».

attrici al debutto mentre tremano dinnanzi alla buca del suggeritore. // Io vis-
si nei boschi, lavorai per le ferrovie, / Studiai chino su registri di cassa e servii
clienti frettolosi. / Da fuochista alimentai le caldaie, il volto nella luce violen-
ta della fiamma, / E da sguattero mi nutrii di spazzatura e avanzi di cucina. //
E dunque appartengo a te e a tutti gli altri! / Non oppormi resistenza, te ne
prego! / O, se un giorno, fratello, / Potessimo gettarci l'uno nelle braccia
dell'altro!». Cfr. Schürer (2000).

¹¹ Cfr. Heintz (1985).

Negli anni della formazione Stadler aveva condiviso un fermento programmatico diffuso nella generazione dei letterati alsaziani a cui apparteneva, la rivendicazione, cioè, di una distintiva specificità spirituale di quella zona di confine, di un vero e proprio «geistiges Elsässertum» come contrassegno identitario destinato alla mediazione fra due territori lacerati tra fine Ottocento e inizio Novecento da un'aspra contrapposizione reciproca¹². Questa fiducia nella possibilità di una sintesi sovranazionale, che conteneva chiari elementi di critica nei confronti della politica di potenza praticata dal *Reich* guglielmino, finiva per incardinarsi su una mitologia del paesaggio rurale che implicava evidentemente l'evocazione di una società preindustriale e non ancora urbanizzata, idealizzata nelle sue funzioni di garanzia e di difesa dai sommovimenti del presente.

Tale inclinazione si ritrova sostanzialmente inalterata nei versi dell'*Aufbruch*. Un rilevante segmento della raccolta è occupato da componimenti incentrati sull'immagine di un mondo agrario e premoderno, basato sul ritmo regolare delle attività connesse alla cura dei campi e popolato di figure non ancora consegnate alla malinconia e all'alienazione che avvelenano l'esistenza nelle metropoli del Moderno¹³. In *Weinlese (Vendemmia)* l'idillio autunnale è definito anche topologicamente tramite la netta distinzione fra lo spazio campestre, animato da figure deindividualizzate e definite unicamente sulla base del contributo che con mite alacrità prestano alla procedura collettiva della raccolta dell'uva, e quello urbano, il quale appare comunque ricondotto a una misura non perturbante di comune umanità, uno «Städtchen» appunto, una «piccola città» nella quale «Bald klingt Gestampfe festlich über alle Gassen, / Bald trieft und schwillt von

¹² Sull'idea di 'alsazianità spirituale' e sulle attività del gruppo di artisti che a essa faceva riferimento cfr. *Ernst Stadler und seine Freundeskreise* (1993): 33-47.

¹³ Cfr. Rölleke (1966), tuttora lo studio più completo per l'approfondimento di questi nodi ideologici alla base della poesia di Stadler.

gelbem Saft jede Kelter»¹⁴. Altra è la rappresentazione della vita urbana in *Abendschluß*. Qui l'infelicità dei protagonisti piccolo-borghesi, la cui esistenza segue passivamente il ritmo imposto dalle pratiche di accumulazione capitalistica e solo nelle pause concesse da tali pratiche può aspirare a ritrovare uno spazio di consistenza e di sereno appagamento, è visibilmente una conseguenza del trauma generato dall'inurbamento e dall'uscita dal tradizionale orizzonte agrario: «Die Uhren schlagen sieben. Nun gehen überall in der Stadt die Geschäfte aus. / Aus schon umdunkelten Hausfluren, durch enge Winkelhöfe aus protzigen Hallen drängen sich die Verkäuferinnen heraus. / Noch ein wenig blind und wie betäubt vom langen Eingeschlossensein»¹⁵.

Tutto l'ambito dei cambiamenti sociali prodotti dal potenziamento della tecnica appare a Stadler avvelenato da una tendenza degenerativa alla quale la parola poetica si studia di opporre raffigurazione alternative dell'umano. Si spiega così l'insistenza su una iconografia dell'esclusione sociale che viene peraltro declinata in una prospettiva molto diversa rispetto alla morale del risentimento e dell'indignazione che sul medesimo repertorio figurativo era stata sviluppata dal naturalismo. Seguendo una inclinazione mistica corroborata dall'influenza di alcuni autori congeniali, Francis Jammes prima di tutti¹⁶, Stadler fa degli emarginati i protagonisti di una vera e propria rivelazione ontologica, i detentori di una sapienza riposta sulla sostanza profonda della condizione umana. Mendicanti, pazzi e prostitute appaiono come gli annunciatori di un nuovo regime di senso, come i delegati di un orizzonte di verità non conoscibile finché si è soggetti alla contingenza dell'esistenza comune.

¹⁴ Stadler (1913): 78. «Tra poco nelle strade lieta batterà la spremitura, / I torchi ribollenti gronderanno del liquore biondo».

¹⁵ Stadler (1913): 65. « Gli orologi battono le sette. Dappertutto in città chiudono i negozi. / Da ingressi già oscurati, per passaggi angusti le commesse si accalcano fuori da pompose gallerie. / Ancora un po' abbagliate e come intorpidite per la lunga clausura».

¹⁶ Cfr. Luckschreiter (2008).

I procedimenti di costruzione testuale tipici della poesia matura di Stadler mirano a costituirsi in opposizione alle pratiche di costrizione che lo scrittore sente come dominanti nella società dello sviluppo industriale. Questo ideale di emancipazione è perseguito attraverso la spinta verso la rappresentazione del soggetto poetante come immerso in uno stato di persuasione non bisognoso di esplicazioni analitiche, in una condizione di vera e propria esaltazione antiermeneutica, la quale non è però perseguita mediante il gesto rapido e sintetico dell'illuminazione istantanea, che pure non le è estraneo, bensì attraverso l'elaborazione argomentativa, sistematica e via via più stringente, della situazione spirituale del soggetto, il quale viene gradualmente condotto a superare perplessità e incertezze per abbracciare senza riserve quello stato di indisturbata protensione. Questa accentuata discorsività, che deve assecondare lo slancio dell'Io verso uno stato di unità mistica con il paesaggio circostante, la discesa a una condizione elementare di comunione con tutto ciò che è vivente, trova nella tecnica del verso lungo uno strumento preferenziale e privilegiato. Esso da un lato riduce il grado di segmentazione e di concentrazione simbolica degli enunciati lirici, in modo che la definizione del senso proceda attraverso una successione ordinata di singoli atti discorsivi; dall'altro introduce nella struttura del testo un principio di variazione non quantitativamente determinabile che finisce per relativizzare e decostruire quel tipo di progressione.

La tensione tra il carattere elaborato della lirica nella globalità della sua tessitura discorsiva e, di contro, l'articolazione slegata e sincopata dei singoli incisi argomentativi, i quali, lungi dal coagularsi intorno a unità di senso stabili e non reversibili, proprio per effetto del verso lungo finiscono in realtà per sedimentarsi in singole costruzioni verbali dal basso indice di coesione sintagmatica, permette alla poesia di Stadler di mantenersi lungo un intenzionale e calibrato livello di ambiguità, in particolare lì dove si incentra anche tematicamente sul Moderno, nella materialità oggettiva delle sue realizzazioni tecniche. Una delle liriche più celebri tra quelle contenute nell'*Aufbruch* è dedicata a un motivo fondante per la rappresentazione delle nuove

forme di percezione associate alle trasformazioni tecnologiche della modernità: la corsa del treno.

Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht

Der Schnellzug tastet sich und stößt die Dunkelheit entlang.
Kein Stern will vor. Die ganze Welt ist nur ein enger, nach-
umschienter Minengang,

Darein zuweilen Förderstellen blauen Lichtes jähle Horizonte
reißen: Feuerkreis

Von Kugellampen, Dächern, Schloten, dampfend, strömend ..
nur sekundenweis ..

Und wieder alles schwarz. Als führen wir ins Eingeweid der
Nacht zur Schicht.

Nun taumeln Lichter her .. verirrt, trostlos vereinsamt ..
mehr .. und sammeln sich .. und werden dicht.

Gerippe grauer Häuserfronten liegen bloß, im Zwielficht
bleichend,

tot – etwas muß kommen .. o, ich fühl es schwer
Im Hirn. Eine Beklemmung singt im Blut. Dann dröhnt der
Boden plötzlich wie ein Meer:

Wir fliegen, aufgehoben, königlich durch nachtentrissne Luft,
hoch übern Strom. O Biegung der Millionen

Lichter,

stumme Wacht,

Vor deren blitzender Parade schwer die Wasser abwärts rollen.

Endloses Spalier, zum Gruß gestellt bei Nacht!

Wie Fackeln stürmend! Freudiges! Salut von Schiffen über
blauer See! Bestirntes Fest!

Wimmelnd, mit hellen Augen hingedrängt! Bis wo die Stadt
mit letzten Häusern ihren Gast entläßt.

Und dann die langen Einsamkeiten. Nackte Ufer. Stille. Nacht.
Besinnung. Einkehr. Kommunion. Und Glut und

Drang

Zum Letzten, Segnenden. Zum Zeugungsfest. Zur Wollust.

Zum Gebet. Zum Meer. Zum Untergang¹⁷.

L'esperienza dell'accelerazione e della velocità si esprime qui nei termini di una vera e propria perdita di coscienza, che culmina a sua volta nel desiderio di annullare qualunque residuo di individuazione, sciogliendolo nella corrente indistinta del vivente. La drastica contrazione dei versi conclusivi ha il compito di riprodurre linguisticamente il progressivo spegnimento della coscienza, affidando a una litania di slegate invocazioni l'espressione del sogno regressivo del soggetto. L'ampia misura del verso lungo, che viene esteso sino a una dimensione sovrabbondante e già visivamente proiettata oltre il limite di qualunque costrizione formale, ha peraltro l'effetto di temperare il ritmo ripetitivo e uniforme prodotto dalla marcia del

¹⁷ Stadler (1913): 64. «Viaggio notturno sul ponte sul Reno a Colonia // Il rapido saggia la tenebra e procede in avanti. / Le stelle restano occulte. Il mondo è un cunicolo angusto per una miniera immersa nella notte, / Mentre da canti pervasi di luce azzurrina irrompe uno squarcio improvviso: scie fiammeggianti / Di lampade elettriche, tetti, ciminiere, che sbuffano, scorrono... per qualche secondo appena... / E poi di nuovo tutto nero. Come fossimo minatori diretti nelle viscere della notte. / Adesso guizza una luce... perduta, disperatamente solitaria... un'altra... e si radunano... e si addensano. / Nudo è lo scheletro di grigi caseggiati, livido nella penombra, morto – sta per accadere qualcosa... oh, nella testa / Un'oppressione. Un'angoscia canta nel sangue. Poi tuona di colpo il pavimento come percosso da un'onda: / Voliamo, maestosamente innalzati oltre la notte, alti sopra la corrente. Oh, curva flessuosa di milioni di luci, tacito corpo di guardia / In scintillante parata, che presidia il corso austero dell'acqua. Interminabile fila disposta per un saluto notturno! / Come fiaccole levate! Lieto clamore! Saluti lanciati a una nave in mare aperto! Festa di stelle! / Fitto brulichio di occhi lucenti! Fin dove la città con le ultime case congeda il suo ospite. / E poi le lunghe solitudini. Sponde disabitate. Silenzio. Notte. Raccoglimento. Meditazione. Comunione. E impeto e ardore / Di cose ultime, di benedizione. Di concepimento. Di voluttà. Di preghiera. Di mare. Di naufragio.» Cfr. le interpretazioni di Viering (1983) e Rolleston (2005): 158-161.

treno, rimodellandolo su una pronuncia più cauta e contenuta, calibrata sullo stato psichico e sui bisogni spirituali del soggetto poetante. Proprio questa tendenza a conservare un grado riconoscibile di soggettivizzazione del discorso segna l'elemento di più netta distanza tra Stadler e la poetica dell'espressionismo, alla quale pure spesso il discorso storico-letterario non manca di associarlo¹⁸. Per la dominante cadenza prosastica e l'andamento ritmico uniforme e agglutinante, la sua scrittura è in forte contrasto con l'aspirazione dell'espressionismo a un rinnovamento in senso astratto e monumentale della forma estetica. Il punto è che Stadler non è interessato al principio espressionistico della forma estetica come portatrice di livelli di significato autonomi e solo imperfettamente comunicabili al livello del contenuto. All'elemento di più intensa spinta avanguardistica della poesia dell'espressionismo – l'idea, cioè, che nella costruzione complessiva di un oggetto estetico solo la forma, poiché non chiama in causa competenze ermeneutiche particolari e specifiche, sia pervasa da un respiro veramente universale – Stadler contrappone la franchezza priva di increspature del suo dettato spoglio e uniforme.

¹⁸ Soprattutto Thomke (1972). Hermand (1972) argomenta invece nel senso di una sostanziale fedeltà di Stadler alla maniera dello *Jugendstil*.

Bibliografia

- Braungart, Wolfgang, *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1997.
- Ernst Stadler und seine Freundeskreise. *Geistiges Europäertum zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts*, Ed. Nina Schneider, Hamburg, Kellner, 1993.
- Grünzweig, Walter, *Walt Whitman. Die deutschsprachige Rezeption als interkulturelles Phänomen*, München, Fink, 1991.
- Heintz, Günter, "Ernst Stadlers Anfänge", *Collectanea philologica. Festschrift für Helmut Gipper zum 65. Geburtstag*, Eds. Günter Heintz - Peter Schmitter, Baden Baden, Koerner, 1985, vol. 1: 239-272.
- Hermund, Jost, *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1972: 253-265.
- Luckscheiter, Roman, "Demut als Aufbruch. Ernst Stadlers Übertragungen von Francis Jammes und Charles Péguy im Kontext des Expressionismus", *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau catholique und die deutsche Literatur. Beiträge des Heidelberger Colloquiums vom 12. bis 16. September 2006*, Eds. Wilhelm Kühlmann - Roman Luckscheiter, Freiburg i. B., Rombach 2008: 219-234.
- Petersdorff, Dirk von, *Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 2005.
- Robertson, Ritchie, "Childhood's end. The early poetry of Franz Werfel (1890-1945)", *Oxford German Studies*, 41 (2012): 348-362.
- Rölleke, Heinz, *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl*, Berlin, Erich Schmidt, 1966.
- Rolleston, James, "Choric Consciousness in Expressionist Poetry: Ernst Stadler, Else Lasker-Schüler, Georg Heym, Georg Trakl, Gottfried Benn", *A Companion to the Literature of German Expressionism*, Ed. Neil H. Donahue, Rochester, NY, Camden House, 2005: 157-183.
- Schürer, Ernst, "«Seid umschlungen Millionen ..» Gefühl und Menschenliebe in Franz Werfels expressionistischem Programmgedicht «An den Leser»", *Lyrik lesen! Eine Bamberger Anthologie*, Eds. Oliver Jahraus - Stefan Neuhaus, Düsseldorf, Grupello Verlag, 2000: 200-207.

- Stadler, Ernst, *Der Aufbruch*, Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1913.
- Thomke, Hellmut, *Hymnische Dichtung im Expressionismus*, Bern - München, Francke, 1972.
- Viering, Jürgen, “«Aufbruch» und «Einkehr». Über Ernst Stadlers «Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht»”, *Gedichte und Interpretationen*, vol. 5: *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, Ed. Harald Hartung, Stuttgart, Reclam, 1983: 186-198.
- Wacker, Gabriela, *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*, Berlin et al., De Gruyter, 2013.
- Wagener, Hans, *Understanding Franz Werfel*, Columbia, SC, University of South Carolina, 1993.
- Weissenberger, Klaus, “Performing the Poem: Rituals of Activism in Expressionist Poetry”, *A Companion to the Literature of German Expressionism*, Ed. Neil H. Donahue, Rochester, NY, Camden House, 2005: 185-228.
- Werfel, Franz, *Der Weltfreund*, Berlin - Charlottenburg, Axel Juncker-Verlag, 1911.
- Wyatt, Frederick, “Der frühe Werfel bleibt. Seine Beiträge zu der expressionistischen Gedichtsammlung «Der Kondor»”, *Literaturpsychologische Studien und Analysen*, Ed. Walter Schönau, Amsterdam, Rodopi, 1983: 249-274.

Maurizio Pirro

Ricercatore di Letteratura tedesca all'Università di Bari "Aldo Moro". Ha pubblicato le monografie *Anime floreali e utopia regressiva. Salomon Gessner e la tradizione dell'idillio* (Pasian di Prato, Campanotto, 2003), *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta* (Bari, Graphis, 2009) e *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George* (Macerata, Quodlibet, 2011). Si è occupato, con saggi, curatele e traduzioni, della letteratura del Settecento, della cultura conservatrice del 'fine secolo', della letteratura contemporanea.

Email: mauriziopirro@libero.it

L'articolo

Data invio: 30/08/2014

Data accettazione: 30/10/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

Come citare questo articolo

Pirro, Maurizio, "Tecniche di risemantizzazione. Il verso lungo nella lirica tedesca del «fine secolo»", *Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), www.betweenjournal.it.