

studi
germanici
Quaderni dell'AIG



**Passaggi, transiti e contatti
tra lingue e culture: la traduzione
e la germanistica italiana**

a cura di
Raul Calzoni e Manuela Moroni

2
2019

Studi Germanici – Quaderni dell’AIG (Associazione Italiana di Germanistica)
Supplemento al numero 15/2019 di «Studi Germanici».
Periodico annuale fondato dall’Istituto Italiano di Studi Germanici in collaborazione con la giunta dell’AIG del triennio giugno 2016 - giugno 2019 (Presidente Elena Agazzi)

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Martin Baumeister (Roma), Luciano Canfora (Bari), Domenico Conte (Napoli), Luca Crescenzi (Trento), Markus Engelhardt (Roma), Christian Fandrych (Leipzig), Marino Freschi (Roma), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Giampiero Moretti (Napoli), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Massimiliano De Villa, Gianluca Paolucci

Il fascicolo ha cadenza annuale ed è pubblicato come numero speciale della rivista «Studi Germanici» a cura dell’Associazione Italiana di Germanistica

Il prezzo è di 25 € (Italia ed estero, spese di spedizione escluse)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000

«Studi Germanici» è una rivista *peer reviewed* di fascia A – ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

La corrispondenza relativa alla collaborazione va indirizzata a:
AIG - Associazione Italiana di Germanistica
aig.segreteria@gmail.com
<http://www.associazioneitalianagermanistica.it/>

Indice

- 7 Raul Calzoni – Manuela Moroni**
Passaggi, transiti e contatti tra lingue e culture: la traduzione e la germanistica italiana

Saggi

- 15 Lucia Cinato – Isabella Amico di Meane**
Tradivario. Variazione socio-geografica e traduzione: pratiche, strategie e tendenze nella coppia di lingue tedesco-italiano sull'esempio di due casi di studio
- 33 Gianluca Cosentino**
La traduzione di varietà linguistiche non standard: il caso del berlinese in *Berlin Alexanderplatz*
- 51 Ermenegildo Bidese**
Welten im Übergang und ihre Relikte. Interpretative Aspekte der deutschen Übersetzung von *Horcynus Orca*
- 75 Anne-Kathrin Gärtig-Bressan**
Sich in den Schlaf plärren und *jdn wachrütteln*: Kausative Konstruktionen mit Resultats-Prädikativen im Deutschen und die Möglichkeit ihrer Übersetzung ins Italienische
- 99 Dorothee Heller – Valerio Furneri**
Beobachtungen zur deutschen Übersetzung des *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*
- 119 Antonella Nardi**
La sottotitolazione interlinguistica come strumento di riflessione linguistico-culturale nella formazione accademica – Esempi di trasposizione di *realia* dal tedesco all'italiano

- 137** **Valentina Crestani**
Bild-Sprache-Landschaften online: Deutsch und Italienisch
im Vergleich
- 157** **Guglielmo Gabbiadini**
Robespierre sul Danubio. Note sul *transfert* culturale franco-
austriaco in *Robespierre. Ein modernes Epos* di Marie Eugenie
delle Grazie
- 179** **Isabella Ferron**
«Die Sprachen als geistige Schöpfungen des Menschen, als
tief in ihre geistige Entwicklung verschlungen...». Le riflessioni
linguistiche di Alexander von Humboldt
- 197** **Abstracts**
- 203** **Hanno collaborato**

Robespierre sul Danubio.
Note sul *transfert* culturale franco-austriaco in
Robespierre. Ein modernes Epos
di Marie Eugenie delle Grazie

Guglielmo Gabbiadini

Und die gegenständliche Hingabe an
die Breite
des Lebens findet immer noch ihre
Form im Epos.
*Wilhelm Dilthey*¹

1. MARIE EUGENIE DELLE GRAZIE: VIAGGIO NEL COSMOPOLITISMO
DANUBIANO TRA OTTO E NOVECENTO

Seguire le vicende poetiche di Marie Eugenie delle Grazie (1864-1931) significa compiere un viaggio che conduce nel cuore della cultura poliglotta, a vocazione cosmopolita, dell'Impero austro-ungarico. Discendente per parte paterna da una dinastia veneziana con «cittadinanza originaria»², la scrittrice nasce il 14 agosto 1864 nella cittadina di «Un-
garisch-Weißkirchen», un crocevia di culture, adagiato – come ricorda Claudio Magris³ – nel Banato, lungo il bacino sinistro del Danubio in un complesso «mosaico di popoli»⁴ che è luogo di costanti passaggi, transiti e contatti tra lingue e culture. In passato, tre erano le denominazioni uf-

¹ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing · Goethe · Novalis · Hölderlin* (1907), 14. Aufl., Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1965, p. 8; trad. it. (lievemente modificata) di Nicola Accolti Gil Vitale, *Esperienza vissuta e poesia. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin*, Istituto editoriale italiano, Milano 1947, p. 6: «La dedizione oggettiva alla vastità della vita trova tuttora nell'epos la sua forma». Questo contributo raccoglie risultati di ricerche svolte da chi scrive nell'ambito di un assegno di ricerca biennale (2017-2019) sul tema «L'eredità dell'Illuminismo», di cui è responsabile scientifica Elena Agazzi, del «PROGRAMMA STARS (*Supporting Talented Researchers*)» dell'Università degli Studi di Bergamo. Per utili consigli e indicazioni, ringrazio Ingeborg Formann (Vienna), Marco Rispoli e Roberta Malagoli (Padova).

² M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Mein Lebensweg*, in Ead., *Sämtliche Werke*, Bd. 9, Teil 2: *Dichter und Dichtkunst*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1904, pp. 72-84, qui p. 74 (in italiano nell'originale). Questo scritto autobiografico era apparso originariamente nel 1895 nelle pagine di «Die Gesellschaft» (passo citato invariato).

³ Claudio Magris, *Danubio* (1986), nuova ed., Garzanti, Milano 2017, pp. 346 s.

⁴ *Ivi*, p. 347.



ficiali del luogo – Fehértemplom, in ungherese; Weißkirchen, in tedesco; dal 1918 Bela Crkva, in serbo – mentre più di recente si è aggiunto il romeno Biserica Albă⁵.

Sul finire dell'Ottocento, la letteratura tedesca di Bela Crkva è un'attività prevalentemente femminile e Marie Eugenie delle Grazie ne è la «poetessa per antonomasia»⁶. Sin dalla prima infanzia trascorsa a Drenkova, nel Sud dell'Ungheria, una certa temperie cosmopolita caratterizza la sua vita. Dagli scritti autobiografici si possono specillare alcuni scorci d'interno che rendono il senso di quel pensare «in più popoli»⁷ che caratterizza larga parte del cosmo danubiano tra i due secoli. Il padre è un'epitome di quella cultura: mite e laborioso borghese poliglotta, direttore di un impianto estrattivo, Cäsar delle Grazie crea un ambiente familiare ricco di stimoli e suggestioni, agli antipodi rispetto a certe forme di umanesimo nazionalistico da dozzina, tipico di molti suoi contemporanei: «Kindheit und Jugend», ricorda la figlia, «hatte er in Smyrna verbracht, verhätschelt von einer Mutter, die obwohl eine gebürtige Holländerin, ganz in den Gewohnheiten der Levantinerinnen aufging»⁸. Le pratiche di una socialità illuminata includono il dialogo con il mondo delle scienze. «Mein Vater», sottolinea ancora la scrittrice, «liebte die Geselligkeit, und erinnere ich mich nur weniger Tage, die uns keinen Gast gebracht hätten. Meist waren hohe Offiziere, Geologen der Wiener Reichsanstalt, Gutsbesitzer und die Kapitäne der bis nach dem Orient verkehrenden großen Eildampfer unsere Tafelgenossen»⁹. La casa alberga un'accorta mistura di lingue e tradizioni culturali in continua intersezione: «Da hört' ich denn oft die Sprachen des Morgen- und Abendlandes zugleich erklingen. Mein Vater selbst sprach und schrieb gewandt italienisch, französisch, spanisch, englisch, alt- und neugriechisch, arabisch, türkisch und persisch»¹⁰. Con affettuosa ironia la scrittrice sottolinea come l'alterità linguistica fosse un elemento fondante di quel microcosmo culturale: «Des Deutschen war er erst zuletzt mächtig geworden, und die peinliche Genauigkeit seiner Aussprache verriet dies sofort»¹¹. Un'atmosfera da lungo Settecento, trionfo di una forma alta di erudito diletterismo, suggerisce il ritratto paterno e introduce il tema della poesia: «Mit Leidenschaft trieb er in seinen Musestunden [sic] Paläontologie und Geschichte. Als die Krone alles menschlichen Könnens und Erreichens aber galt ihm die

⁵ *Ivi*, p. 345.

⁶ *Ivi*, p. 387.

⁷ *Ivi*, pp. 343-345.

⁸ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Mein Lebensweg*, cit., p. 75.

⁹ *Ivi*, pp. 75 s.

¹⁰ *Ivi*, p. 76.

¹¹ *Ibidem*.



Poesie. Dante und Tasso waren ihm wie jedem Italiener geläufig. Die berühmten Perser zitierte er im Urtext. Und – daß ich nichts verschweige – seine geheime Liebe war der Mohammedanismus»¹².

A Bersaska e Drenkova l'autrice trascorre infanzia e adolescenza, sviluppando un acuto senso di empatia con i fenomeni naturali, una sorta di panteismo monista¹³ che lascerà una traccia profonda in tutta la sua produzione: «Mehr als die besten Erziehungsgrundsätze aber hat die Natur an mir vollbracht. Sie sprach in dem Lande, das ich so glücklich bin meine Heimat zu nennen, in den wechsellvollsten Reizen zu mir. Ungarn vereint vom melancholischen Zauber der Ebene bis zur schroffen Erhabenheit der Alpenwelt alles, was uns die Natur verwandt oder göttlich erscheinen läßt»¹⁴. Venduta la miniera di Drenkova, la famiglia torna a Weißkirchen nella primavera del 1871, dove il padre muore di idropisia il 14 gennaio del 1873¹⁵. Oltre al padre, Marie Eugenie ha già perso la sorella Bianca. La madre, Marie Melzer di Bersaska, cede i possedimenti nel Banato e con la figlia e il figlio Ambrosius si trasferisce a Vienna¹⁶. Iniziano per Marie Eugenie anni difficili, trascorsi all'ombra di una madre che non asseconda le inclinazioni intellettuali della figlia. Mentre nel ritratto paterno si ritrova il tepore dei meriggi meridionali, la figura materna si fa cifra di algidi rigori settentrionali, di un cosmopolitismo *gone awry*: «Obwohl von großmütterlicher Seite her französischer Abstammung, war meine Mutter doch ganz das Ebenbild ihres norddeutschen Vaters, eines gebürtigen Hamburgers»¹⁷. La discordia materna segna, nella narrazione della scrittrice, un'area riservata all'oscurità, da lambire e oltrepassare in convenzionale reverenza. La madre è figura opprimente, tesa com'è a combattere la «Individualität»¹⁸ di una figlia che le appare estranea.

Probabilmente per reazione a tali reprimende, Marie Eugenie sviluppa una precoce consapevolezza di sé, coltivando un *penchant* per il sublime che diventa tratto distintivo della sua sensibilità. «Die Bierhaus-

¹² *Ibidem*.

¹³ Sulle ricadute letterarie di questa corrente intellettuale si vedano i fondamentali studi di Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Niemeyer, Tübingen 1993, in part. pp. 130-156 e Wolfgang Riedel, «Homo natura». *Literarische Anthropologie um 1900*, De Gruyter, Berlin-New York 1996, in part. pp. 77-84.

¹⁴ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Mein Lebensweg*, cit., p. 77.

¹⁵ *Ivi*, pp. 79 s.

¹⁶ Su questi anni si veda in particolare Maria Mayer-Flaschberger, *Marie Eugenie delle Grazie. Eine österreichische Dichterin der Jahrhundertwende*, Verlag des südostdeutschen Kulturwerks, München 1984, pp. 20-22.

¹⁷ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Mein Lebensweg*, cit., p. 76.

¹⁸ *Ivi*, p. 80.



freuden des gewöhnlichen Lebens», non esita infatti a dichiarare, «sind nicht die meinen. Ich liebe die Wege an Abgründen und die schweren samtene Mantelfalten der Nacht. Die Stimmen, die niemand hört als ich, und das einsame Lachen»¹⁹. Nel suo romanzo *Donaukind*²⁰, l'autrice si ritrarrà molti anni più tardi nella figura di Nelly, una bambina animata da un'eccezionale curiosità intellettuale, ma capace anche di ritirarsi in lunghi silenzi dietro i quali si aprono i paesaggi sconfinati di una fantasia fervidissima. Vienna diventa occasione di un riscatto intellettuale ed etico-civile, nel segno del pluralismo e della libertà: «Eine neue Welt ging mir hier auf, die nicht wenig an Reiz dadurch für mich gewann, daß sie meinem Wissens- und Freiheitsdrang in gleicher Weise entgegenkam»²¹. Gli esordi letterari si attestano nel campo della lirica e costituiscono il primo baluardo simbolico contro l'ostilità di una madre che riteneva di rendere più feconda, tarpanandola, la felicità nativa della figlia: «[U]nter der Misère eines Strickstrumpfes, den ich im Auftrage meiner Mutter bearbeiten mußte, verbarg ich nicht selten meine ersten, nun zu Papier gebrachten Verse»²².

Alla pubblicazione del primo volume di liriche negli anni Settanta segue ben presto una seconda raccolta intitolata *Italische Vignetten* e un poema eroico in dodici canti intitolato *Hermann* (1885), che nella sua fiera celebrazione di virili virtù teutoniche fu da molti ritenuto opera di uno scrittore. Segue poi, nello stesso anno, la pubblicazione della tragedia *Saul*. Crolli nervosi e l'impossibilità di essere un'insegnante caratterizzano questa fase, fino a quando l'autrice inizia a frequentare la casa di Laurenz Müllner, cappellano della chiesa di St. Leopold a Vienna e, in seguito, professore di filosofia cristiana. È grazie a lui e alla cerchia delle sue amicizie che delle Grazie si accosta alla *Naturphilosophie* di matrice schellinghiana, ma anche al darwinismo, che lei legge alla luce della cultura ermeneutico-antropologica dell'epoca classico-romantica. Dapprima nella casa in Stephaniensstraße, poi nella casa in Colloredostraße, entra inoltre in contatto con numerosi scrittori, scultori, attori, musicisti, storici, filosofi e teologi attivi nella Vienna tardo-ottocentesca e attori di primo piano nelle pratiche di mediazione culturale del *milieu* multiculturale e mistilingue danubiano. Tra questi Heinrich Friedjung, Emil Reich, Joseph Koppalik, Wilhelm Neumann, Karl Werner, Adolph Stöhr, Heinrich Glücksmann, Vinzenz Knauer, Hans Brandstätter e Robert Reininger. Scrittrici e studiose come Ricarda Huch, Goswine von Berlepsch e Emil Marriot, insieme a germanisti del calibro di Karl Julius Schröer,

¹⁹ *Ivi*, p. 74.

²⁰ Marie Eugenie delle Grazie, *Donaukind. Roman*, Ullstein, Berlin-Wien 1918.

²¹ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Mein Lebensweg*, cit., p. 80.

²² *Ivi*, p. 81.



segnano un punto di riferimento nella sua maturazione esistenziale e stilistica²³, arricchita non da ultimo dalla frequentazione di Rudolf Steiner, che le dedicherà un partecipato cameo celebrativo²⁴.

La morte di Müllner nel 1911 segna un nuovo momento di profonda crisi nella vita dell'autrice. Una crisi che la porterà – lei profonda conoscitrice della psicologia e della filosofia monista – ad accostarsi sempre più al cattolicesimo. Il Congresso eucaristico tenutosi a Vienna nel 1912 segna probabilmente il momento della 'conversione', avviando la fase conclusiva della sua vita e della sua produzione²⁵. Marie Eugenie delle Grazie muore il 18 febbraio 1931. In una delle ultime prose, intitolata *Unsichtbare Straße*, guarderà all'epoca precedente, l'epoca del positivismo, con sguardo scettico: «Es war die hohe Zeit der exakten Forschung. Die ganze Biologie im Zeichen Darwins und Haeckels. Die ganze Welt nur mehr auf das Mikroskop und Messer gestellt. Und unter Mikroskop und Messer alles zu finden. Alles – nur keine Seele»²⁶. La sua ultima opera sarà il romanzo misticheggiante *Die Empörung der Seele* uscito nel 1930. Gran parte della sua produzione, insieme letteraria, saggistica e teatrale – va ricordato qui almeno per inciso il dramma *Ver sacrum* del 1906 –, è oggi accessibile grazie all'edizione dei *Sämtliche Werke* uscita in nove volumi a Lipsia, per i tipi di Breitkopf und Härtel, tra il 1903 e il 1904. Il lascito manoscritto e l'enorme epistolario sono in larga parte conservati, per disposizione dell'autrice stessa, presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. A sigillo del suo frammento autobiografico *Mein Lebensweg*, Marie Eugenie delle Grazie pone questa frase, insieme ironica, decisa e forse non da ultimo provocatoria: «Wenn, wie Lord Byron behauptet, Poesie Leidenschaft ist, dann schien ich meinem ganzen Wesen nach prädestiniert, ihr zu dienen. Von der Innigkeit meines Traumlebens an bis zum Fanatismus, durch Kampf und Not, durch die Schauer der Entsagung und die Qualen der Selbsterkenntnis hindurch ihr Banner zu tragen wie ein Mann!»²⁷.

²³ Su questi aspetti si veda Maria Mayer-Flaschberger, *Marie Eugenie delle Grazie*, cit., pp. 29-37.

²⁴ Rudolf Steiner, *Marie Eugenie delle Grazie*, in «Deutschland», 48 (1896), pp. 78-81. Sulla temperie culturale del periodo si veda Michele Cometa, *Il demone della redenzione: tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Aletheia, Firenze 1999.

²⁵ Maria Mayer-Flaschberger, *Marie Eugenie delle Grazie*, cit., pp. 35-37.

²⁶ Marie Eugenie delle Grazie, *Unsichtbare Straße. Roman*, Herder, Freiburg 1936, p. 58.

²⁷ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Mein Lebensweg*, cit., p. 73. Recentemente la critica di genere si è interessata al caso. I risultati più cospicui delle ricerche sugli scritti autobiografici sono raccolti in Agata Schwartz, *Hybridity, Alterity, and Gender in Marie Eugenie delle Grazie's Autobiographical Prose*, in «Journal of Austrian Studies», 49 (2016), pp. 51-69 e Anna Kiniorska-Michel, «Und die Frau, die jetzt ihre Augen aufschlägt, um dem Manne so unbequem ins Antlitz zu schauen [...], ist das wirkliche Weib». *Zur Frau-*



2. ROBESPIERRE. EIN MODERNES EPOS – UN CASO DI TRANSFERT CULTURALE FRANCO-AUSTRIACO

Marie Eugenie delle Grazie si dimostra una poetessa assai precoce. Appena ventenne, non teme il confronto con operazioni poetiche a impianto sterminato che richiedono il confronto con concetti, accadimenti, metafore e narrazioni di un altro contesto culturale e linguistico. Ne è esempio eclatante il suo *Robespierre. Ein modernes Epos* del 1894²⁸. Si tratta di un poema epico in *Blankvers*, articolato in ventiquattro Canti (*Gesänge*), ciascuno provvisto di un proprio titolo. Il *Robespierre* racconta, secondo una tecnica di trasfigurazione, le vicende della Rivoluzione francese dai subbugli insurrezionali del 1788/1789 fino alla caduta del regime del Terrore nell'estate del 1794. Sui moventi e le circostanze che portarono alla sua stesura disponiamo di un succinto resoconto dell'autrice:

Ich zählte noch nicht 20 Jahre, als ich den Plan zu meinem Epos 'Robespierre' [...] faßte. Hätt' ich mich nur über die Studien orientiert, die der Schöpfung eines solchen Werkes vorangehen mußten, wär' es vielleicht ungeschrieben geblieben. Aber der Geist der französischen Revolution und die Hauptträger ihrer grandiosen Handlung hatten zuerst von meiner Phantasie Besitz ergriffen, und so stürzte ich mich denn mit der ganzen Begeisterung und Kraft meiner Jugend auf ein Werk, dessen Gestaltung die Hingabe der zehn schönsten Jahre meines Lebens in Anspruch nahm und mich so dämonisch beherrschte, mir so zum ausschließlichen Lebenszweck wurde, daß ich seine Vollendung eher als Schmerz denn als Freude empfand: denn für mich bedeutete sie nicht die Trennung von einem Buche, sondern von einem liebgewordenen Gefährten²⁹.

Il passo è prezioso perché permette di datare in maniera piuttosto precisa l'inizio del lavoro intorno al 1884. Dopo la prima edizione uscita in concomitanza con il centenario del Termidoro presso gli editori Breitkopf und Härtel di Lipsia, il testo viene riproposto in una nuova edizione rivista, per gli stessi tipi e ancora in due volumi, nel 1903, andando poi

enemanzipation in Marie Eugenie delle Grazie Erzählungen und Essays, in Wege aus der Marginalisierung. Geschlecht und Schreibweisen in deutschsprachigen Romanen von Frauen, 1780-1914, hrsg. v. Kerstin Wiedemann – Elisa Müller-Adams, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2013, pp. 269-287.

²⁸ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Robespierre. Ein modernes Epos*, Erster Theil, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1894; Ead., *Robespierre. Ein modernes Epos*, Zweiter Theil, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1894. Dell'opera uscì una *zweite, vielfach verbesserte Auflage* in due volumi in ottavo per lo stesso editore (Leipzig 1903) e questa seconda edizione rivista fu ristampata l'anno successivo (Leipzig 1904).

²⁹ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Mein Lebensweg*, cit., pp. 82 s.



a costituire i primi due volumi dei *Sämtliche Werke*. Il manoscritto che testimonia della «Textstufe» del 1894 è conservato per volere dell'autrice alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e consta di oltre seicento fogli vergati r/v³⁰.

Con la stesura del *Robespierre* Marie Eugenie delle Grazie traspare anni di accurati studi storici e riflessioni socio-filosofiche in un'opera letteraria che funge, per così dire, da mediatore culturale nel *transfert*³¹ intellettuale e poetico tra la Francia tardo-settecentesca e la Monarchia danubiana del *Fin de Siècle*. Il poema si offre come un monumento linguistico in cui la patina storica di concetti apparentemente divenuti inattuali assume rinnovato fulgore etico-politico nel nuovo contesto storico-culturale di destinazione³². La Rivoluzione francese è vista dall'autrice come uno dei «Wendepunkte auf dem Entwicklungsgange der Menschheit»³³. Questa affermazione racchiude la concezione della Storia che è sottesa all'operazione poetica del *Robespierre*. Per cercare di coglierne appieno la portata è opportuno soffermarsi, almeno brevemente, sulle metafore in essa impiegate, stando anzitutto sull'immagine del cammino di sviluppo («Entwicklungsgang»): di per sé non originale, essa veicola tradizionalmente l'idea di un moto, di una consequenzialità di eventi organizzati secondo una logica di «sviluppo» o «svolgimento» ed «evoluzione». Questo è quanto precisa la prima parte del composto, «Entwicklung», termine-chiave della biologia, che non di rado si mostrava ancora nella forma sei-settecentesca di «Entwickelung», pur risultando ormai prevalentemente associato al darwinismo³⁴. L'espressione usata da delle Grazie aveva inoltre assunto nella seconda metà dell'Ottocento un valore si di-

³⁰ Il Ms. Perg. u. Pap. 106 ff. 240 x 162. 1478–1802, reca la segnatura «Ser. n. 4252» e si trova a Vienna presso la *Sammlung von Handschriften und alten Drucken* della Österreichische Nationalbibliothek. Su questo manoscritto si fonda la prima edizione dell'opera, da cui qui si cita. Le correzioni successive furono condotte sulla prima edizione e riguardano sostanzialmente l'emendazione di refusi.

³¹ Su questa nozione e le sue risorse euristiche si veda Giulia Cantarutti, *Fra Italia e Germania. Studi sul transfert culturale italo-tedesco nell'età dei Lumi*, Bononia University Press, Bologna 2013, pp. 141-154.

³² Sulla continuità dell'*Ancien régime* nel tardo Ottocento si veda Arno J. Mayer, *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War* (1981), trad. it. di Giovanni Ferrara degli Uberti, *Il potere dell'Ancien Régime fino alla prima guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 1999, in part., sulle questioni estetiche, pp. 175-254.

³³ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Das Epos* (1898?), in Ead., *Sämtliche Werke*, Bd. 9, Teil 2: *Dichter und Dichtkunst*, cit., p. 164.

³⁴ Sul darwinismo nelle poetiche del secondo Ottocento molto è stato scritto. Importante mi pare qui rilevare almeno la pervasività del suo linguaggio anche nel caso di delle Grazie. Per una visione delle complesse problematiche: Michele Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Carocci, Roma 2018. Sull'attestazione parallela predominante di «Entwickelung» rispetto «Entwicklung» si veda *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbde., Bd. 3, Leipzig 1862, col. 659.



rebbe di *tópos* epistemico. La si ritrova identica, ad esempio, nell'opera di Kuno Fischer, influente professore di filosofia nelle università di Jena e Heidelberg, il quale analizzando le «svolte epocali», in un capitolo dedicato alla *Geschichte der Philosophie als Wissenschaft*, si riferisce a «bestimmte Wendepunkte, in denen der menschliche Geist, des Vorhandenen satt, seine ursprüngliche Kraft einsetzt, und aus dieser unversieglischer Quelle seine Bildung erneuert». «Solche Wendepunkte», conclude Fischer, «sind in dem Entwicklungsgange der Menschheit tief begründet, lange vorbereitet, darum selten»³⁵. Alla stregua di cesure epocali, questi «punti di svolta» segnano dunque una discontinuità nel divenire storico e si presentano come momenti di propulsione dialettica nello sviluppo dell'umanità.

Sulla base di questa *Weltanschauung*, delle Grazie applica l'idea di sviluppo alla dimensione della Storia, in particolare della storia sociale³⁶. E in questa contaminazione di modello filosofico e visione storica pare lecito rintracciare un'eco del pensiero marxiano, che peraltro delle Grazie nei suoi scritti autobiografici dichiarava genericamente di conoscere. La Rivoluzione francese viene, in altre parole, intesa come uno di quei momenti di rottura insieme epistemica (un modo di riorganizzare il sapere), politica (un modo di ripensare la vita associata) e culturale (come epoca di rigenerazione del costume e delle tradizioni). Come un nuovo inizio, dunque, un'alba di rigenerazione, la Rivoluzione costituisce anche per delle Grazie la sorgente di una corrente maggiore della modernità, tinta in senso egualitario-socialista³⁷, comunitario e cosmopolitico nell'ideale di fratellanza.

Una primissima riflessione sulla problematica rivoluzionaria, se sia più giusto impugnare le armi della rivolta, come Prometeo, oppure abbandonarsi all'implorazione della misericordia, si ritrova già in un componimento poetico ispirato da un ascolto della musica di Chopin:

Ob's besser:
Prometheischen Trotz in der Seele,
Dionysische Gier im Herzen,
Die Himmel zu stürmen;

³⁵ Kuno Fischer, *Einleitung zur Geschichte der neueren Philosophie*, in Id., *Geschichte der neueren Philosophie*, Bassermann, Mannheim 1869, pp. 4 s.

³⁶ Su questo aspetto, fondamentale per la comprensione della poetica storica dell'autrice, si veda Daniel Fulda, *Menschenfresser im «modernen Epos»*. *Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900 (Marie Eugénie delle Grazie, Ricarda Huch, Alfred Döblin)*, in «Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne», 7 (1999), pp. 345-388, in part. pp. 354-366.

³⁷ Sulla teoresi sociale nel contesto austriaco si veda Flavia Monceri, *La filosofia sociale austriaca: 1871-1936*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.



Dahinzurasen
 Klaglos, reulos
 Im Taumel der Leidenschaft,
 Die mit Bacchantenfüßen
 Den Schmerz zerstampft und hinwegrauscht,
 Ein freier, göttlicher Sturm
 Über der Menschheit herbstliche Ohnmacht –
 Oder
 Ob's besser nicht: reuvoll aufschluchzend,
 Mit entsagungsstammelndem Mund
 Zu knien vor deinem Altar,
 Oh Gott des Schmerzes³⁸.

Intrecciando echi shakespeariani («Ob's besser» come allusione all'amletico «Whether 'tis nobler»), riferimenti intertestuali (l'inno *Pro-metheus* di Goethe), motivi nietzschiani quali l'esaltazione dionisiaca e il vitalismo della rivolta, nonché euripidei (la baccante sfrenata), il componimento presenta l'alternativa fondamentale che può spingere a intraprendere la strada della Rivoluzione, intesa qui anzitutto come una radicale «Lebensreform» individuale che si estende poi alla sfera del collettivo³⁹, oppure a trovare consolazione nell'immobilismo della rinuncia e nella voluttà del dolore.

Con il *Robespierre* l'orizzonte si fa decisamente storico e l'alternativa che si pone all'agire viene calata nel contesto delle singole scelte reali della Francia di fine Settecento. Lo scenario storicamente ricostruito della Rivoluzione ospita, al tempo stesso, una serie di discorsi sociologici e filosofici che caratterizzano i dibattiti della Vienna di fine Ottocento, creando le condizioni per un'osmosi, officiata dalla perizia stilistica dell'autrice, tra le narrazioni storiche della cultura di partenza e le rielaborazioni interpretative promosse dalla cultura letteraria di arrivo.

Ad avvertire di questo *transfert* culturale, avvenuto attraverso uno studio capillare delle fonti storiche e degli studi più avanzati sulla Rivoluzione francese, è ancora una volta l'autrice stessa:

Ich glaube, es gibt nur wenig einschlägige Werke von Bedeutung, die ich im Interesse meiner Dichtung nicht studiert hätte. Von den ältesten Memoiren aus jener Zeit angefangen, bis herab auf Taine, Historiker jedes politischen Bekenntnisses, Deutsche, Franzosen, Engländer. Hand in Hand damit ging, nicht bloß meines Zweckes halber, das Studium

³⁸ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Chopin* (1882?), in Ead., *Gedichte*, 5. Aufl., Breitkopf und Härtel, Leipzig 1904, p. 55.

³⁹ Sulla nozione-chiave di «Lebensreform» in ambito letterario si veda Björn Spiekermann, *Literarische Lebensreform um 1900. Studien zum Frühwerk Richard Dehmels*, Ergon, Würzburg 2007, in part. pp. 35-69.



unserer Soziologen, Marx, Rodbertus, Henry George und die einschlägigen Publikationen des Dietzchen Verlages in Stuttgart haben mich auf dem selbstgewählten Wege begleitet⁴⁰.

La documentazione alla base del *Robespierre* è dunque ricchissima. Si tratta soprattutto dei *mémoires* di quanti erano sopravvissuti al Terrore⁴¹. Ma delle Grazie consulta anche opere storiche, ad esempio la raccolta di fonti di Alphonse de Lamartine o la storia romantizzata di Thomas Carlyle, ma soprattutto l'opera di Hippolyte Taine. Non è dato sapere se conoscesse anche i contributi coevi della storiografia francese più avanzata e militante che, negli stessi anni in cui attendeva alla scrittura, compivano – con le ricerche di Alphonse Aulard – fondamentali passi avanti, mirati soprattutto a scrostare la memoria storica di Robespierre e Saint-Just dalle leggende che avevano contribuito a creare un mito terrificante della modernità, lontano dall'empiria della documentazione e nutrito dalle paure e dai fantasmi dell'immaginario (letterario)⁴². Certamente delle Grazie conosceva le opere biografiche dedicate a Robespierre da Heinrich Elsner, Rudolf Gottschall e Karl Brunnemann, nelle quali la figura dell'Incorruttibile oscillava tra gli estremi del profeta sanguinario e del martire libertario.

Non vi è del resto alcun dubbio: scegliere di scrivere un'opera letteraria centrata sulla figura di Robespierre, l'avvocato di Arras che aveva guidato tra il 1793 e il 1794 il Comitato di Salute pubblica della neonata repubblica francese, non era di per sé mossa assolutamente originale, né tantomeno segnava un *primum* nella storia letteraria di lingua tedesca. In diversi avevano già tratto dalle vicende storiche potentissimi spunti estetici, a partire dal *Dantons Tod* di Georg Büchner o, per restare nell'ambito teatrale, al *Maximilien Robespierre* di Wolfgang Robert Griepenkerl, andato in scena nel 1850, o ancora all'omonimo *Trauerspiel* in cinque atti di Ferdinand von Heinemann (1850)⁴³. Proprio il

⁴⁰ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Mein Lebensweg*, cit., pp. 82 s.

⁴¹ Su questo tipo di memorialistica e la sua importanza ottocentesca si veda Sergio Luzzatto, *Il Terrore ricordato. Memoria e tradizione dell'esperienza rivoluzionaria*, Einaudi, Torino 2000. Sulle rielaborazioni letterarie della Rivoluzione si veda Id., *Ombre rosse. Il romanzo della Rivoluzione francese nell'Ottocento*, il Mulino, Bologna 2004, in part. pp. 71-75.

⁴² Per una visione equilibrata del Terrore e delle sue leggende: Jean-Clément Martin, *La terreur. Vérités et légendes*, Perrin, Paris 2017.

⁴³ Per una panoramica del problema si veda Gerhard P. Knapp, *Der Mythos des Schreckens. Maximilien Robespierre als Motiv in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, in *Schreckensmythen – Hoffnungsbilder. Die Französische Revolution in der deutschen Literatur. Essays*, hrsg. v. Harro Zimmermann, Athenäum, Frankfurt a.M. 1989, pp. 174-221 e Michiel Rys, *Der Robespierre-Mythos in der deutschen Literatur der Gründerzeit: eine biopolitisch-theologische Lektüre*, Diss., Leuven 2017.



Dantons Tod büchneriano⁴⁴, un dramma in prosa su modello schilleriano quasi interamente composto sul principio di una radicale intertestualità (constando quasi interamente di citazioni tratte dalle fonti) aveva fornito un modello per molta parte del poema di delle Grazie. Basti qui un esempio. Nella terza scena del primo atto del *Dantons Tod*, Robespierre parla a un manipolo di giacobini spronandoli a dichiararsi favorevoli alle misure straordinarie richieste dalla «necessità delle circostanze»:

ROBESPIERRE. [...] Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend. Die Tugend, weil ohne sie der Schrecken verderblich, der Schrecken, weil ohne ihn die Tugend ohnmächtig ist. Der Schrecken ist ein Ausfluß der Tugend, er ist nichts anders als die schnelle, strenge und unbeugsame Gerechtigkeit. [...] Die Revolutionsregierung ist der Despotismus der Freiheit gegen die Tyrannei⁴⁵.

Come la critica ha più volte osservato, Büchner riprende qui direttamente, con minime variazioni e traducendo personalmente, un passo tratto dal discorso *Sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention nationale dans l'administration intérieure de la République* pronunciato da Robespierre il 25 febbraio 1794 e stampato nel «Moniteur», l'organo ufficiale della Rivoluzione:

Si le ressort du gouvernement populaire dans la paix est la vertu, le ressort du gouvernement populaire en révolution est à la fois la vertu et la terreur; la vertu, sans laquelle la terreur est funeste; la terreur, sans laquelle la vertu est impuissante. La terreur n'est autre chose que la justice prompte, sévère, inflexible; elle est donc une émanation de la vertu. [...] Le gouvernement de la Révolution est le despotisme de la liberté contre la tyrannie⁴⁶.

Il parallelismo è evidente. Ma nel caso di Büchner non si tratta di filologismo parodistico, bensì di prelievi della lettera adattati come campioni ad alta efficacia retorica tesi a rendere adeguatamente nella lingua di arrivo la forza del dato storico-linguistico. In maniera analoga procede

⁴⁴ Fondamentale lo studio di Simonetta Sanna, *L'altra rivoluzione. La Morte di Danton di Georg Büchner*, Carocci, Roma 2010.

⁴⁵ Georg Büchner, *Dantons Tod* (1835), in *Werke und Briefe*, Münchener Ausgabe, hrsg. v. Karl Pörnbacher – Gerhard Schaub – Hans-Joachim Simm – Edda Ziegler, 10. Aufl., München 2004, p. 78.

⁴⁶ *Discours de Robespierre sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention dans l'administration de la république*, in «Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel» 139 (Nonidi 19 Pluviôse, l'an 2^e; Vendredi 7 février 1794, vieux style), pp. 401-408, qui p. 404.



delle Grazie. Nel Canto Ventiduesimo del *Robespierre*, intitolato *Saint-Just*, l'autrice intesse frammenti di un discorso di quest'ultimo, traducendoli nei versi liberi del poema:

«'s gibt einen Haß, der heilig wie die Lieb' ist
Und priesterliche Hände hat!» beginnt
Saint-Just. «In seinem Namen strecken wir
Die Rechte nach Danton, und wer mit uns
Sie nicht erhebt, ist wert, mit ihm zu fallen!
Denn nur der Feigheit graut vor diesem Haß
Und dem Verbrechen – ihnen, die nicht wissen,
Daß seine Schöpf'rin eine Liebe ist,
Die im Gewand des Schreck's der Freiheit Antlitz
Verhüllt! Entsetzlich, furchtbar kann sie sein,
Selbstmörd'risch, diese Liebe, wenn es gilt:
Nicht Angst, nicht Mitleid binden ihrer Hände
Gewalt und Eifer! Sie stürzt Manlius
Hoch vom tarpej'schen Fels herunter und
Zieht Regulus noch einmal nach Carthago
Zurück. In einen Abgrund schleudert sie
Den Römer, und in's Pantheon geleitet
Wie einen Triumphator sie Marat!
Noch glaubt der Wohlfahrts-Ausschuß ihres Geistes
Euch voll und ruft Euch auf, Gerechtigkeit
Zu üben gegen Alle, die die Freiheit
Verraten und geschändet mit Danton!
Sein Platz ist leer – mög' er's für immer sein!»⁴⁷

L'ossimoro di un amore che si traduce in atti di odio costituisce il nucleo semantico di questo passo. Esso rinvia a una specifica interpretazione dell'agire rivoluzionario inteso come capacità e necessità di sacrificio, specie altrui, in vista di un bene superiore, a detrimento di valori tradizionali come la compassione («Mitleid»). Delle Grazie avvolge questo ossimoro nell'ordinato tumulto di un linguaggio sacrale, attingendo a metafore tradizionali, come quella dell'*habitus* («Gewand»), atte a visualizzare il palesarsi costante dell'odio sotto le spoglie dell'amore e viceversa. Nel gesto del braccio disteso si può inoltre cogliere un'allusione all'iconografia neo-romana diffusasi nel tardo Settecento soprattutto grazie all'arte di David. Riferimenti a *exempla* classici corroborano la visione cruenta, che si articola in una prosa a tratti neo-barocca, convulsa di valori cromatici, affollata di metafore e di aggettivi spesso divaricati. L'uso di sospensioni, marcate anche tipograficamente,

⁴⁷ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Robespierre. Ein modernes Epos*, Zweiter Theil, cit., pp. 417 s.



crea non di rado un effetto di ritardo semantico a sorpresa, amplificato dall'impiego di una punteggiatura incline all'esclamazione. Per contrasto, risaltano espressioni brachilogiche, asciutte, spesso in uno stile nominale, sulla cui magrezza tanto più spicca l'enfasi sintattico-cromatica delle altre parti. È uno stile in cui vibrano le armoniche di continue evocazioni culturali.

La fonte del passo citato è rintracciabile in un discorso pronunciato da Saint-Just il 31 marzo 1794 alla Convenzione nazionale e rivolto contro Danton e la fazione degli Indulgenti, coloro che invocavano la cessazione degli spargimenti di sangue, specialmente in Vandea. Queste le parole del Saint-Just storico:

Il y a quelque chose de terrible dans l'amour sacré de la patrie; il est tellement exclusif qu'il immole tout sans pitié, sans frayeur, sans respect humain, à l'intérêt public; il précipite Manlius; il immole ses affections privées; il entraîne Regulus à Carthage, jette un Romain dans un abîme, et met Marat au Panthéon, victime de son dévouement. Vos Comités de salut public et de la sûreté générale, pleins de ce sentiment m'ont chargé de vous demander justice au nom de la patrie, contre des hommes qui trahissent depuis longtemps la cause populaire, qui vous ont fait la guerre avec tous les conjurés [...]⁴⁸.

La rielaborazione poetica produce un'*amplificatio* della fonte originale. Tale effetto è ottenuto, a livello sintattico, grazie a inarcature e disinvolti iperbatì strutturali. Marie Eugénie delle Grazie si dimostra lettrice intensamente partecipe delle fonti, facendole riapparire trasfigurate nei labirinti mistico-sensuali dei suoi versi. Se, da un lato, il procedimento intertestuale risulta in linea rispetto alla tradizione di riscrittura poetica degli avvenimenti rivoluzionari, decisamente innovativa appare la scelta di calare la vicenda rivoluzionaria nelle forme dell'«Epos», genere su cui, a fine Ottocento, pesavano inveterati pregiudizi che avrebbero condizionato le considerazioni della critica, tutta protesa verso il romanzo. Nella scelta della forma epica il *transfert* culturale promosso da Marie Eugénie delle Grazie trova dunque un elemento di forte originalità, cui è opportuno ora dedicare maggiore attenzione.

⁴⁸ Antoine-Louis de Saint-Just, *Ceuvres complètes*, édition établie et présentée par Anne Kupiec – Miguel Abensour, Gallimard, Paris 2004, pp. 706-737, qui pp. 706 s.



3. EPOS E MODERNITÀ: LA SCELTA DEL GENERE COME STRATEGIA POETICA NELLA LINGUA D'ARRIVO

È necessario partire dal sottotitolo del *Robespierre*, che recita: «Ein modernes Epos», soffermandosi anzitutto sull'aggettivo scelto. «Modern» allude qui all'attualità e forse anche al carattere irrisolto della vicenda robespierriana⁴⁹. Irrisolta e divisiva è del resto la costellazione storico-ideologica intorno alla quale tale opera si articola. Si potrebbe dire che l'opera poetica germina qui su un problematico sostrato storiografico, su un momento storico che sollecita una presa di posizione. «Modern» sembra allora tradire qui una valenza strettamente storiografica. Nella scelta terminologica del sottotitolo si può infatti leggere, come è stato osservato, un rinvio puntuale all'opera storiografica, già ricordata, di Hippolyte Taine *Les origines de la France contemporaine* (1876-1894, 6 voll., di cui l'ultimo postumo). L'opera fu tradotta in tedesco a partire dal 1893 con il titolo – e qui la vicinanza si rende palese – *Die Entstehung des modernen Frankreich* – un'opera che delle Grazie dichiara peraltro, come si è visto, di aver accuratamente studiato durante il lavoro di preparazione della sua opera.

È una modernità, quella del *Robespierre*, che si mostra anzitutto come fenomeno di progresso, ma anche di radicale contraddizione. Fenomeno dunque complesso, che richiede il superamento di schematismi riduttivi e di valutazioni moraleggianti a impianto manicheista, che peraltro avevano caratterizzato ampiamente il discorso ufficiale della Restaurazione, promuovendo una vera e propria demonizzazione dell'evento rivoluzionario. La Rivoluzione si mostra, invece, a uno sguardo che voglia respingere faziosità e moralismo come un oggetto sfumato, fortemente ambiguo, che necessita di adeguate forme di rappresentazione. La scelta del genere letterario è guidata, dunque, non da considerazioni di natura meramente estetica o da forme di idiosincratica predilezione per una forma a detrimento di un'altra, ma si dirà piuttosto che la scelta del genere epico è stata dettata da una ricerca di adeguatezza epistemica rispetto alla complessità dell'oggetto d'interesse.

Ora, perché l'epos e non il romanzo? Delle Grazie si pronuncia a più riprese sull'argomento, disposta a riconoscere – in prima battuta – il primato internazionale del romanzo, soprattutto dei grandi romanzieri coevi russi (in particolare Dostoevskij) e francesi (in particolare Zola). Il linguaggio flessibile del romanzo si presta, secondo delle Grazie, alla rappresentazione della modernità, soprattutto sul suo versante psicologico, poiché si muove «in der frischen Luft des wirklichen Lebens»⁵⁰.

⁴⁹ Sul tema si veda *L'età del moderno. La letteratura tedesca del primo Novecento 1900-1933*, a cura di Aldo Venturelli, Carocci, Roma 2009 e Maurizio Pirro, *Piani del moderno. Vita e forme nella letteratura tedesca del 'fine secolo'*, Mimesis, Milano 2016.

⁵⁰ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Das Epos*, cit., p. 168.



Nell'importante saggio *Das Epos* l'autrice articola la sua visione e ravvisa anzitutto nell'arte «die Blüte im Lebensprozesse des höchsten organischen Wesens»⁵¹, essendo l'arte «im letzten und höchsten Sinne doch nicht mehr und nicht weniger als fortwirkendes Leben»⁵². Questa concezione vitalistica delle forme estetiche, probabile retaggio dell'epoca classico-romantica rivisitato in chiave monistico-evoluzionista, presuppone una visione dinamica della natura in cui realtà umana e realtà naturale sono sostanzialmente coestensive e soggette agli stessi principi, in particolare «Freiheit und Mannigfaltigkeit», ovvero quella «Bewegung» in cui è racchiuso «das Geheimnis des Lebens»⁵³. Se il romanzo francese del secondo Ottocento, sorto dalla temperie repubblicana, si è mostrato in grado di tradurre questa intuizione in uno stile adeguato alle sfide del tempo, la tradizione romanzesca tedesca è invece afflitta, secondo l'autrice, da un insanabile provincialismo politico-culturale, derivato da un irriducibile attaccamento alle estetiche di un *Ancien régime* mai veramente tramontato: «Der Deutsche liebt den Kleinstaat seiner Novellen, worin er als Meister herrscht»⁵⁴. La grande arte di fine secolo sembra non potersi più articolare nelle forme anguste della novella. Con terminologia che risente della teoresi schilleriana⁵⁵, delle Grazie afferma infatti che la vera arte del poeta «naiv» opera soltanto nello «stato estetico» sancendo un ritorno agli elementi di una tradizione che rintraccia nell'epica la forma più alta, insieme alla tragedia, di espressione poetica. Ecco dunque i motivi che, in una prospettiva di sviluppo millenario, rendono evidente la subordinazione del romanzo al poema epico:

Wie der Roman sprach auch das Epos von jeher die Sprache der Zeit, die es geboren. Worin es sich aber gleich anfangs von den Vorläufern dieses minderwertigen Halbbruders unterschied, war der echt künstlerische Instinkt, den Abschnitt des Lebens, den es zur Darstellung brachte, nicht nur voll zu gestalten, sondern auch symbolisch zu deuten und so gleichsam in eine Ewigkeitsperspektive zu rücken⁵⁶.

⁵¹ *Ivi*, p. 152.

⁵² *Ivi*, p. 156.

⁵³ *Ivi*, p. 152.

⁵⁴ *Ivi*, p. 168. Sulla forma epica nella Germania ottocentesca: Nicole Ahlers, *Das deutsche Versepos zwischen 1848 und 1914*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 1998, in part. pp. 149-189 e 358-372.

⁵⁵ Su Schiller nella Jahrhundertwende cfr. Barbara Beßlich, *Ein verschlissener Klassiker und sein segmentiertes Werk. Die Rekanonisierung von Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Weltanschauungsliteratur von Wagner, Chamberlain, Eucken, Ziegler, Kühnemann, Kommerell, George und Wolfskehl*, in *Die Präsentation kanonischer Werke um 1900. Semantiken, Praktiken, Materialität*, hrsg. v. Philip Ajouri, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 43-56.

⁵⁶ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Das Epos*, cit., p. 158.



La capacità di elevare attraverso lo stile un lacerto di vita alla forza di un simbolo è tratto peculiare dei poemi omerici, ma anche della *Commedia* dantesca, la quale rappresenterebbe una «gewaltige Abstraktion der Weltgeschichte», avendo Dante fornito «den Schlüssel zur Geheimschrift seiner Zeit»⁵⁷. Come intendere tale capacità di astrazione? Come distinguere una rappresentazione simbolica da una rappresentazione descrittiva? La terminologia si tinge dei toni evolucionistici della scuola darwiniana, diffusa in ambito tedesco soprattutto grazie agli scritti di Ernst Haeckel. Delle Grazie rintraccia nello stile epico la superiore capacità di operare «eine natürliche Auslese» dei dati reali, affidando il necessario all'elaborazione dello stile⁵⁸.

Delle Grazie certo non ignora il degrado in cui versa la tradizione epica di lingua tedesca. Procede anzi a un'accurata diagnosi del genere, constatando l'irrigidimento degli esiti ultimi, la scarsa capacità di farsi esploratore ed espositore di fenomeni storico-sociali attuali. Il campionario di testi epici recenti da cui l'autrice trae i propri referti si caratterizza infatti, da un lato, per la presenza di una «abgestandene Romantik», come nel caso di Ernst Schulze, oppure per uno stile insulsamente fantastico dominato da una «Unnatur», come nel caso delle opere di Hermann Lingg⁵⁹. Ma è soprattutto la *lingua* tradizionale dell'epica di lingua tedesca, una lingua sclerotizzata su arcaismi e aulicismi morfo-sintattici e di versificazione, a rendere il genere epico ottocentesco oleografico e sostanzialmente sgradito agli occhi di un pubblico animato da pretese di penetrazione intellettuale.

Entro questo panorama, un'eccezione è rappresentata, secondo delle Grazie, dall'opera epica di Robert Hamerling, il poeta nato a Kirchberg il 24 marzo 1830 e morto a Graz il 13 luglio 1889, traduttore fra l'altro dei *Canti* di Leopardi e assunto a notorietà europea grazie al poema *Abasver in Rom* del 1866 [ristampato anche come *Abasverus in Rom*] e alla tragedia *Danton und Robespierre* del 1870. Delle Grazie, sollecitata alla lettura dello Hamerling epico nei suoi anni viennesi, ne rimane suggestionata e scrive: «Die Deutschen, die seit *Hermann und Dorothea* ihre epische Kunst für begraben halten konnten, [...] hörten aus den Versen des *Abasver* plötzlich wieder den vollen Glockenklang einer ebenso natürlich freien, als gedankengeadelten Sprache. So hatten bisher einzelne Franzosen, so seit Heine noch kein Epigone gesprochen»⁶⁰. Un linguaggio dunque, quello di Hamerling, naturalmente libero e insieme nobilitato dal pensiero – sono questi i due tratti essenziali che possono dare

⁵⁷ *Ivi*, p. 161.

⁵⁸ *Ivi*, p. 164.

⁵⁹ *Ivi*, p. 166.

⁶⁰ *Ivi*, p. 166.



nuova linfa al genere epico della modernità. Ne consegue che nelle intenzioni della scrittrice il primato attribuito all'epica non corrisponde, come potrebbe parere, a un'operazione estetica restaurativa o conservatrice, consumata anzitutto nell'ambito della forma estetica:

Der rhythmische Fall der Sprache, der Reim, die kühnen prunkvollen und überschwenglichen Bilder leisten dabei nur den äußerlichen Dienst eines Gewandes. Was die wahrhaft großen Epen aller Zeiten und Völker erst zu wirklichen Epen macht, ist weder dieses Moment ihrer Form, noch die geschlossene Handlung, die sie ja mit jedem guten Roman gemein haben, sondern zunächst das symbolische Deuten der Formen und Gesetze, innerhalb deren das Leben besteht und sich vollzieht⁶¹.

L'epos è il genere in grado di trasporre in simbolo i risultati di quelle «scienze della vita» che stanno dimostrando l'unicità dei principi che regolano «Natur und Kunst»⁶². La vera arte epica è dunque un'arte che recepisce l'innovazione scientifica e la traduce in un linguaggio simbolico, traendo dalla crisi del presente un fecondo terreno d'avvio: «Noch jede große Zeit hat ihren Epiker gefunden; auch die unsere, so paradox es klingt, so müde und blasiert sie tut, ist wieder reif dafür. Nur daß er sich nicht an diese Müden wenden wird, sondern an diejenigen, welche wieder großen Symbolen entgegenträumen»⁶³.

Dietro la maschera al maschile di questo «Epiker», come del resto già nel «Mann» evocato in precedenza, Marie Eugenie delle Grazie fa naturalmente intravedere se stessa e, senza dirlo, le aspirazioni che affida al compimento del suo *Robespierre*. Al nuovo poeta epico (o alla nuova poetessa epica) spetterà un lavoro di rinnovamento linguistico in grado di coniugare forza icastica e concisione quasi scultorea dell'epica tradizionale con il sondaggio sottile della psiche e delle motivazioni aggrovigliate dei personaggi moderni alla luce dell'evoluzionismo scientifico. Il *Robespierre* è dunque il banco di prova su cui raccogliere questa sfida estetica. Il suo antenato di rango – lo abbiamo appena ricordato – è individuato in *Hermann und Dorothea*, il poemetto in esametri pubblicato da Goethe nel 1798, non da ultimo come risposta classicheggiante agli accadimenti traumatici della Rivoluzione francese. A partire da Wilhelm von Humboldt i critici hanno ravvisato negli esametri goethiani la rinascita dell'epica in chiave moderna, cioè la possibilità di un'epica che non fosse soltanto un omaggio ornamentale in stile, ma fosse effettivamente in grado di fondare con la sua versificazione un mito moderno capace di

⁶¹ *Ivi*, pp. 158 s.

⁶² *Ivi*, p. 150.

⁶³ *Ivi*, p. 168.



aggregare nuove comunità⁶⁴. Una volta fissato il modello goethiano, non basta tuttavia mostrarsi ossequiosi nei confronti della tradizione, ma si tratterà d'innestare nel nervo della lingua tradizionale il nuovo linguaggio delle scienze del secondo Ottocento. Delle Grazie critica, infatti, il pur ammirato Hamerling soprattutto per la sua lontananza dalla vita, dalla natura, per il suo indugiare nel tepore rassicurante che si trasmette dietro una stufa in quelle locande dai vetri istoriati secondo motivi medievaleggianti («Butzenscheibenstuben»). L'attacco sferrato all'elettica estetica della *Gründerzeit* è senza compromessi e si avvale, con ogni probabilità, degli strumenti della *Kulturkritik* nietzschiana:

[Die Ästhetik] fühlte sich Großmama und wollte es bleiben mit dem senilen Starrsinne der Tradition, der in der Regel keinen anderen Vorzug sein eigen nennt als seine Jahre. Und darüber wurde der epische Held ein schwindstüchtiger Komödiant. Niemand nahm ihn weiter ernst. Und als sein rasselndes Organ für die Weltbühne nicht mehr ausreichte, kroch er hinter den Ofen der Butzenscheibenstuben und hüstelte etwas Mittelalter⁶⁵.

Il poeta epico della modernità dovrà piuttosto dimostrarsi ad un tempo «Psycholog, Soziolog und Ethiker»⁶⁶. Prediligerà un linguaggio opulento, ma freddo nella dissezione delle passioni e degli eventi. Scienziato della storia, questo poeta epico del futuro trarrà dall'enorme mole di conoscenze accumulate il terreno fertile a far germogliare i possenti arbusti della sua creazione. Entro questa prospettiva, cioè nel tentativo di rifondare il genere epico su un dialogo interdisciplinare di quelle che Dilthey definirà le «scienze dello spirito», si potrà forse comprendere la ragione profonda delle letture onnivore che delle Grazie intraprende per la stesura del suo poema, letture che – come già ricordato – abbracciano i maggiori storici della Rivoluzione, storici «jedes politischen Bekenntnisses»⁶⁷, ma anche filosofi della storia e i sociologi più accreditati.

Tra le sfide stilistiche più ardue per il nuovo «Epos» vi è sicuramente il tratteggio di una psicologia rivoluzionaria in cui gli opposti appaiono legati. La nuova lingua epica «wird sich ihre Aufgabe ganz nach der psychologischen Seite der Gestaltung zu bewegen haben»⁶⁸. A differenza del romanzo, tuttavia, l'epos non può sfociare in ricognizioni impressio-

⁶⁴ Su questi aspetti Karl Eibl, *Anamnesis des «Augenblicks»*. Goethes poetischer Gesellschaftsentwurf in Hermann und Dorothea, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 58 (1984), pp. 111-138.

⁶⁵ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Das Epos*, cit., p. 167.

⁶⁶ *Ivi*, p. 169.

⁶⁷ *Ivi*, p. 83.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 166 s.



nistiche, ma deve trasfigurare la complessità in simbolo. È in particolare il carattere paradossale dei personaggi di Robespierre e Saint-Just a richiedere all'autrice il maggiore dispendio di energie. Si trattava di rappresentare adeguatamente personaggi che sono insieme profeti dell'emancipazione e fautori di una dominazione tirannica. Per mettere a confronto questa interna divisione che scinde la psicologia del personaggio, delle Grazie ricorre a una serie di corrispondenze tra atmosfera esterna e psiche del personaggio, come se l'ambiente circostante rispecchiasse l'interiorità di chi in esso si muove e agisce, in quanto mosso da un principio unico dell'esistente. Basti in questa sede l'analisi di due esempi centrali:

Rauh fegt der Märzsturm über's Blachfeld hin.
 's wird Nacht, und finster droht der Himmel; doch
 Von Flackerglanz unzähl'ger Lagerfeuer
 Erhell't, flammt unter ihm die Eb'ne auf,
 Und ihrer Einsamkeit verlор'ne Echo's
 Antworten geisterhaft dem lauten Ruf
 Des Lebens, das sie aufgescheucht. Die Waffen
 Der jungen Republik steh'n hinter im Feld:
 Ein Theil des Heer's, das ihre Freiheit und
 Ihr Recht und ihre phryg'schen Mützen und —
 Die Guillotine nach Belgien führen soll!
 [...] Nur hier und dort,
 Wo um die Feuer die Soldaten lagern,
 Malt grell und derb die Wirklichkeit ihr Bild
 In dieses Zwielficht's schwanken Rahmen; doch
 Zum Bilde, das befremdet, wird sie selbst hier:
 Nur ihre Farben schreien, ihre Stimme
 Bleibt leis' und scheu — und vom nachtdunkeln Grund
 Der Eb'ne, von dem schwarzen Wolkenvorhang,
 Der sturmzerrissen bald sich aufrollt, bald
 In Regenschauern drüber hinweht, hebt
 Dies Bild wie eine Scene sich, dahinter
 Ein unheimliches Etwas lauert, stets
 Bereit, mit seinem Schreck sie zu erfüllen.

[...] Ruhlos wandelt nur
 Ein Einz'ger längs der Feuer auf und nieder —
 Hoch, schlank, noch Jüngling an Gestalt und doch
 So männlich fest und selbstbestimmt, als trüg' er
 Schon eines reichen Lebens Vollgewicht
 Mit sich. Kein Hut drückt ihm die Stirn; frei in
 Den braunen Locken läßt den Sturm er wühlen,
 Und leicht nur hält die schmale, feine Hand
 Den Mantel fest, der los' die biegsame
 Gestalt umflattert. Doch nicht Zufall scheint's,



Daß einsam Dieser wandelt; 's ist, als trüg' er
Die Einsamkeit mit sich, als ging vor ihm
Und hinter ihm sie her, so jäh verstummen
Die Lippen, tritt er an ein Feuer, solch'
Beklommen Schweigen bleibt zurück, wo spähend
Und eigen lächelnd er vorüberschritt.
[...] Wetterharten
Soldaten selbst gibt er noch Rätsel auf,
Der feinglied'rige Jüngling dort — Saint-Just!⁶⁹

È questo un notturno a tinte forti e fosche. La scena è sovraccarica di aggettivi, avverbi ed epiteti caratterizzanti che creano un senso di terrore latente. L'elemento atmosferico ostile, il freddo, la notte – tutto concorre a creare un'atmosfera che si colloca nella luce di un'inquietante duplicità («Zwielicht»). La stessa che caratterizza Saint-Just, descritto come un fanciullo («Jüngling»), figura liminare per eccellenza, angelicato, addirittura androgino, ma al tempo stesso terribile nel suo sangue freddo. A differenza della concisione del modello goethiano di *Hermann und Dorothea*, tutta centrata sul laconismo delle allusioni, la versificazione del *Robespierre* indulge nell'accumulo di dettagli, quasi tocchi indefessi di un pennello che piega la simultaneità della sintassi visiva sotto una cascata di iperbati, inversioni ed epifrasi. Vistoso è inoltre il ricorso a strutture sintattiche avversativo-concessive («und doch») che rendono efficacemente il contrasto tra le sembianze angeliche del fanciullo e l'azione violenta del suo pensiero. Le parvenze sono serafiche, eppure («und doch») gli esiti dell'azione sono demoniaci.

Il virtuosismo della poetessa si mostra, orazianamente, nell'accanimento del suo *labor limae*:

Hinwandelnd denkt's Saint-Just, und leise lächelt
Sein Mund dazu. Nicht einer dieser herben
Gedanken brennt sich in sein Antlitz, macht
Sein Auge düster, seine Stirne wolkig.
Als spräch' ein Zweiter zu ihm, lauscht er still,
Und während Jener Todeslose austeilt,
Freut er des Sturm's sich, der das Haupt ihm kühlt,
Und athmet gierig der gesunden Frische
Entgegen, die ihm Leib und Nerven stählt⁷⁰.

In questo ritratto, il sorriso – in cui riecheggia forse involontariamente «das einsame Lachen» di cui delle Grazie parla negli scritti autobiogra-

⁶⁹ M[arie] E[ugenie] delle Grazie, *Robespierre. Ein modernes Epos*, Zweiter Theil, cit., pp. 384-386.

⁷⁰ *Ivi*, p. 387.



fici – è perturbante perché generato e alimentato da un disegno di morte. «Grass», variante dell'ortografico «krass», non a caso è aggettivo o avverbio ricorrente nel poema. Lontano dal senso triviale che lo caratterizza oggi, esso rimanda a quel predicato etico-estetico della «Grässlichkeit», ovvero di un «orrore patente e incontenibile, raccapricciante», che nel poema si fa simbolo della psicologia del terrore rivoluzionario. Il contrasto fra gli eccessi della violenza, specialmente nelle scene dei massacri, e la freddezza dei suoi mandanti si abbatte su inermi che nemmeno pietà o compassione possono consolare. Sembra pertanto lecito, in conclusione, ascrivere il tenore di fondo del *Robespierre* a quel genere di *Verhaltenslehren der Kälte* che Helmut Lethen ha individuato come tratto caratterizzante della letteratura tra le due Guerre⁷¹, ma che forse trova qui un prodromo in grado di offrire notevole materiale a chi intenda indagare la riflessione moderna sui paradossi della Rivoluzione e le ambivalenti migrazioni della sua ricezione storico-culturale, non da ultimo sulle rive del Danubio.

⁷¹ Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (1994), 7. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2014.

