

zek è valida nel suo complesso, anche se non sempre rende i continui scarti di registro, l'oscillazione fra il tedesco e il dialetto viennese, le sfumature vivaci del parlato, mentre piuttosto esigue e discontinue risultano le note.

Certo, il testo pone non poche difficoltà per la coesistenza di toni contraddittori, l'ironia e la mezzità, il distacco e il dolore, il piglio grottesco e l'incedere realistico attraverso cui l'autore schizza con tratto rapido, come Kokoschka nelle sue illustrazioni, il dramma dell'uomo moderno, della generazione prebellica, dell'artista dimissionario di fronte a compiti sentiti come irrealizzabili, trincerato in un atteggiamento di rassegnato e ironico nichilismo.

"Come ombra immateriale oscillò, e se non c'è un muro a sorreggermi, stramazzo a terra": tale asserzione, attribuita al non meglio identificato principe Giahangir nel corso dei muti colloqui intrecciati dal singolare anti-eroe Tubutsch con le figure della sua fantasia, con oggetti e cose (un cavastivali, due mosche morte, un piccolo bulldog nano di nome Schnudi, un ronzino), è emblema di una condizione esistenziale che si consuma nella percezione dell'inermità e vanità dell'essere. Ma senza toccare mai le corde del *pathos*. Anzi, con la levità di un distacco e disincanto che, semmai, stigmatizza proprio per contrasto l'assolutezza di

uno svuotamento di sensi che atanaglia senza tregua il personaggio e la totalità dell'esistente.

La dissoluzione dell'io viene contemplata attraverso una lente che allontana l'oggetto osservato, senza per questo perdere l'incisività e la perspicuità di contorni e profili. Il mondo di Tubutsch è estremamente concreto, nitido, ma distante: la lontananza conferisce una patina di inquietante alterità, di straniante estenuazione dell'essere nei piccoli insidiosi accidenti del divenire. Ma il divenire esperito da Tubutsch è statico, immoto, circolare, come la struttura della narrazione, un sempre uguale che non consente occasione di trasformazione. Il paradosso è una sorta di mezzo di contrasto in grado di rendere visibile le più recondite cavità di una dimensione interiore che nella stasi si paralizza suo malgrado: "Venisse almeno una qualche disgrazia ad affondare in me i suoi artigli!... Solo gli altri, i vicini, hanno questa fortuna tenuta in poco conto. (...) Ma va così: a quelli che piangere non vogliono, muoiono i congiunti... a me invece... nessuna emozione è concessa".

Un'ottica distorta filtra il mondo evidenziandone stoltezze e malvagità giustificate in nome di ragioni di Stato, opportunismo, quieto vivere: nel paesaggio che si profila ecco che si stagliano sinistri il "gran cannibale Napoleone", il "materialismo di questo nostro tempo di ladri", i "pezzi grossi dei trusts". Altre

volte la realtà viene deformata dall'irruzione del surreale: "un mostro", "un gallo cedrone dagli occhi di fuoco, o, meglio ancora, un toro inferocito" attesi con trepidazione a scardinare il noioso corso del quotidiano.

L'assurdo esistenziale si erge a principio di strutturazione del racconto: mancano azioni effettive, una climax drammatica, soluzioni ed epilogo; a ciò si sostituiscono pseudo-azioni concatenate in una circolarità che è di per sé negazione di ogni sviluppo narrativo. Così pensieri, riflessioni, descrizioni di eventi casuali, aneddoti insignificanti, dialoghi immaginari, fantasticherie sui più banali accidenti del quotidiano si succedono, con un ritmo febbrile, sulla scorta di associazioni illogiche, disarticolate e paradossali, amalgamando in una grigia distesa "miseri destini" e "grandiosi sentimenti e ideali". Nel parossismo della chiusa si consuma l'estrema delusione: invece che una morte paludata della dignità conferita dall'arte, si presenta a Tubutsch una figura in grotteschi travestimenti. Nella sua *flânerie* sull'orlo del nulla, Tubutsch, incapace di ogni azione, ritorna alla condizione iniziale, a un'inebetita rassegnazione di fronte all'assurdo: nella struttura circolare e nelle modalità di questo "anti-racconto", anche la scrittura si rivela, come ogni umano agire, un inane tentativo di colmare il vuoto della propria esistenza. ■

Napoli

senza colori

Giorgio Cusatelli

FELIX HARTLAUB, *Partenope o l'avventura a Napoli*, trad. dal tedesco di Giulia Cantarutti, a cura di Lea Ritter Santini, pp. XXXIX-177, Lit 36.000, Vivarium, Napoli 2000

Non si sa se più ammirare, penetrando questo libro che Lea Ritter Santini ha composto e articolato con tanto sapienza, il rigore filologico oppure l'entusiasmo della scrittura storico-critica: il primo è stato applicato alla ricostruzione del soggiorno napoletano, nel 1933, del più interessante tra gli autori tedeschi che sarebbero scomparsi, pochi anni più tardi, nel vortice della guerra, Felix Hartlaub; del secondo si allimentano qui non solo le pagine propriamente germanistiche, ma quelle rivolte, con finezza di stile, alla celebrazione di Napoli "nobilissima", degli splendori e delle contraddizioni, ora capovolte in vantaggi, ora concluse in autodistrizioni inspiegabili, della metropoli meridionale.

Solo nel 1951 fu pubblicata in Germania la novella che dà il titolo al volume, concepita da Hartlaub come sintesi dell'esperienza vissuta nella capitale campana, dove era approdato, ventenne, per intendere direttamente il messaggio della tradizione classica e impararne le lingue e le forme: in una parola, per affrontare il mito di cui, da Goethe in avanti, si erano nutriti gli intellettuali tedeschi. Tradotto con gusto raffinato da Giulia Cantarutti, questo testo concentra i suoi significati nella rievocazione della crisi più rappresentativa della civiltà napoletana, la rivoluzione del 1799, apice dello scontro tra sedimentazioni millenarie e fulminee esplosioni d'utopia. Le plebi sanfediste, mai riscattate dalla miseria e dalla superstizione, stanno a rappresentarvi l'immobile continuità della metastoria, mentre una figura femminile - in qualche misura ripensata sul ruolo di Luisa Sanfelice - dà corpo, nella chiusa, offrendosi alla ferocia della moltitudine, alla protesta sacrificale di chi sino all'ultimo sostenne un'ipotesi di libertà: per il giovane ufficiale francese protagonista della vicenda si tratterà - così vuole il titolo - di una "avventura", destinata però a segnare tutta la vita con la forza di un ammonimento assoluto.

Come si vede, un simile intreccio consente, pur con le dovute cautele, l'individuazione di una componente autobiografica: infatti, coincidendo il periodo napoletano di Hartlaub con l'affermazione in Germania del nazionalsocialismo, foriero di sventure anche per il padre di Felix (dirigeva la galleria d'arte moderna di Mannheim ed era in sospetto del regime per avere promosso la cosiddetta "arte degenerata"), la vicenda del tenente

Renaudet, intelligente e ingenuo, poteva bene esprimere la divaricazione di un giovane costretto in modo improvviso e drammatico a fronteggiare proposte pseudo-ideologiche avvertite come una sorta di brutale spallata al sistema di valori etici intrinseco alla *Bildung* tedesca. Gli sviluppi successivi di questa vera e propria "storia di un'anima" ne avrebbero confermato la cifra fortemente simbolica, con la riduzione in cattività del talento di Hartlaub, che si trovò a operare come cronista di orrori bellici sul fatale "treno del Führer" e finì inghiottito dall'inferno degli ultimi giorni di Berlino.

La seconda parte del libro, frutto del recupero di materiali spesso inediti (dall'Archivio di Marbach), è costituita da una scelta di lettere di Felix inviate appunto da Napoli a familiari e amici, e poi da Perugia, dove si era trasferito, al coetaneo Giovanni Pugliese

Carratelli, che sarebbe divenuto un illustre filologo e storico; integrano ancora la novella i rivelatori frammenti di un diario coevo.

Ancora una volta, ora maggiormente esplicito grazie all'andamento memorialistico di queste pagine, il tema di fondo è rappresentato dalla messa in discussione del mito italiano ormai consolidato nella tradizione tedesca. Posto che la linea della quale, somma autorità, era stato fondatore Goethe, aveva conosciuto, sul finire dell'Ottocento, un caratteristico recupero "neoromantico" (le fantasie medicee di Isolde Kurz o le variazioni rigoristiche e garibaldine di Riccardo Huch), non si può non ravvisare, nella sperimentazione della novella qui riproposta, una certa esuberanza immaginativa e un fervore passionale a quelle prove riconducibili. Ma proprio il corredo, in buona misura anche di poetica, documentato grazie alle felici addizioni, serve a mostrare in Hartlaub, su questo punto preciso, intenzioni assolutamente diverse, anzi opposte. Rimuovendo le appariscenti ma fortuite concessioni al colore locale, da considerarsi come altrettanti "presepì" ormai museali, si perviene all'impatto con una dimensione implacabile della natura che contesta qualsiasi storia, persino quella più recente, e consegna l'uomo a una perennità rassegnata, oltre la morte, all'indifferenza (nel diario, la rievocazione della salita al Vesuvio: "Nella massa di scorie sono contenuti in qualche maniera tutti i colori dell'arcobaleno, anche il rosso e il giallo zolfo, il verde e l'azzurro degli ossidi, eppure l'impressione generale è di una totale mancanza di colori. Ci sono anche tutte le grandezze, dal granello di cenere alla bomba da un quintale, eppure si crede di avere di fronte sempre la stessa massa uguale. La pura materia morta come campo da gioco delle energie... Questo è stato una volta l'aspetto del mondo dopo il raffreddamento della crosta terrestre; come è poi arrivata la vita?"). ■

"Un giovane costretto in modo improvviso e drammatico a fronteggiare proposte pseudo-ideologiche"

parte la omissione della numerazione che separava precedentemente ogni verso, dello stesso testo a conclusione dei frammenti poetici tratti dallo *Zarathustra*: in questo caso sono riprodotti i versi conclusivi del penultimo capitolo della quarta e ultima parte dell'opera, i quali però nella versione originaria venivano anticipati singolarmente alla fine di ogni singolo paragrafo di cui si compone questo canto circolare, rivolto dal protagonista agli uomini più elevati che lo circondano, quasi a riassumere il senso più profondo della sua vita e del suo pensiero. Il ritmo quasi ossessivamente cadenzato creato da questa anticipazione dei singoli versi come chiara prefigurazione dell'enigma posto dall'eterno ritorno, lascia il posto in questa versione a versi quasi sommessi, evocativi, carichi di valenze oniriche.

Proviamo a riassumere in una formula, evidentemente semplificatrice, il senso dell'operazione condotta con grande coerenza e con forte capacità di resa poetica da Anna Maria Carpi: dimentichiamo i "canti" di Zarathustra, il loro apparentemente esasperato *pathos* retorico, l'intreccio talvolta faticoso di pensiero e poesia che li contraddistingue, e limitiamoci invece ad ascoltare le sue "poesie", i suoi versi pervasi talvolta da una singolare dolcezza e levità. Forse potremo così scoprire un altro Nietzsche, e in ogni caso acquisire una nuova sensibilità e attenzione per la magmatica ricchezza di tonalità e di sentimenti, con i quali egli sapeva magistralmente giuocare riplasmando sapientemente i suoi testi di sempre nuove variazioni e sfumature. Questa operazione si può forse discutere su un piano strettamente critico, ma il suo grande e innegabile pregio è quello di rendere i testi poetici di Nietzsche in modo altamente convincente, validi in sé e capaci di una loro vita autonoma, senza dover necessariamente rinviare alle strutture più complesse e generali delle opere in cui si collocano. La traduttrice riesce così a restituirci un Nietzsche chiaramente leggibile, tra-

dotto con una ammirabile pacatezza e sobrietà, che non attenua, ma anzi rafforza e rende ancora più trasparenti e percettibili le tensioni segrete dei testi riprodotti. Nella sua raffinata introduzione, la curatrice nota in modo assai pertinente come "la poesia di Nietzsche acquisti in bellezza, bellezza apollinea, quanto più rinuncia alla forza" e parla giustamente di un "conflitto tra forza e bellezza, verticalità e orizzontalità", rinvenendo tra l'altro "un meno noto Nietzsche degli affetti, prono sulla vita": il grande merito della sua traduzione, e della complessiva operazione critica da lei tentata, è proprio in questo non essersi lasciata irretire dal presunto Nietzsche della forza e dell'ebbrezza vitale, ma di aver sempre saputo ricondurre l'arditezza linguistica dei suoi testi, sulla quale ella si sofferma con attenzione nella sua introduzione, a una peculiare chiarezza apollinea. E questo non avviene soltanto nell'intensità evocativa del "canto della mezzanotte" prima ricordato, ma anche nelle ardenti e contrastanti tonalità dei *Ditirambi di Dioniso*, dove la tensione estrema tra verità e poesia riesce con grande maestria a non far dimenticare la fragile intonazione del ricordo e del sentimento che le è intrinseca: si rilegga ad esempio, con la dovuta e partecipata attenzione, la versione offertaci di uno dei ditirambi più noti, *Solo giullare! Solo poeta!*.

Non si può dunque che augurare a questa edizione una meritata e duratura circolazione, attraverso la quale le versioni offerte dei frammenti poetici nietzscheani fecondino in profondità il linguaggio letterario e la ricerca critica su questo aspetto della produzione del filosofo. Ci sia permessa in conclusione un'ultima osservazione: le poesie pubblicate da Nietzsche trovano cronologicamente la loro origine prima in quella ricerca di nuove modalità espressive, che matura nel filosofo insieme alla concezione dell'eterno ritorno a partire dall'estate del 1881: questa ricerca rappresenta il centro di irradiazione, alla quale in ultima analisi si possono ricondurre i diversi momenti della sua produzione poetica.