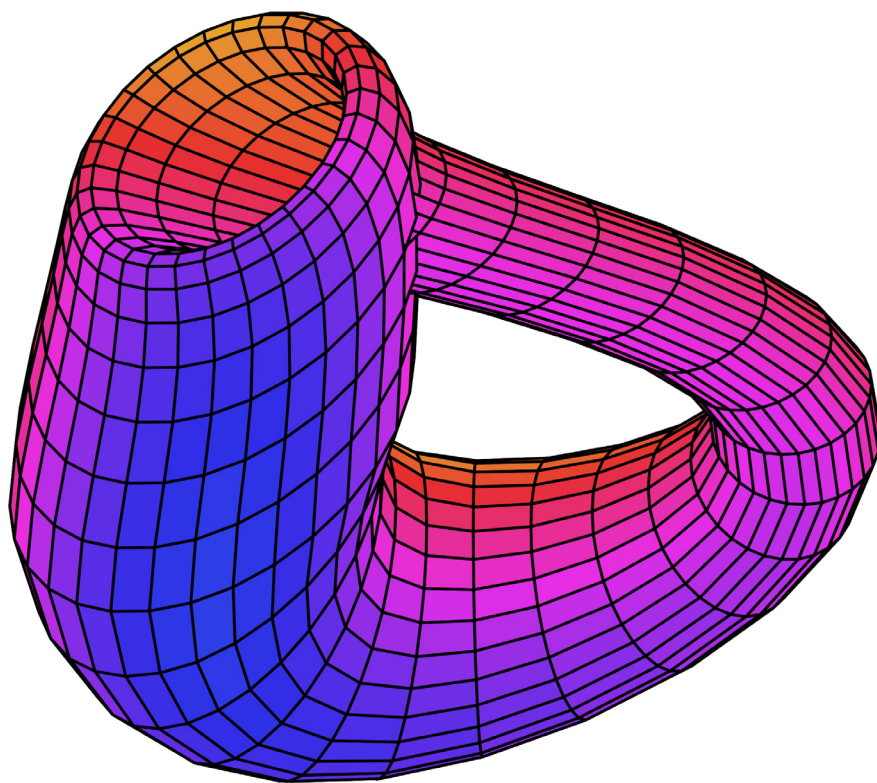


La città e l'inconscio nell'era globale

Germanistica in dialogo multidisciplinare



a cura di
Rosalba Maletta



Milano University Press

LA CITTÀ E L'INCONSCIO NELL'ERA GLOBALE

Germanistica in dialogo multidisciplinare

a cura di
Rosalba Maletta



Milano University Press

La città e l'inconscio nell'era globale. Germanistica in dialogo multidisciplinare / a cura di Rosalba Maletta. Milano: Milano University Press, 2023.

ISBN 979-12-80325-92-1 (print)

ISBN 979-12-80325-97-6 (PDF)


ISBN 979-12-80325-99-0 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.92

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle [Linee Guida per pubblicare su MilanoUP](#).

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.



 Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© La curatrice per il testo, 2023

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Indice

ROSALBA MALETTA, Introduzione	9
MAURIZIO BALSAMO, L'inconscio al plurale: le città come modelli dello psichico	23
DARIO ALTOBELLI, L'inconscio sociale e la dimensione urbana. Utopia, immaginario e temporalità della città nell' <i>adesso</i> pandemico	33
IRENE ORLANDAZZI, Per un'architettura del Mitfühlen. La città tra emozione e relazione dalla 4E Cognition allo Sturm und Drang	61
SIMONETTA SANNA, L'Agenda 2030 di Bruno Taut. Le leggi dell'universo negli scritti nipponici	83
STEFANIA SINI, In cerca di una forma: Mosca negli anni Venti	105
MAURIZIO PIRRO, Immagini urbane nella lirica di Ernst Stadler	131
BARBARA DI NOI, Il malefico sortilegio del <i>vintage</i> nell'antiutopia. <i>Die andere Seite</i> di Alfred Kubin	145
MARIO BOSINCU, Città, tecnica, natura. Riflessioni sull'opera di Friedrich Georg Jünger	161
FRANCESCO ADRIANO CLERICI, In vece del bianco. Vicissitudini dell'irrappresentabile tra <i>Alpine Architektur</i> di Bruno Taut e <i>Schneepart</i> di Paul Celan	179
ROSALBA MALETTA, La città di Durs Grünbein «dopo l'ultima pioggia». Un tributo a Max Ernst	207

Immagini urbane nella lirica di Ernst Stadler

Maurizio Pirro

Università degli Studi di Milano

ORCID 0000-0003-4587-7570

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.92.97>

ABSTRACT

Ernst Stadler è un autore di difficile collocazione tra simbolismo ed espressionismo. Dalle prove ancora convenzionali e immature di *Praeludien* (1904) alla sua opera più riuscita (*Der Aufbruch*, 1913), la poetica di Stadler è incentrata soprattutto sul tentativo di ridurre il divario tra forma ed esistenza, portando il linguaggio lirico ad aderire alla fluidità dell'esperienza vissuta senza disperdersi nell'indeterminato. La città costituisce in questo senso uno spazio privilegiato per la scrittura di Stadler. Lo spazio urbano si manifesta al poeta non come un contenitore immobile, ma come lo sfondo in continua trasformazione di esperienze eterogenee, inclini ora alla perdita di identità, ora all'intuizione di un orizzonte religioso di redenzione e di salvezza. La città viene rappresentata sia come il luogo di un'umanità alienata, corrotta dal dominio della tecnica, sia come un ambiente favorevole a improvvise illuminazioni, all'epifania di un'esistenza naturale che si annuncia nei volti dei poveri e degli sfruttati.

PAROLE CHIAVE

Lirica, Klassische Moderne, Der Aufbruch, simbolismo, espressionismo

ABSTRACT

Ernst Stadler's work spans across Symbolism and Expressionism. Both his more conventional *Praeludien* (1904) and his masterpiece *Der Aufbruch* (1913) encapsulate an attempt to reduce the gap between form and existence. Stadler's poetics aim at overlapping his lyrical language to the fluidity of existence while trying not to give in to the indeterminate. Thus, the city is a privileged space for the poet, who never perceives it as a simple container but as an ever-changing background for experiences, whether they entail a loss of identity or a chance of religious redemption. In Stadler's writing, the city hosts an alienated humanity, corrupted by technology, but on the other hand it favours sudden enlightenment or the epiphany of a natural existence, as it appears on the faces of the poor and the exploited.

KEYWORDS

Lyric Poetry; Klassische Moderne; Der Aufbruch; Symbolism; Expressionism

Di quella tipologia di 'poeta filologo' che acquisisce una certa diffusione nella letteratura tedesca dei primi del Novecento, Ernst Stadler è forse l'esempio più alto¹. Questo non tanto per il livello della sua riuscita in entrambi i campi della sua attività, quanto per il modo in cui, in tutto lo spettro della sua scrittura, la linearità analitica e l'impulso formale si intrecciano tra loro, potenziandosi a vicenda. L'energia visuale del linguaggio lirico di Stadler, che arriva a concretizzarsi in una prorompente capacità di semantizzazione dell'informe, non è mai separata da una nitida procedura di costruzione dell'immagine, che punta non a risolvere la parola poetica in una sequenza di singole effusioni, ma ad agglutinare le componenti sensibili della percezione in una struttura ordinata e progressiva. Se i *Praeludien*, la raccolta che Stadler pubblica ancora ventunenne nel 1904, indulgono fin troppo spesso a una pronuncia enfatica destinata a supportare uno sforzo non disciplinato di estetizzazione del paesaggio, nell'*Aufbruch* (1913, ma con data 1914), uno dei libri fondamentali del Moderno, la solennità del dettato è superata da una tecnica matura di reciproco incorporamento tra parola e immagine. Tra i due libri corre un periodo non breve di formazione accademica² e di esercizio nella scrittura saggistica. Dal 1909, soprattutto nella «Straßburger Neue Zeitung» e nei «Cahiers Alsaciens», appaiono recensioni e saggi nei quali Stadler non mira soltanto a presentare criticamente le opere e gli autori di volta in volta trattati (i quali rientrano in un ventaglio assai ampio e rappresentativo, da Schickele a Benn, da Schnitzler a George e Werfel), bensì, anche e soprattutto, a chiarire le basi della propria poetica. Quella tendenza alla sovrabbondanza immaginale così marcata nelle prove del poeta esordiente si lascia ricondurre nell'alveo di una dizione sorvegliata e composta, in grado di esercitare una presa tanto più salda sulla forza visionaria della poesia, quanto più la poesia stessa tende ad addensarsi intorno a percezioni eccedenti e contraddittorie. Non è un caso che la storiografia abbia oscillato a lungo nell'attribuzione dell'*Aufbruch* al simbolismo oppure all'espressionismo, interrogando in realtà – dietro l'oziosa questione del posizionamento all'interno dell'una o dell'altra corrente – la coerenza complessiva della breve carriera di Stadler (che muore a soli ventisettesse anni il 30 ottobre 1914, nella carneficina della battaglia di Ieper, nelle Fiandre)³. Il punto, a ben vedere, non è affatto se lo

1 Cfr. Nebrig 2013 e Redl 2016.

2 Nel 1906 Stadler si addottora con una dissertazione sulla tradizione manoscritta del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, due anni dopo si abilita con una tesi sulle traduzioni shakespeariane di Wieland, che lo avvia alla libera docenza e alla carriera universitaria. Cfr. Gelzer 2013.

3 Jost Hermand (1972) ha sostenuto la tesi di una sostanziale continuità nell'itinerario poetico di Stadler. Anche l'*Aufbruch* rientrerebbe in una sorta di cifra primordiale, che secondo lo studioso coinciderebbe con l'estetica dello *Jugendstil*. Una conversione allo stile espressionistico è stata avallata invece da Thomke (1972) e Harms (2010).

scrittore abbia percorso un'evoluzione graduale e ben regolata, o se abbia a un certo punto effettuato una radicale svolta stilistica, assorbendo retoriche lontane dalla prima maniera dei suoi versi; la coerenza della produzione di Stadler risiede paradossalmente proprio nell'ambivalenza della sua scrittura, che è davvero simbolistica ed espressionistica allo stesso tempo: l'energia dello sguardo sul mondo, volta anche al sovvertimento violento dei regimi di percezione, non implica mai la decostruzione irrimediabile del mondo stesso, ma – al contrario – nel momento stesso in cui si dispiega è anche già incline a ricomporsi in un nuovo ordine, in un assetto ristabilizzato dalla severità del dominio formale esercitato sul caos.

Questa accresciuta capacità di controllo sulla varietà eterogenea delle sollecitazioni sensibili è anche il risultato di una contaminazione tra il modo dell'espressione lirica e quello della riflessione saggistica. L'urgenza comunicativa che intride le poesie più remote di Stadler accetta di lasciarsi correggere dal corso pacato della meditazione raziocinante. La scrittura critica, avvicinandosi per approssimazioni successive alla natura profonda dell'oggetto, decompone quello stato di forzata eccitazione sensibile nella quale il soggetto inizialmente aspira a rappresentare se stesso. Anziché provare inutilmente a ricostruire un'immagine di sé dalla giustapposizione delle cose addensate lungo il suo orizzonte percettivo, nell'*Aufbruch* il soggetto poetante trasferisce sulle cose stesse la propria condizione psichica, inglobandole nella persistente tensione del suo slancio vitale. Il tema centrale di tutta la poesia di Stadler è appunto la proiezione sulla realtà esterna di un inesausto vigore dell'immaginazione, che va necessariamente coltivato perché costituisce la fonte di ogni efficace rappresentazione finzionale, ma deve anche essere sottoposto a una misura ben definita, perché con il suo fervore non si sovrapponga alla realtà stessa, comprimendola nel limite angusto di una pronuncia autoreferenziale. Col passare del tempo, Stadler tende a raffrenare il capriccio dell'immaginazione, riportando le variazioni effusive della sua prima maniera a una ritmica ponderata che, manifestando in forma tangibile la fermezza del soggetto nella giostra vorticoso dei dati di percezione che si coagulano intorno a lui, permette alla vitalità che lo pervade di adattarsi con equilibrio agli oggetti rappresentati, senza dilapidarsi nell'enfasi della proclamazione. Un esito che presuppone una più stabile calibratura della relazione tra il polo della vita e quello dell'arte, se non proprio una completa ridefinizione concettuale di tali polarità.

Di questa tendenza a investire la scrittura del potere di convalidare la vitalità del soggetto, prima mediante l'accensione di improvvise illuminazioni faticosamente tenute insieme in uno stile aritmico e staccato, poi attraverso l'assorbimento di queste folgorazioni in un sistema semantico coerente e presidato tramite un rigoroso dominio della forma sulla fantasia, il motivo della città costituisce una testimonianza significativa. Lo spazio urbano si manifesta al poeta non come un contenitore immobile, ma come lo sfondo in continua trasformazione di esperienze molteplici, inclini ora alla perdita di identità, ora all'intuizione di una possibile redenzione. Stadler rappresenta la città sia come il luogo di un'umanità alienata,

corrotta dal dominio della tecnica, sia come un ambiente favorevole a repentini scatti di conoscenza, all'epifania di un'esistenza naturale che si annuncia nei volti dei poveri e degli sfruttati. La potenza psichica che si sprigiona dall'esperienza della metropoli, per organizzarsi in una simbologia veramente persuasiva, impone evidentemente l'uscita da una logica percettiva di tipo cumulativo e l'ingresso in un ordinamento sintetico, basato sulla piena armonizzazione tra l'occhio dell'individuo e l'insieme disparato degli oggetti della visione. In una poesia apparsa nell'ottobre 1902 sulla rivista «Der Stürmer», la città, colta nel momento del trapasso al buio della sera, è ancora lo scenario di una successione additiva di notazioni separate, lontane dal fondersi in un'organica costruzione visuale:

Dämmerung

Schwer auf die Gassen der Stadt fiel die Abenddämmerung.
Auf das Grau der Ziegeldächer und der schlanken Türme,
Auf Staub und Schmutz, Lust und Leid und Lüge der Großstadt
In majestätischer Unerbittlichkeit.

Aus Riesenquadern gebrochen dunkelten die Wolkenblöcke
Brütend, starr... Und in den Lüften lag's
Wie wahnwitziger Trotz, wie totenjähres Aufbäumen –
Fern im West verröchelte der Tag.

Durch die herbstbraunen Kastanienbäume prasselte der Nachtsturm,
Wie wenn Welten sich zum Wachen wecken
Und zur letzten, blutigen Entscheidungsschlacht.

Trotz im Herzen und wilde Träume von Kampf und Not und brausendem Sieg,
Lehnt'ich am Eisengitter meines Balkons und sah
Die tausend Feuer blecken und die roten Bärte flackern,
Sah den wunden Riesen einmal noch das Flammenbanner raffern.

Einmal noch das alte, wilde Heldenlied aufhämmern
In wirbelnden Akkorden –
Und zusammenstürzen
Und vergrollen
Dumpf –
Fern...

Auf der Straße Droschkenrasseln. Musik. Singende Reservisten.
Jäh fahr ich auf –
Über Türmen und Dächern braust die Nacht⁴.

4 «Crepuscolo // Grave cadde sulle vie della città il crepuscolo serale. / Sui coppi grigi dei tetti e sulle torri snelle, / Sulla polvere e il lordume, sulla voluttà e il dolore e sulla menzogna della metropoli / Con inesorabilità maestosa. // Tratti da rocce immani, gruppi di nuvole frante si fecero oscuri / fissi e incumbenti... e nell'aria stava sospeso / come un bizzarro scontento,

Il sovraccarico delle impressioni che il soggetto, affacciato a un balcone e dunque separato dal fluire dei fenomeni, registra dalla sua posizione defilata, mira chiaramente a manifestare uno stato di ebbrezza percettiva, che, appuntandosi a oggetti irrimediabilmente sottratti al dominio dell'osservatore, mette capo, nel penultimo verso della poesia, a una vera e propria perdita di controllo, a un rabbioso cedimento delle forze. La città prossima a sprofondare nel buio della sera appare investita di una vitalità autonoma e paradossale; il fermento che la percorre non è la traduzione del vigore con cui la fantasia dell'individuo poetante assorbe e ricomponi i dati dell'osservazione sensibile, ma finisce per definirsi come un principio contrario alla capacità plastica dell'individuo stesso. Nello spazio prendono forma eventi slegati e disaggregati, tenuti insieme fra loro unicamente dalla potenza con la quale si imprime nella psiche del soggetto. L'avvento delle tenebre rende possibile una confusa sovrapposizione di epifanie dal carattere eterogeneo che si accavallano in una pronuncia forzata, investita del compito di adombrare una vitalità potenziata che, in realtà, l'individuo è lontano dal possedere, e che, per questo, richiede di essere proclamata con perentorietà tanto maggiore.

L'euforia visionaria non si condensa in un sistema di raffigurazioni coerenti, ma si consuma in isolate accensioni che si estinguono repentinamente, depositando una traccia di disillusione e amarezza. L'aggettivazione semanticamente artificiosa («totenjähres Aufbäumen») oppure scialba e convenzionale («schlanke Türme», «blutige Entscheidungsschlacht»), la banalità di alcune soluzioni sonore («Wie wenn Welten sich zum Wachen wecken»), e ancora la mancata focalizzazione della prospettiva, che oscilla senza una chiara risoluzione tra punti di fuga divergenti, ora distendendosi verso l'alto (lo scuirsi delle nuvole, l'inasprirsi dell'aria), ora effondendosi verso il basso (l'imperversare della tempesta fra gli alberi, le canzoni notturne dei militari della riserva), ora infine raggricciandosi dentro lo stato d'animo del soggetto stesso («Trotz im Herzen und wilde Träume von Kampf und Not und brausendem Sieg») – tutti questi elementi concorrono a definire una retorica dell'eccitazione chiamata ad asserire una sensazione di vitalità che non riesce ad oggettivarsi attraverso la costruzione delle immagini. L'atmosfera marziale che Stadler evoca nella rappresentazione della natura, raffigurando una sorta di cosmica sollevazione degli elementi, deve ulteriormente convalidare questo stato di fervida tensione come

come un repentino montare di morte – / Lontano, a occidente, il giorno rantolava. // Tra i castagni autunnali la tempesta notturna batteva / come se mondi si destassero l'uno con l'altro / per l'ultima sanguinosa battaglia decisiva. // Col cuore pesante e tra sogni selvaggi di mischie, travagli e ruggenti vittorie, / stavo poggiato alla ringhiera di ferro del mio balcone e guardavo / il crepitio dei mille fuochi e lo sventolio delle bande rossastre / come il gigante ferito ancora una volta brandiva il suo drappo. // Ancora una volta picchiò il vecchio atroce canto degli eroi / nel turbino degli accordi – / e poi cadde al suolo / urlando di rabbia / cupo – / distante... // Per strada strepito di carrozze. Musica. Canto di riservisti. / D'un tratto vado su tutte le furie – / la notte mugghia sopra i tetti e le torri» (Stadler 1983: 29).

quello più congeniale all'esercizio dell'immaginazione poetica. L'opacità delle determinazioni sensoriali non può che rivelare l'assenza di un nucleo tematico davvero consistente. La lirica, più che su un'autentica capacità di visione, si basa sull'ostinata espressione di una volontà di semantizzazione sempre assai lontana dall'apprendersi a un corpo circoscritto di oggetti. L'estetismo del poeta esordiente è ancora privo di una modalità espressiva davvero autonoma e individuale si agganca alla magniloquenza del registro, al brusco cambio di intonazione e alla ridondanza delle immagini. La tensione dello stile è chiamata a surrogare la sostanziale fungibilità dei contenuti rappresentati nella lirica. La città figura qui come uno sfondo indeterminato, privo di una connessione stringente rispetto alla psiche del soggetto. Il punto di osservazione sottratto all'imperversare delle visioni è anche il segno di una insuperabile estraneità rispetto a quella stessa vita che la lirica aspira a riprodurre in un gesto potente e sintetico.

La correzione dell'estetismo di queste prime prove di composizione si compie innanzi tutto mediante il riconoscimento del valore di verità dell'esperienza vissuta. La molteplicità delle espressioni del vivente, anziché venire compressa nelle maglie di uno stile serrato, inizia a essere identificata come il prodotto di un'ispirazione circolare, la quale permette la manifestazione di un senso di totalità restituita che, nella pluralità incompatibile del vivente, individua una condizione passibile di essere vissuta in profondità, nel pieno delle sue ambivalenze. La questione del rapporto tra arte e vita, centrale per tutta la poetologia tedesca del primo Novecento, nello Stadler maturo si gioca tutta intorno a una mutata concezione della forma. La crescente confidenza con il linguaggio delle avanguardie conduce Stadler a riconfigurare l'apparato formale della sua scrittura, che si qualifica sempre più come autonomo agente di senso, come produttore in proprio di livelli semantici aggiuntivi rispetto al contenuto della finzione. Nell'*Aufbruch* le dissonanze dello stile non operano più in funzione dello smarrimento del soggetto, stabilendo un argine al pericolo della dispersione che incombe su colui che osserva il magmatico fluire dell'esistenza e imponendo un ordine al pulsare di impulsi percettivi sovrachianti, ma hanno, al contrario, la funzione di intensificare la partecipazione del soggetto stesso a quell'inarrestabile movimento. Si genera così una tensione feconda tra l'inafferrabilità dei fenomeni e la loro risoluzione formale, una tensione nella quale il poeta ritrova un'espressione sublimata e tanto più veritiera di vitalità. Nel gennaio 1914, recensendo nei «Cahiers Alsaciens» una raccolta di scritti saggistici di Kurt Hiller (*Die Weisheit der Langeweile*, 1913), Stadler rileva come il grado di creatività di un testo letterario coincida non con la pura e semplice riproduzione dell'esistente, ma con l'evocazione di un mondo radicalmente ripensato e ristrutturato in una forma nuova, sulla quale lo scrittore riesca a imprimere il segno di un'inconfondibile autonomia di concezione. La destrutturazione del mondo visibile – così Stadler, aderendo a un postulato di Hiller – deve necessariamente essere accompagnata dalla configurazione di un ordine rinnovato, di un assetto riconquistato

a un livello più alto di sensatezza. «Als der wahrhaft schöpferische Mensch», prosegue Stadler,

wird der definiert, der die Welt neu zu schaffen weiß, der sein neues, anderes Weltbild neben die Schöpfung stellt, der teleologisch Gerichtetete, nicht der bloß an den Fingern Herzählende. [...] Durchaus soll der neue geistige Mensch den Kräften seines Intellektes in erster Linie vertrauen: kein blindes Instinktgeschöpf, kein bloß gefühlsmäßig orientiertes Wesen⁵.

Il monologismo dei primi esperimenti di scrittura è rotto dall'intuizione dell'esistenza di un legame persistente e indissolubile con tutto ciò che vive. L'intreccio di una salda relazione di empatia con il paesaggio e con gli altri esseri umani imprime nell'individuo uno slancio estatico oltre il limite della propria esistenza, uno slancio rispetto al quale la forma funge non da deterrente o da narcotico, ma da additivo, trattenendo il soggetto dal dissiparsi nell'indistinto e, al tempo stesso, incorporando le cose in un tessuto di raffigurazioni stabili. Nel 1911, presentando sulla rivista settimanale «Das neue Elsaß» la raccolta di poesie di René Schickele intitolata *Weiß und Rot* (1910), Stadler pensava certamente anche alla propria poetica quando ritrovava in quel libro i segni di una drastica conversione rispetto all'estetismo degli inizi della carriera di Schickele:

Dieses Buch ist das ernste, schwerem inneren Erleben abgewonnene Bekenntnis eines im tiefsten künstlerisch empfindenden Menschen, das über aller Kunst etwas wertvolleres ist: Menschlichkeit und Güte. Dieses neue Weltgefühl bedingt auch die neue Form. Das in Schmerzen gezeugte Mitleiden, das allem Menschlichen sich entgegenneigt und gerade die Ärmsten und Verlassensten zu sich erhöht und an der Türe seines Paradieses empfängt, sucht nicht mehr nach den Farben des Rausches und der Ekstase, sondern wählt leise keusche Worte und geht sorglich jeder Aufstutzung des Gefühls durch formale Stilisierung aus dem Wege. In allen diesen Versen ist ein tiefes Verlangen, schlicht zu sein, die Dinge schlicht zu sehen, zu erkennen⁶.

5 «L'individuo veramente creativo è identificato in colui che è in grado di plasmare nuovamente il mondo, ponendo accanto alla creazione la propria nuova immagine della realtà, l'uomo orientato teleologicamente, non quello che tiene il conto delle cose sulle dita della mano. [...] Il nuovo individuo spirituale deve basarsi innanzi tutto sulle forze del proprio intelletto: non una creatura affidata al cieco istinto, non un essere guidato unicamente dal sentimento» (Stadler 1983: 347-348).

6 «Questo libro è l'austera adesione, tratta dalla gravità di un intimo vissuto, di un individuo la cui sensibilità è artistica nel più profondo a ciò che per il suo valore è posto al di sopra di qualunque forma d'arte: l'umanità e la bontà. Questo nuovo sentimento del mondo determina anche la novità della forma. La compassione generata nel dolore, che si piega verso tutto ciò che è umano e solleva a sé i più poveri e diseredati accogliendoli alle porte del suo paradiso, non va più alla ricerca di colori ebbri ed estatici, ma predilige parole tenui e caste, evitando scrupolosamente ogni irrigidimento del sentire mediante la stilizzazione della forma. In tutti

Questo anelito a un ricongiungimento universale impone – come segnala Stadler – nuove consuetudini formali. A proposito di un autore tutto sommato congeniale come Franz Werfel, Stadler osserverà che lo sforzo di compressione dell'esperienza vissuta in una forma definita ma dinamica, volumetricamente consistente ma libera di adattarsi plasticamente all'oggetto, pone le premesse per il superamento sia del naturalismo, con il suo monostilismo sostanzialmente disinteressato alla forma della finzione, sia del neoromanticismo, che a Stadler appare compromesso, all'opposto, da un eccesso di cura formale, da un culto calligrafico della superficie⁷. Nell'*Aufbruch*, questo ripensamento si esprime tra l'altro con l'adozione di metri non musicali e anche graficamente vicini alla prosa; il verso lungo, modellato sul calco di Whitman e Verhaeren, viene riconosciuto come il codice espressivo più adatto a seguire e riprodurre il corso serpentino e spezzato, franto e poi ricomposto dell'esistenza. Stadler persegue evidentemente un ideale di slancio controllato, di accelerazione sincopata che renda tangibile la molteplicità e la disunità dell'esistenza, ma, allo stesso tempo, anche il fatto che nella psiche del soggetto poetante questo panorama disaggregato e plurale arriva a ricomporsi in un assetto unitario. Uno dei componimenti più celebri di Stadler, *Form ist Wollust*, mira appunto a tematizzare e mettere in chiaro la natura anfibia e insuperabilmente contraddittoria di ogni atto di costruzione finzionale⁸.

Le liriche pubblicate nell'*Aufbruch* sono caratterizzate da una divorante inclinazione autoanalitica, che prende corpo in una notevole varietà di soluzioni retoriche, nelle quali domina il modo dell'apostrofe a se stesso, declinata in uno spirito di confessione dolente. La rappresentazione di sé in una condizione di oscura peccaminosità («Du strebstest, dich im Hellen zu befreien, / Und wolltest untergeh'n in wolkig trüber Flut – / Und lagst nur hilflos angeschmiedet in den Reihen / Der

questi versi si riconosce un vivo desiderio di essere semplici, di vedere le cose con semplicità» (Stadler 1983: 311).

7 In una recensione alla raccolta *Wir sind*, nei «Cahiers Alsaciens» del settembre 1913 (Stadler 1983: 344-345).

8 «Form ist Wollust // Form und Riegel mußten erst zerspringen, / Welt durch aufgeschlossene Röhren dringen: / Form ist Wollust, Friede, himmlisches Genügen, / Doch mich reißt es, Ackerschollen umzupflügen. / Form will mich verschnüren und verengen, / Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen – / Form ist klare Härte ohn' Erbarmen, / Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu den Armen, / Und in grenzenlosem Michverschenken / Will mich Leben mit Erfüllung tränken» («Forma è voluttà // La forma, stretto catenaccio, doveva alfin saltare, / Lungo rapidi canali il vasto mondo penetrare: / Forma è voluttà, riposo, appagamento celestiale, / Ma io voglio dissodare il mio campo personale. / Alla forma piacerebbe avermi dentro una prigione, / Ma io voglio camminare sempre in ogni direzione – / La forma è durezza cristallina, non compatimento, / Io comunque preferisco ciò che è monco, ciò che è lento, / E mentre diffondendomi io travalico confini / La vita mi pervade realizzando i propri fini» (Stadler 1983: 138, trad. in Stadler 2010: 49. Letture del testo in Gier 1977: 196-206, Aurnhammer 2003 e Schürer 2004).

Schmachtenden, gekettet an dein Blut»⁹ si incrocia con ricorrenti sollecitazioni alla conversione e alla conquista di una rinnovata purezza («Lösche alle deine Tag' und Nächte aus! / Räume alle fremden Bilder fort aus deinem Haus! / Laß Regendunkel über deine Schollen niedergehn! / Lausche: dein Blut will klingend in dir auferstehn! – / Fühlst du: schon schwemmt die starke Flut dich neu und rein, / / Schon bist du selig in dir selbst allein / Und wie mit Auferstehungslicht umhangen»)¹⁰. L'uso di una ramificata simbologia religiosa è alimentato da un'attesa di redenzione che, lungi dall'appuntarsi a un orizzonte ultramondano, si concentra su luoghi e figure del presente. Perdizione e salvezza convivono sui corpi degli ultimi e si intessono alle loro condotte. Sulla dolente raffigurazione degli esclusi si incentrano sia una disposizione *kulturkritisch* alla condanna dei mali della civilizzazione, sia l'inclinazione pauperistica corroborata dalle letture e dalle traduzioni di autori congeniali come Francis Jammes¹¹.

La città si profila come un motivo del tutto congeniale a queste strategie della rappresentazione. Lo spazio segnato dalle traumatiche trasformazioni del Moderno è percorso da figure spettrali di diseredati ed espulsi, perduti nell'angoscia e nell'afflizione. L'umana simpatia abbraccia queste apparizioni registrando con partecipazione accorata le tracce fisiche ed emotive della trascuratezza e del disincanto. La topografia urbana è spesso deserta, come precipitata in una perturbante antinatura resa visibile mediante la cancellazione di qualunque resto di umanità. In una raggelata atmosfera notturna, una volta consumato il tempo dell'esistenza comune, si aggirano le solitarie figure del disorientamento e della sconfitta: prostitute, squilibrati, emarginati. Le grandi stazioni sono lo scenario del penoso trascinarsi di individui sofferenti e smarriti, la cui umanità è sfigurata in modo irreparabile. Il «ritorno a casa» di una delle liriche dell'*Aufbruch*, in questo senso, non implica l'accesso a una condizione fidata, ma il desolato prolungamento di una sofferenza irredimibile:

Heimkehr
(Brüssel, Gare du Nord)

Die Letzten, die am Weg die Lust verschmäh't; entleert aus allen
Gassen der Stadt. In Not und Frost gepaart. Da die Laternen
schon in schmutzigem Licht verdämmern,

9 *Was waren Frauen*, vv. 5-8, Stadler 1983: 130 («Agognasti il lume chiaro che doveva risanarti, / E sognasti di affondare in un flutto scosso e scuro – / E intanto ti serrava in una stretta il tuo languore, / Al tuo stesso sangue te ne stavi incatenato», trad. in Stadler 2010: 33).

10 *Reinigung*, vv. 1-7, Stadler 1983: 131 («Scrollati di dosso i tuoi giorni e le tue notti! / Dalla casa tua discaccia le immagini confuse! / Fai cadere nera pioggia sopra le tue zolle! / Ascolta il sangue risuonare e sollevarsi! – / Lo senti: l'onda vigorosa ti rinnova e ti fa puro, / Da solo con te stesso sei beato / E come avvolto da un'aura di rinascita», trad. in Stadler 2010: 35).

11 Nel 1913, con il titolo *Die Gebete der Demut*, Stadler pubblica per l'editore Kurt Wolff una raccolta di liriche di Jammes in traduzione tedesca. Cfr. Luckscheiter 2008.

Geht stumm ihr Zug zum Norden, wo aus lichtdurchsungenen
 Hallen
 Die Schienenstränge Welt und Schicksal über Winkelqueren
 hämmern.
 Tag läßt die scharfen Morgenwinde los. Auffröstelnd rafften
 Sie ihre Röcke enger. Regen fällt in Fäden. Kaltes graues Licht
 Entblößt den Trug der Nacht. Geschminkte Wangen klaffen
 Wie giftige Wunden über eingesunkenem Gesicht.
 Kein Wort. Die Masken brechen. Lust und Gier sind tot.
 Nun schleppen
 Sie ihren Leib wie eine ekle Last in arme Schenken
 Und kauern regungslos im Kaffeedunst, der über Kellertreppen
 Aufsteigt – wie Geister, die das Tagelicht angefallen – auf
 den Bänken¹².

Il treno, che altrove per Stadler è legato alla repentinità della metamorfosi e all'incisività dell'esperienza sensibile (come nella celebre lirica *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht*)¹³, qui asseconda la gravità dei corpi maltrattati che guadagnano a fatica la via di casa, offre loro un precario riparo nel quale affondare momentaneamente la stanchezza e il lutto. La dissoluzione delle maschere e dei belletti corrisponde alla rottura delle identità e alla disgregazione di qualunque possibile consistenza. L'atmosfera del caffè, pervasa di fumo e amareggiata dallo squallore del mobilio, prolunga nello spazio chiuso la mestizia della strada, che si spande in modo uniforme sugli individui e sugli oggetti, offuscando i contorni e precipitando tutto ciò che è al mondo nell'avvilimento di una vischiosa indistinzione. La perdita di ogni ancoramento, peraltro, nel vitalismo stadleriano costituisce anche la premessa fondamentale della redenzione. Regrediti a uno stato di inerme primordialità, i personaggi della notte accedono a una forma di verità e di risanamento spirituale che è l'altra faccia della loro esistenza di negletti. Le periferie disadorne sono il luogo impensato nel quale

12 «Ritorno a casa // (Bruxelles, Gare du Nord) // Le ultime per strada, che il sesso ormai disdegna; sputate da tutte / Le vie della città. Coppie unite dal gelo e dalla pena. Ora che già le lanterne scolorano in una sordida luce, / Va muto verso nord il loro treno, dove sortendo da gallerie di pallida luminescenza / Il mondo ed il destino si conficciano nelle traverse dei binari. / Il giorno libera il vento pungente del mattino. Con un brivido / Si stringono nell'abito. Cade una pioggia sottile. Luce fredda e grigia / Scopre l'inganno della notte. Guance imbellettate si stendono / Come piaghe purulente sui visi ammainati. / Tutte in silenzio. Cedono le maschere. Morte la brama e la concupiscenza. Adesso trascinano / Il loro corpo come un carico molesto in miseri locali / E stanno immote e accovacciate tra i vapori del caffè che montano / Lungo le scale – come spettri sorpresi dall'alba – sulle panche (Stadler 1983: 160, trad. in Stadler 2010: 197).

13 Stadler 1983: 169.

riscatto e salvezza si annunciano nel destino sacrificale delle vittime¹⁴. Se la città è il luogo dell'umiliazione e dello sconforto, e la metropoli, in particolare, si presenta come un onnivoro abisso sempre sul punto di risucchiare la dignità degli abitanti (per esempio nelle liriche londinesi, soprattutto *Kinder vor einem Londoner Armenspeisehaus*)¹⁵, nella città può anche fiorire l'immagine ideale di una nuova convivenza, di un idillio restaurato nel quale gli esseri umani accedono alla gioia primitiva del puro e semplice essere al mondo:

Abendschluß

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 Einge-
schlossensein
Treten sie, leise erregt, in die wollüstige Helle und die sanfte
Offenheit des Sommerabends ein.
Griesgrämige Straßenzüge leuchten auf und schlagen mit einem
Male helleren Takt,
Alle Trottoirs sind eng mit bunten Blusen und Mädchengelächter
vollgepackt.
Wie ein See, durch den das starke Treiben eines jungen Flusses
wühlt,
Ist die ganze Stadt von Jugend und Heimkehr überspült.
Zwischen die gleichgiltigen Gesichter der Vorübergehenden ist
ein vielfältiges Schicksal gestellt –
Die Erregung jungen Lebens, vom Feuer dieser Abendstunde
überhellt,
In deren Süße alles Dunkle sich verklärt und alles Schwere
schmilzt, als wär es leicht und frei,
Und als warte nicht schon, durch wenig Stunden getrennt, das
triste Einerlei
Der täglichen Frohn – als warte nicht Heimkehr, Gewinkel
schmutziger Vorstadthäuser, zwischen nackte Miets-
kasernen gekeilt,

14 In questo senso non si può non concordare con Heinz Rölleke (1966), che in un libro lontano ma tuttora istruttivo rilevava il carattere arcaico e premoderno della visione della città nelle liriche di Stadler. I processi di modernizzazione del primo Novecento non sono integrati in una struttura espressiva destinata a riflettere il loro dinamismo, ma sono trasfigurati tematicamente e per lo più neutralizzati mediante l'idealizzazione di un paesaggio primordiale, ambientato sì nella città, ma in realtà pervaso di raffigurazioni campestri.

15 Stadler 1983: 173.

Karges Mahl, Beklommenheit der Familienstube und die enge
 Nachtammer, mit den kleinen Geschwistern geteilt,
 Und kurzer Schlaf, den schon die erste Frühe aus dem Gold-
 land der Träume hetzt –
 All das ist jetzt ganz weit – von Abend zugedeckt – und
 doch schon da, und wartend wie ein böses Tier, das
 sich zur Beute niedersetzt,
 Und selbst die Glücklichen, die leicht mit schlankem Schritt
 Am Arm des Liebsten tänzeln, tragen in der Einsamkeit der
 Augen einen fernen Schatten mit.
 Und manchmal, wenn von ungefähr der Blick der Mädchen im
 Gespräch zu Boden fällt,
 Geschieht es, daß ein Schreckgesicht mit höhnischer Grimasse
 ihrer Fröhlichkeit den Weg verstellt.
 Dann schmiegen sie sich enger, und die Hand erzittert, die den
 Arm des Freundes greift,
 Als stände schon das Alter hinter ihnen, das ihr Leben dem
 Verlöschen in der Dunkelheit entgegenschleift¹⁶.

La città riumanizzata dal passeggio delle commesse appena liberate dai loro obblighi quotidiani si presenta come risanata. I luoghi e gli abitanti sono reciprocamente riconciliati e rinvigoriti dal fluire di uno «junges Leben» che promette di curare l'avvilimento e di alleviare l'oppressione. Il riversarsi per le strade di un'umanità sorridente, abbandonata alla franchezza di un tempo purificato, allontana dall'animo il tedio dell'esistenza comune e lascia trasparire l'utopia di un nuovo ordine delle cose. L'utopia, evidentemente, non è riconoscibile

16 «Chiusura serale // 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 / Escono con un fremito lieve alla luce diletta / e alla mite distesa della sera d'estate. / Si accendono le strade immusonite e seguono d'un tratto un ritmo più cordiale, / I marciapiedi son ricolmi di camicette variopinte e risa di ragazze. / Come un lago traversato dalla furia di un fiume ancora fresco, / Tutta la città trabocca di giovinezza e di ritorno a casa. / Tra i volti indifferenti dei passanti si compone un destino multiforme – / Il fervore della vita nuova, inondata dalla luce fiammeggiante della sera, / Nella cui dolcezza schiariscono le tenebre e si scioglie ogni gravame, come cosa che è lieve e senza affanno. / E come se, di poche ore differito, già non attendesse il monotono squallore / Della fatica quotidiana – la strada verso casa, l'intrico delle sozze case di periferia incuneate tra spogli casermoni, / I miseri pasti, l'imbarazzo nel tinello di famiglia e la stretta stanza da letto divisa con i fratellini, / E le brevi ore di sonno, spazzate via dall'alba che dissolve la beatitudine di un sogno – / Queste cose adesso son lontane – velate dalla sera – eppure tu le senti, acquattate come bestia feroce che sospetta già la preda, / E anche le più allegre, che trotterellano lievi e a passo snello / Al braccio dell'amato, portano un'ombra remota nella solitudine degli occhi. / E a volte, quando lo sguardo delle ragazze per caso si abbassa nel mezzo di un discorso, / Accade che la smorfia di dileggio di uno spettro ne oscuri la letizia. / Allora si serrano più strette, con un sussulto della mano, al braccio dell'amico, / Come se la vecchiaia già le incalzasse, traendone la vita verso il buio e l'estinzione» (Stadler 1983: 170-171, trad. in Stadler 2010: 117-119).

senza il contrasto di tutto ciò che a quell'ordine si oppone: il presentimento della corruzione, l'incombere della morte, anche la pura e semplice uniformità dell'esistenza deprivata che le ragazze conducono fuori dal breve orizzonte dei pochi momenti di indisturbata felicità, vissuti al braccio dell'amato. La poesia di Stadler non evoca un regime di senso prodigiosamente restaurato e fondato sulla negazione del tempo presente. La guarigione presuppone la consapevolezza del male e l'inabissamento nei suoi livelli più profondi. Ai margini dell'idillio urbano si stendono i quartieri imbruttiti dalla desolazione e dall'incuria; solo nel moto pendolare tra un polo e il suo opposto possono liberarsi le energie necessarie a quella duratura invasione ontologica che balugina nei gesti delle commesse, spontanei e non riflessi, ma intrisi di un inesplicabile presagio.

Bibliografia

- Aurnhammer, A., 2003, "Form ist Wollust". *Ernst Stadlers Beitrag zur Formdebatte im Expressionismus*, in Olaf Hildebrand (a cura di), *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*, a cura di Olaf Hildebrand, Böhlau, Köln – Wien: 187-197.
- Gelzer, F., 2013, *Wielands Shakespeare, Stadlers Wieland*, in «Wieland-Studien»: 161-175.
- Gier, H., 1977, *Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich. Die literarische Entwicklung Ernst Stadlers*, Fink, München.
- Harms, W., 2010, *Ernst Stadlers lyrischer Zyklus "Der Aufbruch" als begriffsfreies expressionistisches Programm*, in Joachim Bromand – Guido Kreis (a cura di), *Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*, Akademie-Verlag, Berlin: 581-599.
- Hermant, J., 1972, *Stadlers stilgeschichtlicher Ort*, in Id., *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Athenäum, Frankfurt am Main: 253-265.
- Luckscheiter, R., 2008, *Demut als Aufbruch. Ernst Stadlers Übertragungen von Francis Jammes und Charles Péguy im Kontext des Expressionismus*, in Wilhelm Kühlmann – Roman Luckscheiter (a cura di), *Moderne und Antimoderne. Der Renouveau catholique und die deutsche Literatur. Beiträge des Heidelberger Colloquiums vom 12. bis 16. September 2006*, Rombach, Freiburg i. B.: 219-234.
- Nebbrig, A., 2013, *Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, De Gruyter, Berlin – Boston.
- Redl, Ph., 2016, *Dichtergermanisten der Moderne. Ernst Stadler, Friedrich Gundolf und Philipp Witkop zwischen Poesie und Wissenschaft*, Böhlau, Köln – Weimar – Wien.
- Rölleke, H., 1966, *Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl*, Schmidt, Berlin.

Schürer, E., 2004, *Ernst Stadlers expressionistisches Programmgedicht "Form ist Wollust". Rezeption und Interpretation*, in Joseph P. Strelka (a cura di), *Lyrik – Kunstprosa – Exil. Festschrift für Klaus Weissenberger zum 65. Geburtstag*, Francke, Tübingen – Basel: 121-139.

Stadler, E., 1983, *Dichtungen, Schriften, Briefe*. Kritische Ausgabe, a cura di Klaus Hurlebusch – Karl Ludwig Schneider, Beck, München.

Stadler, E., 2010, *La partenza*, a cura di Maurizio Pirro, :duepunti, Palermo.

Thomke, H., 1972, *Hymnische Dichtung im Expressionismus*, Francke, Bern – München.