

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca XV

Georg Trakl • Paul Weidmann • Hugo von Hofmannsthal
Hermann Bahr • Robert Musil • Konrad Bayer
Thomas Bernhard • Georg Paulmichl • N. C. Kaser
Ingeborg Bachmann • Paul Celan

edit

Fausto Cercignani

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature
Published annually in the spring
ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2012) of Vol. XV (2007)

Studia austriaca

Founded in 1992
Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)
On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>
Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-
NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the first page of a manuscript by Peter Handke
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Forum Austriaco di Cultura a Milano

Sezione di Germanistica del D.I.L.L.E.F.I
Università degli Studi di Milano

Studia austriaca XV

Georg Trakl • Paul Weidmann • Hugo von Hofmannsthal
Hermann Bahr • Robert Musil • Konrad Bayer
Thomas Bernhard • Georg Paulmichl • N. C. Kaser
Ingeborg Bachmann • Paul Celan

edidit

Fausto Cercignani

Studia austriaca XV (2007)

- Wolfgang Nehring – *Ein österreichischer Décadent in Paris. Hermann Bahrs «Gute Schule» – moderne “Seelenstände” zwischen “Entartung” und Trivialität* p. 9
- Maurizio Pirro – *Struttura e significato nella «Sammlung 1909» di Georg Trakl* p. 21
- Sabine Zelger – *Von Beamten, Dorfpolizisten und den Händen des Ministers für öffentliche Arbeiten. Poetik der Bürokratie bei Konrad Bayer, Thomas Bernhard, Georg Paulmichl und N. C. Kaser* p. 41
- Nicola Bietolini – *“So ein End nimmt ein Wollüstling!”. Tradizione e innovazione nel dramma allegorico «Johann Faust» di Paul Weidmann* p. 59
- Arturo Larcati – *Subjekt, Mobilität und Raum nach 1945. Topographie und Interkulturalität in der Autorenpoetik der Nachkriegszeit* p. 83
- Fausto Cercignani – *Gli “eccessi” della parola e la ricerca dell’azione nella prima collaborazione tra Hofmannsthal e Strauss* p. 115
- Maria Innocenza Runco – *«Elektra» und «Der Bürger als Edelmann». Der Tanz zwischen Text und Musik* p. 147
- Andrea Rota – *I grovigli del racconto: metafore tessili e disarticolazione narrativa in «Die Verwirrungen des Zöglings Törless» di Robert Musil* p. 175

Sezione curata dal Forum Austriaco di Cultura a Milano

Il Forum Austriaco di Cultura a Milano p. 195

*Manifestazioni varie organizzate dal Forum Austriaco di Cultura a
Milano nel 2006* p. 197

Maurizio Pirro
(Bari)

Struttura e significato nella «Sammlung 1909» di Georg Trakl

Attesa la perdita dei due atti unici – *Totentag* e *Fata morgana* – rappresentati a Salisburgo nel marzo e nel settembre 1906, nonché dei primissimi versi (prove epigonali di gusto impressionistico, stando alla testimonianza di Adolf Schmidt)¹ e di alcune prose di cui si ha notizia grazie a un appunto di Franz Bruckbauer², la carriera letteraria di Georg Trakl – di un «Trakl avant Trakl», come è stato acutamente definito³ – ha inizio con due prose fortemente stilizzate intitolate *Traumland. Eine Episode* e *Verlassenheit*. La prima è una variazione sul motivo del tempo, il cui flusso viene percepito come incomprensibile incidente e saggiato lungo la linea che conduce dal presente al passato. Il recupero memoriale ha luogo in forza di un gesto retrospettivo al quale il soggetto si induce in modo consapevole («Manchmal muß ich wieder jener stillen Tage gedenken»)⁴, vincendo la refrattarietà del passato a dischiudersi spontaneamente. Per rivedersi nel tempo trascorso, egli ha bisogno di rinominarsi, di dire esplicitamente se stesso al passato e di rinforzare la pallida impressione che ne ricava con un'aggiunzione di particolari di ingenuo sapore didascalico:

Ich sehe mich wieder als Schulbube in dem kleinen Haus mit einem kleinen Garten davor, das, etwas abgelegen von der Stadt, von Bäumen und Gesträuch beinahe ganz versteckt liegt.⁵

¹ In Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklener, Salzburg 1969, vol. II, pp. 518-519. Di seguito ci riferiamo a questa edizione con la sigla HKA, seguita dall'indicazione del volume in numeri romani e dall'indicazione della pagina in numeri arabi.

² HKA II, 518.

³ Da René Gérard, *Traumland ou Trakl avant Trakl*, in «Cahiers d'études germaniques» (Aix-en-Provence), 4 (1980), pp. 99-112.

⁴ HKA I, 189.

⁵ *Ivi*.

Lo smarrimento non è provocato dal contenuto dei ricordi, l'estate vissuta anni prima in un piccolo, incantato villaggio fra i turbamenti della vita nel brulicame della campagna e quelli della morte sul volto della cugina malata – turbamenti peraltro banali e di scarsissima incidenza narrativa. Ciò che più profondamente sconcerta il narratore è in realtà la possibilità stessa del ricordo, la consistenza angosciata del passato, sorprendente e perturbante perché interrompe il circuito di una indisturbata persuasione preesistenziale⁶. La fissità abissale del presente è rotta dall'attivazione della memoria, e può oramai essere rievocata solo tramite l'insistita ripresa del motivo del sogno, qui evidentemente declinato con l'aiuto delle prime letture maeterlinckiane. «Ich sehe mich wieder»: è questo lo spazio e insieme il vero oggetto di *Traumland* – la creazione della memoria come forma della rappresentazione letteraria.

Verlassenheit procede lungo la linea di questa claustrofobica autoreferenzialità neutralizzando esplicitamente tutto quanto è collocato al di fuori dello stretto giro dell'Io su se stesso e avviando il soggetto a una trasognata rammemorazione di un passato vago e impalpabile. La scena è ora la solitudine di un parco cinto di faggi e abeti, punteggiato di stagni mormoranti percorsi da cigni maestosi. Su tutto ombre e silenzio. Il corso del tempo sembra turbare ancora più incisivamente che in *Traumland*, in cui il narratore si cimentava comunque nel ricordo di un passato effettivamente vissuto, benché poi proprio il sovrabbondare di particolari realistici finisce per rivelare l'esilità scenica e fittizia di quel recupero memoriale. In *Verlassenheit* il tempo è sperimentabile solo in forme deludenti o, ancora una volta, soffocanti; il passato è una debolissima «melodia dell'anima» che il personaggio, un conte ritiratosi nel proprio castello, ride leggendo da «poderosi volumi ingialliti». Il presente è a sua volta puro trascinarsi delle cose, persistenza ininterrotta dei fenomeni, perturbanti non perché marci e putrefatti, ma per la loro ostinata e oramai fantasmatica presenza. Il parco, insomma, come microcosmo chiuso e ordinato, induce i fenomeni a rivelarsi, a manifestarsi nella loro lineare chiarezza, ma insieme ne mostra la stupefacente non-intenzionalità, la frustrante insensatezza:

Schwäne ziehen durch die glänzenden Fluten, langsam, unbeweglich,
starr ihre schlanken Hälse emporrichtend. Sie ziehen dahin! Rund
um das erstorbene Schloß! Tagein, tagaus! Bleiche Lilien stehn am

⁶ Si veda l'ormai classico lavoro di Alfred Doppler, *Die Stufe der Präexistenz in den Dichtungen Georg Trakls*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 87 (1968), pp. 273-284.

Rande des Teiches mitten unter grellfarbigen Gräsern. [...] Und wenn die einen dahinsterben, kommen andere aus der Tiefe.⁷

Il tentativo di invertire il flusso spaventoso del presente e di convertire l'ombra da contrassegno di una duplicazione meccanica del fenomeno («Und ihre Schatten sind bleicher als sie selbst», come si dice dei gigli) a sigillo di un magnifico passato («Die Schatten der Vergangenheit») non può che rivelarsi fallimentare.

Sia *Traumland* che *Verlassenheit* attestano in definitiva lo sforzo del diciannovenne di organizzare lo spazio e il tempo in cui rappresentare se stesso, quegli *ich* e *mich* che esauriscono integralmente l'orizzonte poetico del primissimo Trakl. Dello spazio documentano il progressivo, allarmante restringersi verso quella lingua di terra in cui, del tutto vanamente, ha cercato rifugio il conte; del tempo l'assottigliarsi tra un passato non più vivibile e un presente irriducibile a ragione. Il soggetto si vede così drammaticamente esposto all'afasia, paralizzato dalle difficoltà di un'autorappresentazione che – nell'ansia di contenere tutto in se stessa e di restare inseparabilmente congiunta al proprio oggetto, l'Io – finisce per riparare nel silenzio, assunto peraltro, in *Verlassenheit*, a regola ritmica del trittico (ogni sezione si conclude con la formula «alles durchdringt das Schweigen der Verlassenheit»). Le due prose rappresentano per questo aspetto un chiaro momento di *impasse* e di crisi, *Verlassenheit* in particolare sembrerebbe configurare l'irreversibile ripiegamento dell'autore su uno sterile gioco di raffinati virtuosismi stilistici e di sfiniti, irrealizzabili tentativi di risalita a un luminoso passato preesistenziale. Quando peraltro, il 20 dicembre 1906, *Verlassenheit* appare sulla «Salzburger Zeitung», già da qualche mese altri due brevi lavori, pubblicati entrambi sul «Salzburger Volksblatt», hanno lasciato intuire una sensibile correzione di rotta.

Barrabas. Eine Phantasie e *Maria Magdalena. Ein Dialog* apportano innanzi tutto una significativa novità per quel che riguarda la scelta della materia. Trakl si affida adesso a un soggetto preesistente e può di conseguenza riversare le proprie energie sulla cura dell'equilibrio generale dell'intreccio più che sull'elaborazione dell'argomento. Le pagine in questione risultano in effetti più unitarie e distese delle precedenti; gli inserti ragionativi che per esempio ricorrono in *Maria Magdalena* si inseriscono con un grado di sufficiente compattezza nel racconto reso dal personaggio di Marcello. Rimane tuttavia incerta e labile la conduzione drammatica della materia; in *Maria Magdalena* non c'è quasi alcuna traccia del dialogo annunciato nel ti-

⁷ HKA I, 200.

tolo, giacché Agatone si limita a porgere di volta in volta all'amico lo spunto necessario per riprendere a narrare o per sviluppare nuovi ragionamenti.

In *Barrabas* una folla ubriaca porta in trionfo «l'assassino Barabba» festeggiandone la liberazione e celebrandolo con i medesimi onori resi a Cristo appena pochi giorni prima. La scena centrale è ambientata nel palazzo di un giovane e dissoluto signore che fa di Barabba l'ospite d'onore di una festa animata dal «più ardente dei vini» e dalle «più pregiate essenze di nardo». Intanto Cristo è condotto sul Golgota e crocifisso. La contemporaneità dei due avvenimenti, richiamata circolarmente all'inizio e alla fine del testo («Es geschah aber zur selbigen Stunde»⁸; «Zur selbigen Stunde ward das Werk der Erlösung vollbracht!»⁹), non pare intesa tanto a intensificare la simmetria dello sviluppo diegetico, quanto a stigmatizzare con la massima evidenza la rozza sensualità che fa da sfondo ai divertimenti scatenatisi intorno a Barabba. La sensibilità religiosa di Trakl sembra a quest'altezza, in contrasto con molti dei successivi sviluppi, ancora sostenuta da una visione sostanzialmente confessionale e da un repertorio iconografico in linea con le dominanti tendenze figurative di ordine *Jugendstil*.

In *Maria Magdalena* – lavoro articolato in due sezioni nettamente distinte, incentrate rispettivamente sulla danza del personaggio eponimo e sul confronto tra la vitalistica inconsapevolezza di Agatone e la profonda perplessità di Marcello – inizia a delinarsi un passaggio cruciale nell'ambito della ricerca, tipica di tutta questa zona aurorale della scrittura trakliana, di una più ampia autonomia espressiva e di uno spazio poetico accessibile al soggetto, altrimenti isolato in un'autoriflessione introversa e narcisistica. Attraverso l'occasionale mediazione tematica della danza si annuncia il dialogo con il pensiero nietzscheano, destinato a caratterizzare in misura decisiva l'intero arco della prima produzione di Trakl almeno fino ai versi della *Sammlung 1909*. Dialogo difficile e accidentato (come prova, in *Barrabas*, la brusca ortodossia con cui Trakl risolve l'opposizione tra Cristo e Dioniso a esclusivo vantaggio del primo), ma fecondo e rinnovatore: al giovane autore si offre da un lato un sistema “forte” di assoluta fascinazione sulla base del quale abbozzare una nuova, provvisoria concezione dell'identità dell'artista e rispetto al quale misurare progressi e indietreggiamenti, scatti e chiusure; dall'altro un mondo poetico nuovo, di traboccante vigore immaginativo, cui affidarsi per interrompere il corto circuito della contemplazione narcisistica e per risanare uno spazio creativo sem-

⁸ HKA I, 193.

⁹ HKA I, 194.

pre più angusto. In *Maria Magdalena* le meditazioni dell'ombroso Marcello paiono scaltrite su una prima lettura del pensiero tragico nietzscheano:

Mich verwirren die Dinge und die Menschen. Gewiß! Die Dinge sind sehr schweigsam! Und die Menschenseele gibt ihre Rätsel nicht preis. Wenn man fragt, so schweigt sie. [...] Wir werden vieles nie wissen. Ja! Und deshalb wäre es wünschenswert, das zu vergessen, was wir wissen.¹⁰

Nietzsche è l'asse di riferimento fondamentale intorno a cui sono organizzate le prove raccolte nell'acerbo canzoniere della *Sammlung 1909*. L'accertamento e la definizione dei caratteri propri della presenza nietzscheana in questa raccolta, alla quale Trakl consegna il grumo palpitante di problemi identitari ancora largamente irrisolti, presuppongono l'esame di due questioni preliminari, relative l'una al rapporto creativo e formativo che l'autore intrattiene in generale con le proprie fonti letterarie, l'altra al profilo formale complessivo della *Sammlung*, al suo indice di tenuta finzionale¹¹.

Sono noti il disordine e l'estemporaneità con le quali Trakl avvicina gli autori e le opere che ne orientano il gusto e la formazione culturale. Senza seguire alcun itinerario prestabilito, riapre il Goethe già letto a scuola e si immerge nel Simbolismo francese, affronta con empatia e trasporto Dostoevskij e trae immagini e suggestioni dalla Bibbia. Ricezione discontinua e frammentaria, condotta il più delle volte – e in particolare nel caso dei lirici – mediante singoli prelievi tematici o lessicali. Si intende allora come uno degli esercizi preferiti della critica trakliana sia stato segnalare il più alto numero possibile di *loci* che il poeta avrebbe in qualche modo utilizzato, il che ha portato non di rado all'assemblamento di repertori troppo vasti per essere integralmente credibili o comunque per configurare una soluzione organicamente culturale prima che meramente classificatoria del problema delle fonti, nonché – in alternativa – alla dimostrazione di riecheggiamenti puntiformi, bisognosi di tale ingrandimento da essere, quand'anche verificati, comodamente trascurabili. La situazione è peraltro ulteriormente complicata dall'assenza di informazioni precise circa la biblioteca trakliana. Se lo spoglio dei libri di proprietà di Ludwig von Ficker, il fondatore e direttore del «Brenner», nella cui abitazione Trakl fu ospite assiduo, ha permesso di formulare una serie di ipotesi sulle letture del poeta negli anni di Innsbruck, tutto quello che resta delle opere personalmente

¹⁰ HKA I, 197.

¹¹ Sulla presenza di Nietzsche nella poesia di Trakl cfr. in generale Walter Methlagl, *Nietzsche und Trakl*, in *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion*. Hrsg. von Rémy Colombat und Gerald Stieg, Innsbruck 1995, pp. 81-121.

possedute da Trakl è una lista che egli stesso redige in una fase di particolare necessità finanziaria, appuntandovi i titoli dei libri di cui è costretto a disfarsi: molto Dostoevskij, tre volumi di Nietzsche (*Die Geburt der Tragödie, Jenseits von Gut und Böse, Also sprach Zarathustra*), Materlinck e Wilde, Spitteler e Hofmannsthal, Schnitzler e Shaw¹². Compagno poi nella corrispondenza accenni ad altre opere, ma si tratta di occorrenze isolate. Trakl è inoltre tutt'altro che *poeta doctus*. Scrive sporadici articoli di critica letteraria, tra i quali spicca una recensione al dramma di Gustav Streicher *Monna Violanta* (rappresentato a Salisburgo nel febbraio 1908), in cui mostra un'aggiornata conoscenza dei movimenti letterari del tempo, oltre che una singolare attenzione per il valore musicale della lingua di Streicher¹³. Quanto al resto, solo giudizi dispersi sugli scrittori a lui più familiari, peraltro riferiti dai testimoni raccolti nel volume commemorativo¹⁴, e pochi interventi, benché di enorme importanza, sulla propria scrittura, tutti in forma epistolare.

A fronte di questo sostanziale disinteresse teorico, le fonti sono gestite secondo le modalità di un riuso prettamente diletantistico, in assenza di qualunque preoccupazione circa la coerenza complessiva del loro trattamento. Motivi di particolare suggestione, *iuncturae* di sicuro effetto musicale, nesi in grado di assecondare la regolarità della partitura metrica: tutto quanto possa sostenere i bisogni espressivi e la ricerca formale del giovane scrittore viene assorbito e sottoposto a un tentativo di risemantizzazione non immune, è chiaro, da smagliature e disomogeneità. Esaminare la presenza nietzscheana sia in singole pronunce, sia nell'impianto ideologico generale della *Sammlung 1909* non equivale dunque a postulare lo studio sistematico, da parte di Trakl, dell'opera del filosofo. E mai come in questo caso appaiono fondate le cautele di chi invita a discernere con la massima attenzione quanto nel poeta è l'esito di un accostamento diretto al testo di Nietzsche da quanto, genericamente, "era nell'aria", tanto più quando si ha a che fare con un fenomeno di ricezione tanto esteso e denso come la penetrazione del pensiero di Nietzsche nella cultura europea dei primi anni del Novecento. D'altra parte, però, soltanto una soluzione di tipo omogeneamente ideologico, risalendo per cerchi concentrici dal son-

¹² L'elenco è in HKA II, 727.

¹³ HKA I, 207-208. Agli altri due articoli riportati dall'edizione storico-critica (*Oberregisseur Friedheim* e *Jacobus und die Frauen*) è necessario aggiungere quelli segnalati da Sieglinde Klettenhammer in *Drei bisher unbekannte frühe journalistische Arbeiten von Georg Trakl*, in «Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv», 9 (1990), pp. 10-19.

¹⁴ *Erinnerung an Georg Trakl*. Hrsg. von Hans Szklenar, Salzburg 1966³.

daggio del testo all'accertamento delle condizioni che ne garantiscono la presenza, può accettabilmente rendere conto di un confronto, quello di Trakl con Nietzsche, altrimenti testimoniato da una serie disordinata e irragionevole di prelievi sparsi.

Altro problema capitale è quello posto dalla prospettiva generale lungo la quale affrontare una valutazione critica complessiva della *Sammlung 1909*. La censura del suo indice di resa estetica ha per lo più costituito una sorta di passaggio obbligato per gli studiosi che se ne sono occupati, da Herbert Lindenberger a Kurt Wölfel, da Erich Bolli ad Albert Berger¹⁵. Si è posto l'accento in particolare sulla persistenza della massima parte delle prove riunite nella raccolta entro gli angusti confini di un soggettivismo incapace di distendersi in una pronuncia equilibrata e in una forma lirica matura. Un po' ovunque il limite insuperato della prima poetica trakliana è identificato nell'insanabile scollamento tra la convulsa abbondanza delle idee e degli umori da portare alla luce e la disorganizzazione che caratterizza il loro assetto finale. Lungi dall'esprimere in una resa compiuta le istanze e le attese della sua vita interiore, il soggetto finirebbe soltanto per rendere assertivamente conto dei faticosi processi mediante i quali le sue tensioni individuali hanno invano tentato di risolversi e conciliarsi. Di qui il valore unicamente documentario della *Sammlung 1909*.

Ora, l'opposizione che è alla base di tali letture – quella tra *ausprechen* e *gestalten*, ricorrente anche in un saggio, per altri versi fondamentale, di Hans-Georg Kemper¹⁶ – appare, nella sua unilateralità, troppo legata all'instabilità di un'assiologia soggettiva per strutturare una affidabile descrizione analitica del testo letterario. Rimandando alla sensazione di disomogeneità che il lettore professionale (il critico) ricava dalla fruizione del testo, essa ha inoltre l'effetto di riportare l'operazione ermeneutica sul terreno quanto mai insidioso della psicologia individuale, quello stesso terreno cioè che, occupando per intero l'orizzonte della *Sammlung 1909*, ne pregiudicherebbe irrimediabilmente il risultato estetico. *Pronunciare e dare forma* sono paradigmi scarsamente utilizzabili per la descrizione e la defini-

¹⁵ Cfr. Herbert Lindenberger, *The Early Poems of Georg Trakl*, in «The Germanic Review», 32 (1957), pp. 45-61; Kurt Wölfel, *Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls*, in «Euphorion», 52 (1958), pp. 50-81; Erich Bolli, *Georg Trakls "dunkler Wohlklang". Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens*, Zürich-München 1978; Albert Berger, *Lyrisches Ich und Sprachform in Trakls Gedichten*, in *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Kurt Bartsch u.a., Bern-München 1979, pp. 231-247.

¹⁶ Hans-Georg Kemper, *Nachwort*, in Georg Trakl, *Werke. Entwürfe. Briefe*. Hrsg. von Hans-Georg Kemper und Frank Rainer Max, Stuttgart 1984, pp. 269-320.

zione delle strategie alla base della specifica intenzionalità autoriale che ispira l'operazione di scrittura; categorie del genere, operando sulla misura di una scala tassonomica prestabilita e preesistente rispetto all'incontro con il singolo testo (dal *meno* poetico al *più* poetico), rientrano semmai nell'ambito di quel pregiudizio – tipico in particolare della ricerca sul “fine secolo” – che tende a ricavare un giudizio di valore sulla letteratura dalla posizione che il testo esprime, nei suoi livelli espliciti di senso, nei confronti della vita. Trascurare l'indice di riflessività poetologica che Trakl riversa su categorie – quelle di “arte” e “vita” – così largamente operanti nel dibattito culturale dei primi anni del Novecento, obbliga in definitiva a una considerazione illusoriamente trascendente della sua opera, alimentando così il già fin troppo robusto filone di *Nachdichtungen* ebbre e sovrabbondanti che hanno preteso di schiacciarla su una sbiadita dimensione esistenziale. L'accusa di soggettivismo, nel caso del giovane Trakl, è nient'altro che il complemento psicologico-moralistico di una concezione dell'opera d'arte attardata nel vagheggiamento ingenuo di una perfetta saldatura tra “vita” e “arte”, di una irenica composizione tra “anima” e “forma” in cui la soggettività dell'autore coincida senza fratture con la sua concezione della vita e l'opera letteraria non sia che una esplicitazione discorsiva di tale concezione, realizzando così la principale missione del poetico: restituire nelle forme chiuse e compatte dell'opera il movimento della vita, condensarne la tipica retorica di fluidità e ricomposizione, fuga e riposo, discontinuità e riconciliazione.

La conseguenza più rilevante di questa ermeneutica divinatoria è che la *Sammlung 1909* è stata regolarmente oggetto di una ricezione frammentaria. Singole liriche, ma nella maggior parte dei casi, in realtà, versi isolati hanno subito lo stralcio imposto dai recensori a sostegno di un giudizio, come si è detto, sostanzialmente negativo. Maggior fortuna è toccata ad alcune poesie al centro di analisi specifiche, intese per lo più, in ogni modo, a segnalarne i debiti rispetto agli autori più congeniali al giovane Trakl. Una lettura unitaria della raccolta, come di un piccolo, giovanile canzoniere, ne avrebbe invece rivelato la solida compattezza strutturale, il gioco simmetrico cui le singole parti sono vincolate, la vivacissima tessitura ideologica, il carattere sempre apertamente sperimentale. Giacché appunto di questo si tratta – la *Sammlung 1909* è concepita dall'autore come vero e proprio esperimento poetologico, come esercitazione e occasione di chiarimento definitivo rispetto al tema che caratterizza nel modo più incisivo la formazione intellettuale del giovane poeta: il pensiero di Friedrich Nietzsche e, in particolare, il problema dell'arte come forma di conoscenza, nei termini in cui Trakl poteva trovarlo trattato nella *Nascita della tragedia*. La destinazione della colle-

zione giovanile e la sua precisa collocazione nel quadro generale della lirica trakliana acquistano forse maggiore chiarezza se si accetta di considerare la *Sammlung 1909* non il deposito disordinato e informe dei primi balbettamenti in versi, ma una raccolta organicamente concepita e strutturata come tale dal suo autore ventiduenne. In una luce del genere Trakl non appare più come il banale epigono di gusto neoromantico, incapace di acquisire una conduzione personale del mezzo poetico e diviso tra la grandezza delle aspirazioni e la modestia dei risultati effettivi, ma si precisa come un giovane intellettuale in grado di confrontarsi con impegnativi argomenti di estetica e – quel che più conta – pienamente consapevole delle possibilità progettuali del proprio lavoro letterario, nonché deciso a esercitarle nella pratica di una piena, costruttiva intenzionalità. E se diversi segmenti della raccolta sembrano soggetti a una disposizione di segno riflessivo, ciò dipende appunto dall'esigenza di mettere ordine in un'esperienza di formazione ancora viva e bruciante, anche se nel complesso già ultimata e parzialmente metabolizzata. Si spiegano così il diffuso andamento prosastico e l'attitudine complessivamente ragionativa di questa produzione, dati entrambi attinenti al suo carattere problematicamente sperimentale. Inferire da tutto ciò un giudizio di valore significa dedurre dai successivi sviluppi della lirica trakliana una norma retroattivamente valida anche per la scrittura degli esordi, dalla rinuncia della poesia più matura alla declinazione del soggetto le ragioni dell'insufficienza della prima, nella quale invece l'io lirico si dichiara a piena voce. Quando poi il passaggio dall'una all'altra modalità avverrà in Trakl come esplicito e ben meditato scatto poetologico, annunciato dalla notissima lettera a Ehrhard Buschbeck del 1911¹⁷.

La storia editoriale della *Sammlung 1909* è strettamente intrecciata al rapporto di amicizia, nato a Salisburgo sui banchi della scuola protestante, che per lungo tempo unisce Trakl allo stesso Buschbeck. La lettera che il poeta gli invia l'11 giugno 1909 da Vienna, dove si è trasferito per frequentare i quattro semestri necessari a diventare farmacista, fa riferimento a un periodo di eccezionale creatività vissuto tra la fine di maggio e l'inizio di giugno¹⁸ e durante il quale – come ha provato la ricostruzione cronologica di Hermann Zwerschina¹⁹ – Trakl compone la massima parte delle poesie che qualche mese più tardi affida a Buschbeck, sollecitandolo a tro-

¹⁷ «Du magst mir glauben, daß es mir nicht leicht fällt und niemals leicht fallen wird, mich bedingungslos dem Darzustellenden unterzuordnen und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist» (HKA I, 486).

¹⁸ HKA I, 475.

¹⁹ Hermann Zwerschina, *Die Chronologie der Dichtungen Georg Trakls*, Innsbruck 1990.

vare qualche rivista o qualche editore disposti a pubblicarle. L'amico riuscirà a farle pervenire a Hermann Bahr, grazie al cui intervento tre di esse appariranno nel numero del 17 ottobre 1909 del «Neues Wiener Journal». Il tentativo di pubblicare l'intera raccolta non avrà fortuna, né i testi comparsi sulla rivista viennese garantiranno all'autore la notorietà che egli si riprometteva di ottenere. Della *Sammlung 1909* si torna a parlare soltanto un ventennio dopo la morte di Trakl. Nel 1933 Ilse Demmer, congedando la propria dissertazione presso l'Università di Vienna, fa riferimento ad alcuni materiali inediti che le sono stati messi a disposizione da Buschbeck. Si tratta proprio delle poesie giovanili, su alcune delle quali la studiosa abbozza un primo tentativo di analisi, suggerendo influssi di Mörike e soprattutto di Lenau²⁰. Sei anni più tardi, nel 1939, le liriche appaiono in un volume curato da Buschbeck per la casa editrice Müller di Salisburgo. Sono ridotte a 35, giacché *Herbst* e *Farbiger Herbst* erano state inserite da Trakl stesso, con alcune modifiche e i titoli variati rispettivamente in *Verfall* e *Musik im Mirabell*, nei *Gedichte* del 1913.

A sostegno della possibilità di leggere la *Sammlung 1909* come un piccolo canzoniere, in cui i livelli di senso siano definiti non solo dalle relazioni sintagmatiche tra gli elementi dei singoli testi, ma anche dai collegamenti paradigmatici attivi fra un testo e l'altro, gioca innanzi tutto il fatto che la collezione sia stata personalmente ordinata da Trakl, presumibilmente nell'agosto del 1909. Il dattiloscritto va perduto nel 1945, nell'incendio del Burgtheater di Vienna, ma è Buschbeck stesso a testimoniare che la raccolta gli fu consegnata in modo da sollecitare l'interesse di un editore²¹. Trakl, dunque, affida all'amico una raccolta completa, alla quale ha avuto modo di dedicare le proprie cure per un certo tempo e che, soprattutto, considera definitiva, non bisognosa di ulteriori interventi. E che Trakl lavori sul materiale destinato alla pubblicazione con particolare acribia e secondo un progetto compositivo unitario, finalizzato alla realizzazione di un organismo compatto e percorso da chiare corrispondenze interne, risulta provato con sufficiente evidenza dall'esame di certe strutture paradigmatiche presenti in *Gedichte*, l'unica raccolta che – nel 1913 – riesce a far stampare dopo averne predisposto personalmente la struttura. L'analisi ampia ed efficace svolta da Christine Kofler²² fornisce precisi riscontri

²⁰ Ilse Demmer, *Georg Trakl*, Wien 1933 (Diss.).

²¹ Cfr. Ehrhard Buschbeck, *Vorwort*, in Georg Trakl, *Aus goldenem Kelch. Die Jugenddichtungen*, Salzburg 1939, p. 5.

²² Christine Kofler, *Trakls Gedichte, von Karl Röck und von ihm selbst geordnet*, in *Untersuchungen zum «Brenner»*. *Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Walter Methlagl u.a., Salzburg 1981, pp. 358-380.

in proposito; qui basterà richiamare un fenomeno tematico abbastanza macroscopico come l'occorrenza di uno o più motivi comuni in liriche collocate consecutivamente, e inoltre un suggestivo elemento di recursività lessicale assimilabile a un vero e proprio esperimento di *coblas capfinidas*. Il ritorno al verso incipitario di una o più parole dell'ultimo verso della lirica precedente ha evidentemente la funzione di raccordare strettamente i singoli testi della raccolta, rendendo visibili i loro punti di coesione e al tempo stesso suggerendo l'idea di un andamento progressivo, di un'ispirazione unitaria intesa a coinvolgere il lettore nello sviluppo di un nucleo discorsivo saldamente individuabile. Se in *Gedichte* questa tecnica sortisce un effetto oltremodo incisivo di suggestione associativa («Silbern flimmern müde Lider / Durch die Blumen an den Fenstern» e «Fenster, bunte Blumenbeeten», rispettivamente in *Die schöne Stadt* e *In einem verlassenen Zimmer*)²³, nella *Sammlung 1909* l'espedito mira a conferire particolare rilievo a un passaggio dotato di un valore cruciale per la comprensione della visione del mondo complessivamente sottesa alla raccolta: al verso finale del dodicesimo componimento della sezione intitolata *Gesang zur Nacht* («Du bist in tiefer Mitternacht») segue, all'inizio del testo successivo, che reca il titolo *Das tiefe Lied*, «Aus tiefer Nacht ward ich befreit»²⁴.

Tutta la *Sammlung 1909* insiste entro un orizzonte tematico e ideologico ben definito, che inerisce al problema della costruzione del soggetto. L'io poetico aspira lungo tutto il corso della raccolta a una definizione identitaria stabile, perseguita mediante la contrapposizione di slancio dionisiaco e meditazione cristiana, uscita dai limiti individuali nella direzione di un abbraccio panico con l'esistente e ritensione nello spazio protetto del colloquio mistico con la propria anima²⁵. Il prevalere ora dell'una, ora dell'altra istanza, ciascuna delle quali viene cautamente sperimentata e dolorosamente stigmatizzata nella sua drammatica insufficienza, cede infine alla potenza di un irrimediabile presentimento di morte, che non lascia altra possibilità che la remissiva confidenza nella misericordia divina («Erbarme dich unser – / Herr!»)²⁶. Il soggetto tenta di costituire raccoglimento religioso ed ebbrezza del dionisiaco come luoghi per il recupero dell'integrità individuale e per la regolamentazione della giostra vertiginosa di visioni

²³ HKA I, 24-25.

²⁴ HKA I, 227-228.

²⁵ Su queste spinte contrapposte nella poetica trakliana segnaliamo Adrien Finck, *Hermétisme et Protestation. A propos de l'oeuvre de Georg Trakl*, in «Revue d'Allemagne», 8 (1976), pp. 555-572 e Peter Lincoln, *Religious Dualism and Aesthetic Mediation in the Work of Georg Trakl*, in «Orbis Litterarum», 32 (1977), pp. 229-246.

²⁶ HKA I, 256.

che occupano la sua immaginazione in modo minaccioso e incomprensibile, spingendola fino ai limiti della perdita di coscienza. L'alternarsi di Dioniso e Cristo a riferimento fondamentale impone alla raccolta una misura ritmica febbrile e insieme omogenea, giacché il religioso e il dionisiaco tendono a distribuirsi in parti uguali lo spazio dell'espressione poetica, rifluendo entro un sistema di sezioni, ciascuna delle quali è caratterizzata da un primo movimento ascensivo, in cui la ricerca di senso pare risolversi positivamente, e da una successiva caduta, consumatasi la quale il soggetto, disilluso e sfiduciato, deve cedere, senza che gliene sia rivelata la causa, al disordine e alla disarmonia. In un'ottica del genere, il gruppo iniziale della *Sammlung 1909*, da *Drei Träume* a *Sabbath*, si pone come la vera e propria prefigurazione dell'intera materia trattata nel seguito dell'opera, come una sorta di prologo che rende conto dell'argomento – il tentativo di costruire un soggetto forte e sintetico, in grado di dominare sia i fenomeni della realtà, sia le immagini perturbanti che ne proliferano – e al tempo stesso delle conclusioni fallimentari cui l'Io è destinato a giungere indipendentemente dal fatto che si affidi a Dioniso o al Crocifisso.

*Drei Träume*²⁷, il gruppo incipitario, annuncia con estrema chiarezza il grado della presenza dell'Io nella raccolta. La prima lirica, in particolare, nell'istituire la complessa architettura del sogno, si sviluppa seguendo una partitura tetradica distesa, secondo una modalità tipica del primo Trakl, lungo l'asse dei rapporti temporali. Il sogno è qui rievocato dalla prospettiva del presente («*Mich* däucht, ich träumte von Blätterfall, / Von weiten Wäldern und dunklen Seen, / Von trauriger Worte Widerhall»), ma l'azione del rivedersi nel passato si articola su una pluralità di livelli decisamente maggiore rispetto a quanto è possibile osservare, per esempio, in *Traumland*. Al soggetto che ricorda, infatti, si sovrappongono successivamente, in una germinazione obbligata e compressa entro la struttura regolare e simmetrica del testo, un soggetto sognante («*ich* träumte»), appunto), un soggetto perplesso e incapace di comprendere il significato delle immagini oniriche («Doch konnt'*ich* ihren Sinn nicht verstehn»), un soggetto impalpabile e sfuggente, allontanato nel pallido e remoto riflesso del sogno («Wie Blätterfall, wie Sternenfall, / So sah ich *mich* ewig kommen und gehn, / Eines Traumes unsterblicher Widerhall»). Due volte *ich*, due volte *mich*: il soggetto cerca di distendersi e declinarsi in ogni modo, di occupare tutto lo spazio disponibile moltiplicandosi e inseguendosi nel passato, fingendosi infine come oggetto del sogno da se stesso sognato, ma ritrovando

²⁷ HKA I, 215-216.

dosi ogni volta a stringere nulla più che la propria rassegnata incompiutezza. Smarrito nel gioco solipsistico del sogno, l'Io resta prigioniero dell'esile inaccessibilità delle proprie visioni e tenta allora, nella seconda lirica del ciclo, una dislocazione del punto di vista affine all'opposizione di mondo interiore e mondo fenomenico tipica della lirica giovanile di Hugo von Hofmannsthal. La passiva inconsapevolezza legata all'esperienza tutta autoreferenziale del sogno viene qui combattuta tramite un duplice potenziamento della capacità immaginativa individuale: l'anima è da un lato investita di una esplicita attitudine plastica e creatrice («Meine Seele gebar blut-purpurne Himmel / Durchglüht von gigantischen, prasselnden Sonnen, / Und seltsam belebte, schimmernde Gärten, / Die dampften von schwülen, tödlichen Wonnen»), dall'altro inserita in una rete di rispecchiamenti universali che, nell'allargare a dismisura il campo della rappresentazione poetica, conferisce al soggetto una più estesa densità di significazioni («Meine Seele schauert erinnerungsdunkel, / Als ob sie in allem sich wiederfände – / In unergründlichen Meeren und Nächten, / Und tiefen Gesängen, ohn'Anfang und Ende»). I fenomeni, certo, non cessano di disporsi secondo forme caotiche e difficilmente controllabili, ma il passaggio dall'evento intimo del sogno a una zona in cui invece tutto accade in presenza di tutte le cose e l'anima diviene microcosmo inesauribilmente riflettente, libera il soggetto dalla claustrofobia dell'immagine onirica e, se anche non lo promuove a una conoscenza armonica e ordinata, comunque gli indica l'ignoranza delle cause come destino collettivo. Nell'ultimo dei *Tre sogni* domina l'impressione distruttiva della rovina come legge cosmica, estesa a epoche e popoli interi, che precipitano dominati da un unico, inspiegabile principio di consunzione e rinascita («Ich sah die Götter stürzen zur Nacht, / Die heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen, / Und aus Verwesung neu entfacht, / Ein neues Leben zum Tage schwellen»). Il soggetto pare peraltro poter accedere a una conoscenza nuova, strutturata e *negativo* certo, ma comunque tale da garantirgli una minima consistenza. L'*ich* ossessivamente declinato come testimone di autenticità si scioglie ora nella corallità, aspra ma rassicurante, del *wir*. L'astrattezza del sogno e il passivo rispecchiamento dell'anima nel tutto sono infine superati dalla rinuncia a dichiararsi. Soltanto a questo prezzo il soggetto può fondarsi nel pieno delle proprie facoltà sensibili.

La ricerca di un posizionamento dell'Io nel mondo è l'oggetto vero e proprio della *Sammlung 1909*, le cui liriche raccontano, è vero, nulla più che la "storia di un'anima", un'esperienza di organizzazione della soggettività nel testo poetico inseparabilmente legata a un pugno di coordinate essen-

ziali, e dunque una vicenda di formazione che stringe il piccolo canzoniere trakliano entro l'obbligata ripetizione di singoli stilemi e di intere unità discorsive. Ma è pur sempre in rapporto alla perdita di senso del mondo reale, al degradare dei fenomeni verso una irreparabile consumazione, che l'Io poetico della *Sammlung 1909* aspira a collocarsi. Queste liriche mostrano di avere nel complesso largamente superato il soggettivismo meramente declamatorio di lavori precedenti come *Traumland* e *Verlassenheit*, nei quali la ricerca di senso si esauriva nella rimasticazione di pochi luoghi comuni e nell'evocazione di stati d'animo sfiniti e alimentati soltanto da continui autoincitamenti al *pathos* e a una generica, malinconica ipersensibilità. La *Sammlung 1909* rende conto invece di una ricerca di senso già completamente fallita. In questo senso l'appello al dionisiaco e al dio cristiano, i due principali assi di riferimento che orientano la poetica della raccolta, è da intendere come appello a due maschere tragiche, a due smorti e fantasmatici riflessi superati dall'irragionevole incombere del disfacimento e della morte. In *Dämmerung*, che appare coordinata al testo immediatamente precedente (*Von den stillen Tagen*) dall'immagine delle «kranke Blumen» (rimando scoperto e non troppo impegnativo al modello baudelairiano e insieme strumento per rinforzare e segnalare esplicitamente la coesione interna della raccolta), l'anima del soggetto e il mondo sono entrambi segnati da sfacelo e corruzione, in una visione oramai solo negativa di quella saldatura immaginale di anima e mondo adombrata nel secondo dei *Drei Träume*. Dove poi la tensione e l'inquietudine parrebbero sciogliersi nelle cadenze ricomposte dell'idillio, come in *Herbst*, il dominio del «Verfall» (come la poesia verrà non a caso intitolata nel passaggio ai *Gedichte*) non tarda a restaurarsi, suggestivamente scolpito dalla rigida struttura del sonetto:

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,
 Folg'ich der Vögel wundervollen Flügen,
 Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen
 Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.

Hinwandelnd durch den nachtverschloßnen Garten,
 Träum' ich nach ihren helleren Geschicken,
 Und fühl' der Stunden Weiser kaum mehr rücken –
 So folg'ich über Wolken ihren Fahrten.

Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.
 Ein Vogel klagt in den entlaubten Zweigen

Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indess' wie blasser Kinder Todesreigen,
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern
Im Wind sich fröstelnd fahle A stern neigen.²⁸

Il consumarsi del giorno nella notte ripete la situazione già descritta nel trittico *Verlassenheit*. Ben più robusta appare però la conduzione delle immagini, la corposità delle quali, assecondata dal perentorio cambio tematico che ha luogo nel passaggio dalle quartine alle terzine, risulta appena mitigata, in due occasioni, dall'uso del pronome relativo. Proprio la fluida concatenazione delle immagini regola il ritmo della lirica e ne rivela la serrata organizzazione prospettica, tutta giocata sulle impressioni di un Io poetico che torna qui a pronunciarsi apertamente dopo essersi celato dietro la raggelata visione di morte in *Von den stillen Tagen* e la finzione dialogica retta dall'uso del Tu in *Dämmerung*. Sarebbe tuttavia errato parlare di soggettivismo impressionistico. Il testo mima soltanto, in realtà, la presenza di un soggetto ordinatore, il quale degrada lentamente verso la resa incondizionata al potere dei fenomeni. Se nelle quartine, infatti, l'Io prova ancora una volta ad assumere il controllo delle visioni suscitate dalle cose, le terzine finali, sul limitare delle quali si spegne, davvero esausto, l'ultimo *mich*, restituiscono definitivamente al mondo esterno quel carattere di dissoluzione oscura che si oppone incontrastabilmente a qualunque tentativo di comprensione del reale. Su un fronte, insomma, il soggetto, ridotto a uno stato di passività e impotenza; sull'altro la dittatura delle cose e del loro potere di proliferazione sensibile. Alla fine l'Io deve soccombere, vittima di un assassinio inscenato con particolare raffinatezza: a sopprimerlo è la sua stessa immagine riflessa. In *Das Grauen*²⁹ il motivo del rispecchiamento, che ha percorso tutta la sezione iniziale della raccolta, viene convertito e degradato in un parossistico omicidio-suicidio che illumina in un attimo di tesissima chiarificazione il nucleo più solido della prima poesia trakliana, destinato peraltro a transitare sostanzialmente inalterato nella lirica matura: l'idea che l'immagine domini e uccida, e che sia necessario rovesciare l'intuizione nietzscheana a capo di tutto il Simbolismo tedesco (che il mondo e l'esistenza si giustificino cioè solo come fenomeni estetici) e rinunciare, in uno sforzo di concentrazione estrema a cui non è estranea la cultura luterana del poeta, a farsi immagini dell'essere. L'arrivo dell'assassino («Aus eines Spiegels trügerischer Leere / Hebt langsam sich,

²⁸ HKA I, 219.

²⁹ HKA I, 220.

und wie ins Ungefähre / Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain!») è seguito coerentemente, in *Sabbath*, dall'uccisione dell'Io, dilaniato dalla ridda impazzita delle proprie visioni. L'aspirazione ad acquisire il controllo dei fenomeni tramite il godimento estetico delle immagini che dai fenomeni stessi scaturiscono cede dinanzi a una più chiara consapevolezza circa il disordine del reale e la sua inarrestabile tendenza all'estinzione. È proprio nelle immagini che il mondo mostra chiaramente la propria disarmonia.

Di qui in poi la *Sammlung 1909* conserva questo schema in forma di fatto inalterata, variandolo attraverso l'inserzione di motivi legati alla sfera di Dioniso e del Crocifisso. Il primo viene ovviamente assimilato per il tramite nietzscheano, sino a sovrapporsi – a ben vedere – al filosofo stesso e a tutto il complesso del suo pensiero, sicché sarebbe forse più opportuno parlare, anziché semplicemente di Dioniso, di una costellazione dionisiaca nella sostanza, ma aperta in realtà all'intero ambito del pensiero nietzscheano, almeno per quanto al poeta poteva esserne noto. Per quanto riguarda Cristo, analogamente, bisogna riferirsi a una disposizione genericamente religiosa, espressa ora nei toni dolenti ed estremi del gesto ascetico, ora nell'ampia cordialità di una protensione mistica e confidente. A Dioniso e al Crocifisso sono dedicati gruppi omogenei di liriche orientate secondo la successione speranza-disillusione, gruppi la cui compattezza parrebbe legittimare la lettura della raccolta come di un'opera “a tesi”, il referto che Trakl redige, per lo più in un breve periodo di intensissimo lavoro, di un'esperienza di formazione tesa fra la ricerca di una giustificazione del mondo dei fenomeni e l'accertamento della dura impenetrabilità dei fenomeni stessi.

Gesang zur Nacht è il gruppo che più copiosamente documenta la portata dell'influenza nietzscheana sulla poetica trakliana negli anni 1906-1909. Le dodici poesie del ciclo, se riflettono abbastanza fedelmente l'elaborazione del dionisiaco sviluppata nella *Nascita della tragedia*, si collocano in realtà – per il lessico e la costante disposizione visionaria – più in prosimità dello *Zarathustra* e del suo linguaggio inteso come «orgiasmo ritmico, concepito come stato “estatico”, come un *Ausser-sich-sein*, che è in sé compiuto benché conservi una esatta coscienza di tutte le sue innumerevoli vibrazioni esistenziali»³⁰. La prima lirica abbozza il quadro della con-

³⁰ Ferruccio Masini, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Bologna 1978, p. 282. Il lavoro del giovane Trakl sulla musicalità del verso è stato esaminato da Alfred Doppler, *Die Musikalisierung der Sprache in der Lyrik Georg Trakls*, in id., *Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*, Wien u.a. 1992, pp. 68-83.

dizione di debolezza e privazione in cui il soggetto è relegato, introducendo l'appello alla notte che viene intonato nel testo successivo. Dall'esperienza della tenebra il soggetto attende una forma di consistenza definita per assenza e per sottrazione (ricorrono molto frequentemente lungo tutto il ciclo termini con suffisso in *-los*, da «wesenlos» a «traumlos», a «namenlos»), che si configura come il punto di approdo di un desiderio di annientamento nell'ebbrezza notturna del dionisiaco e di riflusso entro un sentimento nativo e unitario dell'esistenza. Rinunciando al tentativo di dominare la moltiplicazione figurale innescata dall'autonoma vitalità degli oggetti, l'Io poetico punta ad assimilarsi agli oggetti stessi, disperdendosi nella corralità della loro fluida e inesauribile corrente. L'integrità individuale va ricostruita nel risvolto buio e notturno delle immagini, nel silenzio e nella non figuratività:

O laß mein Schweigen sein dein Lied!³¹

Nun wohnt ein Schweigen im Herzen mir,
Das fühlt nicht nach den öden Tag –
Und lächelt wie Dornen auf zu dir,
Nacht – für und für!³²

Il *Gesang* presenta alcuni evidenti aspetti di una vera e propria palinodia del *Canto del nottambulo* contenuto nella quarta parte dello *Zarathustra*. Il riferimento riguarda innanzi tutto l'opposizione generale tra giorno e notte, alla quale si associa quella tra piacere e dolore, e si estende poi a specifiche componenti testuali attinenti a molteplici livelli comuni di invenzione simbolica, dal motivo della campana³³ a quello del sangue, a quello dell'ebbrezza. Fondamentale è inoltre il ritorno dell'immagine della «tiefe Mitternacht», che nella versione trakliana appare peraltro depotenziata rispetto alla capacità di trasfigurazione che le compete nello *Zarathustra*:

Du bist in tiefer Mitternacht.
Ein totes Gestade an schweigendem Meer,
Ein totes Gestade: Nimmermehr!
Du bist in tiefer Mitternacht.³⁴

³¹ HKA I, 225.

³² HKA I, 226.

³³ Su cui cfr. in generale il singolare studio di Dag Moskopp, *Zum Glockenmotiv bei Georg Trakl. Symbol oder Symptom? Eine Werkanalyse im Hinblick auf die krankengeschichtlich belegten Geböralluzinationen*, Aachen 1994.

³⁴ HKA I, 227.

[...] ach! ach! wie sie seufzt! wie sie im Traume lacht! die alte tiefe tiefe Mitternacht!

Hörst du's nicht, wie sie heimlich, schrecklich, herzlich zu dir redet, die alte tiefe tiefe Mitternacht?

Die Stunde naht: oh Mensch, du höherer Mensch, gieb Acht! diese Rede ist für feine Ohren, für deine Ohren – *was spricht die tiefe Mitternacht?*³⁵

Pur intrattenendo un colloquio strettissimo con il pensiero nietzscheano, assorbendone i contenuti e aspirando a riprodurne i tratti stilistici e formali (12 le liriche del ciclo, altrettanti i paragrafi del *Canto del nottambulo*), il *Gesang* si sviluppa in realtà lungo una linea ideologicamente del tutto autonoma, che annuncia semmai il superamento del modello, o meglio ne dichiara l'insufficienza a rendere ragione delle questioni poste nella *Sammlung 1909*. Proprio nell'attimo in cui il soggetto si dispone ad accogliere la notte e la promessa di redenzione a essa legata («O Nacht, ich bin bereit!»)³⁶ e la fiducia nella possibilità di porre rimedio all'incomprensibilità del reale a favore di una persuasione nuova, libera dai vincoli del principio di individuazione, sembra farsi salda e incrollabile («O Nacht, du Garten der Vergessenheit / [...] O komm, du hohe Zeit!»)³⁷, con una cesura improvvisa e irrimediabile, nel decimo componimento, l'attesa si converte in disinganno, il fervore in laconica disillusione³⁸. Dichiarata apertamente la conclusione dell'esperimento notturno («Nun will mein Weg zu Ende gehn»)³⁹, il soggetto si emancipa infine dall'ebbrezza dionisiaca, riemergendo dal *Gesang zur Nacht* nel vagheggiamento di una rinnovata ricerca di senso da perseguire nei modi dell'attesa mistica. Anche su questo versante, però, l'Io poetico non potrà che prendere atto della tendenza inarrestabile delle cose alla rovina e alla consumazione. *Ballade III* e *Blutschuld*, in particolare, nell'adombrare il motivo dell'incesto, obbligano l'Io a rammemo-

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montanari, vol. VI.1, Berlin 1968, pp. 394-395.

³⁶ HKA I, 226.

³⁷ *Ivi*.

³⁸ «Es hat mein Dämon einst gelacht, / Da war ich ein Licht in schimmernden Gärten, / Und hatte Spiel und Tanz zu Gefährten / Und der Liebe Wein, der trunken macht. // Es hat mein Dämon einst geweint. / Da war ich ein Licht in schmerzlichen Gärten / Und hatte die Demut zum Gefährten, / Deren Glanz der Armut Haus bescheint. // Doch nun mein Dämon nicht weint noch lacht, / Bin ich ein Schatten verlorener Gärten / Und habe zum todesdunklen Gefährten / Das Schweigen der leeren Mitternacht» (HKA I, 226).

³⁹ HKA I, 227.

rare una colpa che viene avvertita innanzi tutto come espressione di alterazione e disordine, nonché come degradazione di quel disegno di armonia cosmica abbozzato in alcune liriche incentrate su una visione purificatrice del divino (tra le altre *Crucifixus*)⁴⁰.

Nel complesso le poesie della *Sammlung 1909* sono accomunate dall'acertamento del potere assoluto esercitato dalle cose sulla vita interiore del soggetto, che rimane privo di qualunque possibilità di ristrutturarle in forma organica sulla base di un elemento estetico o religioso. Dioniso e il Crocifisso non vengono respinti come di per sé falsi e inattendibili, bensì soltanto sorpresi nella loro debolezza e stigmatizzati nel loro fallimento. La raccolta espone lo smarrimento dell'individuo di fronte all'incontrastata dittatura dei fenomeni, sui quali resta impresso uno stigma di sfacelo e distruzione che vanifica ogni tentativo dell'Io di comprenderne la sostanza costruendosene immagini o invocando il sostegno di un ordine sovrasensibile. La consapevolezza circa la labilità degli esperimenti di ermeneutica del reale svolti dal soggetto implica l'ammissione che tutto si svolga *fuori* («Ich träume und träum' und das Leben flieht // Das Leben da draußen – irgendwo / Mir fern durch ein Meer von Einsamkeit!»)⁴¹, in una condizione di perpetua estroversione del tutto sottratta al controllo individuale. La giostra dei fenomeni assiepati lungo l'orizzonte della percezione tende così ad assumere una curvatura teatrale intesa a presentare le cose come oggetto di una messinscena intenzionale e artificiosa. Riposano in questo stadio della poetica trakliana le origini dello "stile seriale" (*Reihungsstil*) che ne caratterizzerà le prove più mature⁴². La scabra rapidità della paratassi tradurrà la condizione di obbligata neutralità dell'Io, abilitato unicamente a vedere le cose disporsi sul medesimo piano di indifferenza, come allineate su un palcoscenico lontano. La teatralizzazione dell'esistenza implicherà in questo senso non un giudizio di inautenticità circa le cose rappresentate, bensì l'esaurimento delle capacità rappresentative del soggetto, ridotte alla semplice esposizione didascalica delle cose stesse.

⁴⁰ HKA I, 245.

⁴¹ HKA I, 236 (*An einem Fenster*). Sul motivo della finestra nel primo Trakl cfr. J.-F. Migaud, *Le désir et la connaissance du Mal chez Georg Trakl*, in «Etudes Germaniques», 28 (1973), pp. 318-332 (in particolare p. 320).

⁴² Gli elementi di continuità fra la *Sammlung 1909* e gli sviluppi successivi della poetica trakliana sono stati messi in luce da Fausto Cercignani, *Retrospectiva trakliana. La «Sammlung 1909»*, in *Studia trakliana. Georg Trakl 1887-1987*, a cura di Fausto Cercignani, Milano 1989, pp. 115-136.