

6.

UN VERSO DI MÖRIKE

Studiando la storia della critica letteraria tedesca non di rado ci si imbatte in una serie di interpretazioni che trovano il loro inizio in un'interpretazione autorevole che per prima istituisce un rapporto tra il testo e la *discourse community* della critica letteraria. Il primo legame si pone tuttavia in contrasto con le aspettative di altri membri della stessa comunità (nel nostro contesto la comunità accademica) sollecitando la risposta di un altro interprete che tenta di correggere «l'errore» del suo predecessore. Il dibattito che ne deriva viene arricchito dall'arrivo di un terzo intervento, poi di un quarto, ecc. Le prime interpretazioni appaiono poi in nota a quelle successive consolidando non solo le interpretazioni ma anche l'interesse per il testo letterario stesso che rafforza così il suo prestigio e viene ripreso nelle antologie e nei manuali scolastici. In questo modo nascono tradizioni e scuole, si creano filoni e fazioni, si consolidano opinioni e carriere accademiche.

Attorno ad una piccola poesia di Eduard Mörike, una delle voci più apprezzate del *Biedermeier* tedesco, nei primi anni '50 si è sviluppato un dibattito critico che è diventato – anche per l'autorevolezza dei partecipanti – un caso classico dell'ermeneutica letteraria tedesca del Novecento. Il primo passo l'aveva compiuto Emil Staiger, eminente rappresentante della tradizione umanistica della germanistica, apprezzato anche – Staiger era svizzero e insegnava a Zurigo – per la sua distanza dalle lacerazioni e delle divisioni del dopoguerra, Staiger era un rappresentante della borghesia illuminata sovranazionale come era richiesto dai tempi.

Maestro della critica immanente del testo, Staiger pubblicò una

monografia su Goethe in tre volumi, ai quali fecero seguito due volumi su Schiller, prima era già apparso il volume sui grandi narratori dell'Ottocento. Staiger ha pubblicato inoltre vari saggi su problemi di estetica, tra i quali risalta il lavoro dal titolo programmatico, *Die Kunst der Interpretation*, l'arte dell'interpretare un testo letterario, esemplificata con l'interpretazione della poesia di Mörike *Auf eine Lampe*.

Nel panorama della lirica tedesca a Mörike – «certamente il più fine e sensibile temperamento lirico di tutto l'Ottocento» secondo il giudizio di Ladislao Mittner – viene assegnato un posto di prestigio, meritato per il tono sereno e profondo, la musicalità unita alla maestria metrica con la quale Mörike fa rivivere i metri classici in lingua tedesca. A modelli classici si ispira anche la poesia *Ad una lampada* che riprende il genere antico dell'ecfrasi, *ekphrasis*, poesia dedicata ad oggetti d'arte nota a Mörike grazie all'*Anthologia Graeca*.

Auf eine Lampe

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehängt hier,
Die Decke des nun fast vergeßnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Una vera opera d'arte. Chi ne ha cura?/Chi se ne accorge?/A chi interessa?

Ciò che è bello, vi risplende beato/beatamente // risplende beato in se stesso.

Prima di procedere conviene chiederci perché riesaminare un dibattito critico che si potrebbe anche relegare al limbo delle note a piè di pagina. Per rispondere a questa domanda vorrei ricordare le parole con le quali Max Kommerell apre il volume *Gedanken über Gedichte*:

Über Gedichte ist schwer reden. Schwer für den Undichterischen, schwerer für den Dichterischen. Und zu wem? Wer selbst mit Gedichten Umgang hat, will nicht belehrt sein. Wer ihn nicht hat, ist kaum

zu belehren. Bedarf das stille Wirken eines Gedichtes unter den Menschen solcher Auslegungsversuche? Gewiß nicht. Besteht Gefahr, daß es dadurch zerstört würde? Allenfalls! Warum also reden? ¹

Parlare di poesia è difficile. Difficile per chi non ha una natura poetica, ancora più difficile per chi ce l'ha. E parlare a chi? Chi ha familiarità con la poesia non desidera insegnamenti/istruzioni. Chi è lontano dalla poesia difficilmente può esserle avvicinato. L'agire calmo della poesia fra gli uomini ha forse bisogno di questi tentativi di interpretazione? Certamente no. C'è il pericolo che essa venga distrutta dalle interpretazioni? Sempre. Perché allora parlare?

Emil Staiger pone la stessa domanda – perché interpretare? –, ma a differenza di Kommerell che pone l'accento sull'opera, Staiger assume la prospettiva del lettore, spostando così il fondamento della riflessione estetica nella sfera psicologizzante della ricezione:

Wir lesen Verse; sie sprechen uns an. Der Wortlaut mag uns faßlich erscheinen. Verstanden haben wir ihn noch nicht. Wir wissen noch kaum, was eigentlich dasteht und wie das Ganze zusammenhängt. Aber die Verse sprechen uns an. [...] Zuerst verstehen wir eigentlich nicht. Wir sind nur berührt; aber diese Berührung entscheidet darüber, was uns der Dichter in Zukunft bedeuten soll. ²

Leggiamo dei versi: essi ci parlano. Il senso delle parole può anche sembrarci comprensibile, ma non l'abbiamo ancora capito. Sappiamo appena che cosa vuol dire il testo e come le singole parti sono connesse tra loro. Ma i versi ci parlano [...] In un primo momento non capiamo. Ma qualcosa ci tocca, e questo contatto è decisivo per il significato che il poeta avrà per noi in futuro.

Nel prosieguo dell'interpretazione dedicata alla poesia *Auf eine Lampe* di Mörrike, leggiamo le famose parole a dir il vero un po' sospette se pensiamo al dibattito decennale suscitato dalle parole dello stesso Staiger: «Diese Verse bedürfen keines Kommentars. Wer Deutsch kann, erfaßt den Wortlaut des Textes». «Questi versi non hanno bisogno di alcun

¹ M. Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt a. Main, Klostermann, 1985 (1. Aufl. 1943), p. 7.

² E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, München, dtv, 1971, p. 9.

commento. Chi sa il tedesco capisce il significato del testo».

E siamo pronti a compiere il primo passo della nostra indagine, riesaminando il commento proposto dallo stesso Staiger:

«Die Schöne bleibt sich selber selig», sagt Goethe im zweiten Teil des Faust. Er weiß darüber Bescheid. Er spricht sich entschieden und unzweideutig aus. Mörke geht nicht so weit. Er traut sich nicht mehr ganz zu, zu wissen, wie es der Schöne zumute ist. «Was aber schön ist, selig scheint es...», ist alles, was er zu sagen wagt. Und nun ersetzt er noch gar, mit jenem letzten Raffinement, über das nur ein Spätling verfügt, das sich durch ein ihm: «Selig scheint es in ihm selbst». Hätte er in sich selbst geschrieben, so hätte er sich noch immer allzusehr in die Lampe hineinversetzt. Ganz abgerückt ist das Schöne wieder, wenn es selig ist «in ihm selbst». Es ist, als habe der Betrachter das Lustgemach bereits wieder verlassen und denke nun über das Kunstwerk nach. Nachzudenken ist ihm gemäß, ihm, der sich als Nachgeborener fühlt. Im Nachdenken findet er aber den Trost, das Schöne bedürfe der Würdigung nicht; es sei sich selbst, ihm selbst genug – einen gültigen, aber doch schmerzlichen Trost, der jeden seinem Bereich überläßt, das Schöne dem fast vergessenen Raum, den Menschen der Gleichgültigkeit des Tages.

«Sta beata di sé la bellezza», afferma Goethe nella seconda parte del Faust. È sicuro di quello che dice. Si esprime in modo deciso e inequivocabile. Mörke non arriva a questo punto. Non crede di essere in grado di sapere quale sia lo stato d'animo della bellezza, «Was aber schön ist, selig scheint es» è tutto quello che egli osa dire. E a questo punto sostituisce, con quella perfetta raffinatezza di cui dispone solo un epigone, il pronome sé (sich) con il pronome a lui (ihm): «sembra beato in lui stesso». Se avesse scritto «in sé stesso» si sarebbe immedesimato troppo nella lampada. La bellezza si stacca quando è beata «in ihm selbst».

È come se l'osservatore fosse già uscito dalla stanza e riflettesse (nachdenken «post-pensare») sull'opera. La riflessione infatti gli si addice perché si sente nato in ritardo (Nachgeborener). Ri-flettendo (nachdenken = «pensare dopo») si consola all'idea che l'oggetto bello possa fare a meno di essere apprezzato: basta a sé stesso – una consolazione valida pur tuttavia dolorosa che assegna ogni cosa al proprio posto: l'oggetto bello alla sala quasi dimenticata, l'uomo all'indifferenza della vita quotidiana.

Ancora Kommerell: «Falsch, entschieden falsch ist, was gar nicht von der Wirklichkeit eines Gedichts berührt wurde; und nur der irrt völlig,

der dem Gedicht nicht zuhören kann». «Errato, decisamente errato è ciò che non è stato toccato dalla realtà della poesia; e erra solo chi non riesce ad ascoltare la poesia». Ora si dà che il fondamento del famoso dibattito sia proprio un momento del «non-essere-riusciti-ad-ascoltare-la-poesia». Prima di mettersi ad ascoltare le parole di Mörike, Staiger intravede già il parallelo con Goethe che guida l'intero atto di lettura su binari rigidissimi non superabili una volta avviato il meccanismo interpretativo.

L'accostamento a Goethe sarebbe sempre da evitare, ma nel caso specifico si tratta nientemeno che di una grossolana svista dell'interprete che non ha letto con sufficiente cura le parole di Chirone nel *Secondo Faust* chiamate in causa dal confronto. In quel passo *Schöne* viene usato con evidente connotazione negativa in opposizione ad *Anmut* connotato invece positivamente. Come risposta alla domanda di Faust, quale sia la donna più bella del mondo, Chirone risponde infatti – cito la traduzione di Franco Fortini:

CHIRON

Was!... Frauenschönheit will nichts heißen,
Ist gar zu oft ein starres Bild;
Nur solch ein Wesen kann ich preisen,
Das froh und lebenslustig quillt.
Die Schöne bleibt sich selber selig;
Die Anmut macht unwiderstehlich,
Wie Helena, da ich sie trug.

FAUST

Dell'uomo più bello hai parlato :
parla della donna più bella!

CHIRONE

Ma che! Bellezza di donna non significa
niente, è spesso un'immagine astratta.
Posso lodare solo la creatura
che felice di vivere sgorga alla gioia.
Sta beata di sé la bellezza.
Ma la grazia fa irresistibile.
Come, quando la portai, Elena.

L'opposizione tra *Schöne* e *Anmut* viene realizzata su più piani, sul piano

dei verbi con l'opposizione tra verbi statici *ist* und *bleibt* (connotati negativamente secondo una veneranda tradizione che risale a Lessing) e verbi di movimento, *quillt* e *macht*, connotati invece positivamente. Analoga opposizione è realizzata sul piano dei sintagmi verbali:

Schönheit	Anmut
ist ein starres Bild	quillt froh und lebenslustig
bleibt sich selber selig	macht unwiderstehlich

Anmuth: Die angenehme Empfindung, welche durch den Genuß eines Gutes hervorgebracht wird. (Adelung I, 305). Es ist sonderbar, daß *Anmuth*, in so fern es eine Eigenschaft der Gegenstände ausdrückt, im Hochdeutschen nur von solchen Dingen gebraucht wird, die durch das Gesicht empfunden werden. (I, 306).

Anmuth: la gradevole sensazione provocata dal godimento di un bene. È da notare che *Anmuth*, quando esprime una qualità dell'oggetto, in tedesco viene usato solo per le sensazioni visive.

Citando probabilmente a memoria o ispirato dal commento alle poesie di Mörike dove aveva trovato il presunto passo «parallelo», Staiger attribuisce al verso di Goethe «Die Schöne bleibt sich selber selig» un significato errato che diventa fondamento dell'atto interpretativo: «Er, der Spätling, kann nur noch vermuten und als möglich bezeichnen; das Wesen ist ihm schon halb verhüllt»³. L'essenza del bello era disponibile a Goethe, ma non lo è più a Mörike che si deve accontentare di esprimere supposizioni.

L'errore è tanto più grave per il prosieguo dell'interpretazione, perché Mörike non deve aver pensato al passo del *Faust*, anche perché usa *Schönheit* e *Anmut* come sinonimi, come nei versi iniziali della poesia *Der junge Dichter*, dove troviamo anche un cenno significativo al *Scheinen* del bello:

Der junge Dichter
Wenn der Schönheit sonst, der Anmut
Immer flüchtige Erscheinung,
Wie ein heller Glanz der Sonne,

³ E.. Steiger, *cit.*, p. 31.

Einmal vor die Sinne wieder
Mit der Neuheit Zauber trat.⁴

E proprio il verbo *scheinen* nell'ultimo verso di *Auf eine Lampe* ha suscitato l'intervento correttivo di Heidegger che aveva assistito alla conferenza durante la quale Staiger aveva reso pubblica questa sua *Arte dell'Interpretazione*:

Um mit dem scheint in Mörrikes Gedicht ins Klare zu kommen, muß man zunächst, aber zugleich rückwärts aufschließend für das ganze Gedicht, die beiden letzten Verse nach dem Gedankenstrich lesen. Die zwei Zeilen sprechen in nuce Hegels Ästhetik aus. Die Lampe, «das Leuchtende», ist als «ein Kunstgebild echter Art» das symbolon des Kunstwerks als solchen – in Hegels Sprache «des Ideals». Die Lampe, das Kunstgebild («o schöne Lampe»), bringt in eines zusammen: das sinnliche Scheinen und das Scheinen der Idee als Wesen des Kunstwerks. Das Gedicht selbst ist als sprachliches Kunstgebilde das in der Sprache ruhende Symbol des Kunstwerks überhaupt.

Aber nun zum *scheint* im besonderen. Sie lesen «selig scheint es in ihm selbst» als *felix in se ipso (esse) videtur*. Sie nehmen das *selig* prädikativ und das *in se ipso* zu *felix*. Ich verstehe es adverbial, als die Weise wie, als Grundzug des «Scheinens», d.h. des leuchtenden Sichzeigens, und nehme das *in eo ipso* zu *lucet*. Ich lese: *felicitet lucet in eo ipso*; das in ihm selbst gehört zu *scheint*, nicht zu *selig*, das «selig» ist erst die Wesensfolge des «in ihm selbst Scheinens». Die Artikulation und der «Rhythmus» der letzten Verse haben ihr Gewicht im *ist*. «Was aber schön ist» (ein Kunstgebild echter Art *ist*), «selig scheint es in ihm selbst!» Das «Schön-Sein» ist das reine «Scheinen».⁵

Ma adesso ci occupiamo in modo specifico della parola *scheint*. Lei interpreta «selig scheint es in ihm selbst» nel senso di *felix in se ipso (esse) videtur*. Lei considera *selig* come predicativo e accosta *in se ipso* a *felix*. Io invece lo intendo come avverbio, come il modo e come la caratteristica del Scheinen ovvero del mostrarsi splendente e accosto in *eo ipso* a *lucet*. Per me la frase corrisponde a *felicitet lucet in eo ipso*; in ihm selbst sta con *scheint* e non con *selig*, *selig* è la conseguenza del *in ihm selbst*.

⁴ E. Mörrike, *Werke*, hg. von G. Baumann, Stuttgart, Kohlhammer, 1954, I, p. 31.

⁵ Ristampa della disputa in V. G. Doerksen (ed.) *Eduard Mörrike*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, pp. 241-269, con un contributo di L. Spitzer e il commento conclusivo di Staiger.

L'articolazione e il ritmo degli ultimi due versi hanno il loro centro nel ist. «Was aber schön ist» (l'opera d'arte è) «selig scheint es in ihm selbst» l'essere bello è il puro splendere.

Questa era la situazione critica stabilitasi dopo il primo *round*. Ci troviamo dunque con due versioni latine del verso tedesco o, meglio, con due versioni latine di altrettante *interpretazioni* di un verso tedesco alle quali aggiungo, per completare il quadro, l'interpretazione aggiunta poco tempo dopo da Friedrich Beißner che propone di rendere il verbo *scheint* nell'accezione del latino *apparet*:

Staiger:	felix in se ipso videtur
Heidegger:	feliciter lucet in eo ipso
Beißner:	in se ipso felix apparet

Ogni atto interpretativo comporta delle scelte, e nell'interpretazione si ritrovano sia ciò che è stato scelto, sia ciò che è stato scartato. Con la decisione di esprimere in traduzione latina quanto si salva nell'interpretazione, il «resto», cioè la parte scartata dall'interprete, va irrimediabilmente persa. Con questa operazione non si arriva alla chiarezza ma solo al rigore della separazione.

Ciò che «resta» e viene espresso in traduzione non potrà più essere ri-tradotto in tedesco. L'interprete ha perso il legame con la propria materia ed ogni contributo successivo risente della perdita originaria aumentando la rigidità dell'argomentazione.

Il testo da interpretare non può essere tradotto in latino in modo utilitaristico perché ogni appropriazione ermeneutica è per la sua stessa natura «traduzione» – traduzione del testo nell'orizzonte individuale – ovvero un processo che coinvolge due sistemi linguistici in movimento e affatto stabili. La traduzione non è in grado di trasportare il significato del testo in una veste più stabile e definitiva di quanto non lo sia il significato dell'originale.

Ci sono due generi di interpretazioni: le interpretazioni «perfette» come quella che Hofmannsthal offre della massima di Goethe – interpretazioni che non lasciano traccia di sé – e le interpretazioni nate come compromessi, come approssimazioni al testo letterario in movimento.

Il principio che seguirò nella mia interpretazione – che appartiene al genere dell'interpretazione/compromesso – potrebbe essere chia-

mato principio «saggistico»: si tratta del tentativo di costruire un equilibrio del testo provando a aumentare oppure a diminuire il peso specifico di ciascun elemento testuale, tenendo sotto controllo l'insieme del testo. La parola italiana *saggio* deriva dal mediolatino *exagium*, il bilancino usato dai proto-chimici nei loro esperimenti e dagli alchimisti per calibrare le dosi degli ingredienti e trasformare i metalli in oro. Nella lingua arcaica e in alcuni dialetti *saggiare* viene usato come il più comune *assaggiare*.

Ma esiste una differenza fondamentale tra l'*assaggiare* in cucina e il saggio critico che forse potrà rivelare una preziosa analogia: il sale di troppo non si può togliere, bisogna rifare da capo la pietanza. E propongo di fare la stessa cosa con le interpretazioni. Dopo aver sovraccaricato di peso una singola parola, bisogna disfare il tutto e ricominciare da capo. L'interpretazione errata non può essere «corretta», dev'essere rifatta. L'analogia non è perfetta, perché è molto più facile rifare un piatto in cucina che non un'interpretazione che, una volta entrata nel circuito della comunicazione scientifica, interagisce con i lettori attraverso un'infinità di canali, anche inconsapevoli.

Sottolineo per inciso il canale più insidioso: le parti non messe in discussione nel dibattito ne usciranno rafforzate; si tratta di un rafforzamento quasi subliminale come nel caso delle tre traduzioni latine del verso di Mörrike che hanno in comune il passo *in se ipso* – probabilmente un errore di traduzione. Sulla traduzione *in eo ipso* proposta da Heidegger si è sempre sorvolato ritenendo sinonime le due varianti.

Allora dobbiamo rifare tutto da capo.

Nella mia lettura mi servirò di tre concetti saussurian: il concetto di asse paradigmatico, di asse sintagmatico e dell'idea di un *système, où tout se tient* per valutare l'insieme delle relazioni sintagmatiche dopo ciascuna sostituzione paradigmatica. In questa prospettiva il materiale «secondario» suggerisce una prima domanda relativa alla distribuzione delle due varianti messi in risalto nel dibattito critico, la scelta del verbo e della funzione sintattico-semantiche di «selig»:

feliciter lucet	felix videtur	felix apparet
		feliciter apparet (?)
	feliciter videtur (?)	
felix lucet (?)		

Possiamo forse riscontrare delle restrizioni nella distribuzione delle varianti? Pongo la domanda solo per sottolineare l'esigenza di verificare l'effetto delle scelte paradigmatiche sull'insieme del testo.

Bisogna porre altresì la domanda relativa al secondo elemento «mobile», l'aggettivo (oppure l'avverbio) *selig*. Adelung definisce *selig* nella sua accezione originaria come «in einem hohen Grad glücklich, und sich dieses Zustandes mit herrschender Lust bewußt», ricordando anche l'accezione ristretta di «Der himmlischen Glückseligkeit nach diesem Leben theilhaftig». «Partecipe della beatitudine celeste dopo questa vita». (Adelung VI, 429).

Il rimando alla sfera religiosa di *selig* può suggerire un'analogia: come l'anima sopravvive alla morte del corpo, così la bellezza dell'oggetto d'arte sopravvive alla perdita di funzionalità della lampada. Ciò che è bello continua a vivere e a splendere nell'oggetto.

Il secondo elemento da analizzare – fosse anche soltanto per distribuire i pesi in misura più equa – dovrà essere *in ihm selbst*, interpretato da tutti come sinonimo di «in sich selbst», «in se stesso». Preso letteralmente, *ihm* rimanda ad un complemento maschile o neutro al dativo: nel contesto ristretto troviamo il gruppo nominale *ein Kunstgebild der echten Art*, «una vera opera d'arte»T, «un vero oggetto d'arte».

Nei due versi si trovano ben tre riferimenti pronominali a *Kunstgebild*, «l'oggetto d'arte», (*ein, sein, in ihm*) dei quali dovrà tener conto chi volesse tradurre i due versi: Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein? Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Un vero oggetto d'arte. Ignorato da tutti, ma
Beato in esso ciò che è bello risplende.

Alle due variabili *sembra/splende* e *beato/beatamente* si aggiunge così una terza, *in esso/in se stesso*. Nel contesto estremamente ridotto di un solo verso, l'aggiunta di un elemento significativo nuovo modifica di molto l'equilibrio pre-esistente. Con l'arrivo di un terzo elemento, gli altri due risultano alquanto sminuiti. L'opposizione tra uso avverbiale e predicativo di «selig» appare di poco conto e l'accezione di *splendere, risplendere* risulta sufficientemente ampia per soddisfare tutti gli approcci al testo senza bisogno di un improbabile «sembrare» o di un ipotetico «apparire».

Il metodo basato sul tentativo di riequilibrare le parti in gioco ha

avuto un effetto devastante sui castelli interpretativi costruiti sopra un elemento isolato del testo e il dibattito si è sgonfiato di colpo lasciando sul campo i relitti della sconfitta sotto forma di frasi latine non più ri-traducibili in tedesco a testimonianza della distanza insormontabile che separa gli interpreti dal testo.

L'urbanità del tono non deve ingannare sulla portata della critica alla quale Heidegger sottopone l'*Arte dell'interpretazione* del famoso collega di germanistica: «Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich vermerke, daß Sie eine genauere Kennzeichnung des Gedichtes hinsichtlich seines Baues unterließen, zumal Ihnen, wie Sie später schreiben, an diesem Abend allerdings der methodische Teil wichtiger (war) als das Beispiel». E con un laconico «Die zehn Verse des Gedichtes gliedern sich so...». Heidegger inizia la sua magistrale analisi della poesia che riporterò alla fine del capitolo.

La posizione antitetica a quella di Staiger che usa un testo poetico come mero oggetto dimostrativo del metodo critico ispira anche il giovane Peter Szondi – l'allievo di Staiger che in seguito sarebbe diventato il maggiore critico tedesco della sua generazione – che conclude le sue interpretazioni delle Elegie di Rilke con le parole:

Am Schluß einer Interpretation soll der Leser oder Zuhörer den Eindruck haben, er hätte das Gedicht immer schon so verstanden: Nur die Interpretation hat ihre Bestimmung erreicht, die sich solcherart in das Werk selbst auflöst: bleibt sie dagegen neben ihm bestehen, so ist Anlaß zum Verdacht, daß sie sowohl in ihrer Absicht als auch in ihren Behauptungen verfehlt ist.⁶

Alla fine di un'interpretazione il lettore o l'ascoltatore deve avere la sensazione di aver sempre capito la poesia nel modo in cui l'interprete l'ha presentata. Ha raggiunto il suo scopo solo l'interpretazione che si dissolve diventando tutt'uno con l'opera. Se, al contrario, l'interpretazione resta accanto all'opera, allora è lecito il sospetto che essa abbia fallito sia nell'intenzione sia nelle sue affermazioni.

Sono parole importanti perché tracciano un confine preciso tra l'attività critica corrente e la ragione critica utopica che dovrà essere ri-

⁶ P. Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen, Band 4, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1975, p. 494.

conquistata da ogni nuova generazione che si avvicina al mondo della letteratura e dell'interpretare.

L'impoverimento del dibattito dopo il primo scambio di contributi, merita la nostra attenzione come merita interesse il fatto che lo stesso Staiger non sia stato in grado di rispondere a Heidegger con un semplice: «Grazie della Sua magistrale interpretazione della poesia di Mörrike che accetto con gratitudine...». Fino all'ultimo Staiger era convinto delle sue ragioni e non è riuscito ad accettare di essere corretto.

Nell'atteggiamento di Staiger troviamo qualcosa di più forte del mero amor proprio, il suo rifiuto ha un fondamento inconsapevole e non rintracciabile nemmeno dallo stesso autore. Il fondamento dell'interpretazione *werkimmanent* si serve infatti di un'istanza oggettiva o, meglio, pseudo-oggettiva, che è l'interprete che parla «dall'interno del testo».

Dopo la pubblicazione del carteggio tra Staiger e Heidegger, dagli Stati Uniti, roccaforte dell'interpretazione immanente del testo, si aggiunsero altre voci al dibattito in corso, tra le quali Leo Spitzer, maestro della critica stilistica. Spitzer condivide con Staiger il fondamento dell'interpretazione e il quadro generale di riferimento estetico. Il comune fondamento che non divenne oggetto del contendere è forse più interessante della discussione su dettagli stilistici invalidata per gran parte dalla falsa partenza dell'errato riferimento al *Faust* di Goethe.

Ambedue gli interpreti osservano con molta attenzione l'io lirico che prende la parola nella poesia. Sotto gli occhi attenti degli osservatori quest'io prende i contorni di una figura in carne ed ossa, di un io dotato di «qualità» che si muove nello spazio con intenzioni precise agendo motivato da esigenze pieno di pensieri e di apprensioni. «È come se l'osservatore fosse già uscito dalla stanza e riflettesse sull'opera. La riflessione infatti gli si addice perché si sente nato in ritardo. Riflettendo si consola all'idea che l'oggetto bello possa fare a meno di essere apprezzato: basta a se stesso».

Per Spitzer (p. 256) l'identificazione tra testo e motivazione contingente dell'autore avviene con tutta naturalezza: «Lo stimolo per scrivere la poesia è ovviamente la vista della bella lampada nell'ambiente dimenticato, magari antico, nel momento che precede radicali cambiamenti (consegna della lampada ad un museo?)». E perché non al rigatiere verrebbe da chiedersi, per aumentare il tono nostalgico e

«wehmütig» del presunto osservatore/autore?

Il risultato di questa come di tante altre interpretazioni «textimmanent» dominanti la germanistica per buona parte del Novecento si rivela come circolo ermeneutico: l'osservatore «nel testo» viene infatti dotato delle stesse qualità di sensibilità e di cultura personale proprie dello stesso interprete che agisce al di fuori dal testo.

Dal confronto con questa tradizione interpretativa (che aveva dominato in Germania fino alla fine degli anni '60 ed oltre⁷) emerge con chiarezza la posizione «dall'esterno» del *filologo* assunta, con premesse alquanto diverse, da Friedrich Beißner e da Heidegger. Beißner aggiunge in nota all'*Empedocle* II,7: («Du scheinst freudig auferwacht»):

Das Wort scheint bewirkt hier eine Verstärkung, keine Reduktion der Aussagekraft. Es bedeutet nicht etwa, daß Pausanias nicht genau wisse und daher nur vermute. Das zu betonen, ist vielleicht nicht müßig nach dem Briefwechsel, den Staiger und Heidegger darüber geführt haben, ob in dem Schlußvers des Gedichts Auf eine Lampe von Mörike (Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst) das Wort scheint eine vorsichtige, epigonisch wehmütige, unsicher gewordene Zurückhaltung ausdrücke wie lat. *videtur* (Staiger) oder «das sinnliche Scheinen und das Scheinen der Idee» wie lat. *lucet* (Heidegger).

Beide Auslegungen befriedigen nicht: dem *videtur* widerspricht der feste, unverrückte Gang und Geist der klassischen Trimeter im ganzen Gedicht, und *lucet* von einer nicht angezündeten Lampe zu sagen, traut man dem Dichter auch nicht gern zu. Das lateinische *apparet* aber gibt das Gemeinte genau wieder: «Ganz offenbar, augenscheinlich ist das Schöne in sich selber selig». (Das Wort *selig* ist also prädikativ aufzufassen und hat keine adverbiale Funktion zu näherer Bestimmung des Scheinens, wie Heidegger es in der Übersetzung *feliciter lucet...* andeutet).⁸

Nessuna delle due interpretazioni è convincente: il *videtur* è contraddetto dall'andamento solido e dallo spirito del trimetro classico che dà l'impronta all'intera poesia e non mi sembra molto convincente pensare che il poeta possa dire *lucet* di una lampada non accesa. Il verbo latino

⁷ Per una critica serrata del filone vedi R. Weimann, *New Criticism' und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft: Geschichte und Kritik autonomer Interpretationsmethoden*. 2., durchges. u. erg. Aufl., München, Beck, 1974.

⁸ F. Hölderlin, *Werke* (Stuttgarter Ausgabe), Stuttgart, Kohlhammer, IV,1, p. 364.

apparet invece rende esattamente il significato inteso da Mörike: (*Selig* va inteso con funzione predicativa e non con funzione avverbiale in relazione al *Scheinen* come suggerito da Heidegger che traduce *feliciter lucet*).

L'atteggiamento apparentemente distaccato di Beißner non riesce tuttavia a nascondere il fatto che l'attività del filologo è fortemente condizionata dall'attività dell'*interprete*. Ricostruire *das Gemeinte*, «il significato inteso dal poeta», non è certo compito del filologo ed è del tutto inammissibile motivare le scelte tecniche del lavoro filologico con supposizioni del tipo: «non mi sembra molto convincente pensare che il poeta possa dire *lucet* di una lampada non accesa...», tanto più che Heidegger, nella risposta a Staiger dopo il primo scambio epistolare, dedica un passo memorabile della sua interpretazione proprio al significato di *scheinen*:

Jedesmal, wenn ich versuche, Ihnen ganz entgegenzukommen und das «scheint es» als *videtur* zu hören, stolpere ich im Rhythmus des Verses und muß dort, wo das Gedicht sich rundend ausklingt, gleichsam um Ecken herum denken. Die Bedeutung des Scheinens im «scheint» weist nicht in die Richtung von Phantom, sondern in diejenige von Epiphanie. Das Kunstgebilde echter Art ist selbst die Epiphanie der von ihm gelichteten und in ihm gewährten Welt.

Wenn wir von einem «letzten Raffinement» mit Bezug auf dieses Gedicht Mörikes sprechen dürfen, dann höchstens im Hinblick darauf, daß dieses selbe Gedicht, das die Wesensart eines Kunstgebildes zur Sprache bringt, ein Gedicht «auf eine Lampe» ist. Dadurch hat nicht nur das Gegenständliche dieses Kunstgebildes, die Lampe, den Charakter des brennenden Leuchtens, sondern das Wesen des Kunstwerkes, die Schönheit der schönen Lampe, leuchtet in der Weise des lichtenden Scheinens. Die schon erloschene Lampe leuchtet noch, indem sie als schöne Lampe leuchtet: sich zeigend (scheinend) ihre Welt (das Lustgemach) zum Scheinen bringt.

[...]

Mörikes Gedicht braucht unser umwegiges Nachdenken unmittelbar nicht, um das zu bleiben, was es ist. Wohl dagegen bedürfen wir dieses Denkens, nicht nur und nicht zuerst um Gedichte lesen zu können, sondern um überhaupt noch einmal lesen zu lernen.

Lesen aber, was ist es anderes als sammeln: sich versammeln in der Sammlung auf das Ungesprochene im Gesprochenen?

Ogni volta che tento di venirLe completamente incontro e di udire lo *scheint es* come *videtur*, inespico nel ritmo del verso e là dove la poesia

compiendosi si conclude, devo per così dire allontanarmi troppo dal mio modo di pensare. Il significato dello *Scheinen* in *scheint* non punta nella direzione del fantasma, ma in quella dell'epifania. L'opera d'arte di genere puro è essa stessa l'epifania del mondo da essa rischiarato e in essa custodito.

Se potessimo parlare di una «raffinatezza estrema» in riferimento a questa poesia di Mörike, sarebbe al massimo riguardo al fatto che questa stessa poesia, che porta all'espressione linguistica la natura di un'opera d'arte, è una poesia «su un lampada». Pertanto, non soltanto ciò che è oggetto di quest'opera d'arte, la lampada, ha il carattere dell'ardente far luce, ma l'essenza dell'opera d'arte, la bellezza della bella lampada, fa luce nel mondo del rischiarante risplendere. La lampada già spenta illumina ancora, rischiarando in quanto bella lampada: mostrandosi (*scheinend*) [apparendo splendente] porta il suo mondo (la sala delle delizie) alla splendente apparizione.

[...]

La poesia di Mörike non richiede direttamente un lungo giro della nostra riflessione per rimanere ciò che essa è. Di questo pensiero abbiamo invece davvero bisogno non soltanto e non in primo luogo per poter leggere poesie, bensì, ancora una volta, per imparare soprattutto a leggere.

Ma leggere, che altro è se non raccogliere: raccogliersi, nel raccoglimento, su ciò che vi è di non-detto nel detto?⁹

La lettura del testo e delle traduzioni nonché la riflessione critica anche pensando a studenti non di madrelingua tedesca, portano ad un risultato non accessibile alla critica germanistica «monolingue» dove lingua del testo/oggetto e lingua della critica coincidono portando – anche in questo caso – alla *Horizontverschmelzung* frettolosa e fuorviante.

L'obbligo del tradurre va salutato come momento che permette di cogliere aspetti del testo originale altrimenti rimasti nell'ombra. «La traduzione può portare alla luce connessioni presenti nella lingua tradotta, ma non esplicite. Da qui riconosciamo che ogni tradurre dev'essere un'interpretazione», scrive Heidegger nelle «Osservazioni sulla traduzione», nate nel 1941 durante il corso sull'inno «Der Ister» di Hölderlin.

⁹ *Disputatio Hermeneutica*, trad. R. Sega, Gabriele Cobro Ed., Ferrara, 1989, p. 47-48.

Es gibt überhaupt keine Übersetzung im Sinne, dass das Wort der einen Sprache mit dem Wort der anderen zur Deckung gebracht werden könnte oder auch nur dürfte. Diese Unmöglichkeit soll jedoch wiederum nicht dazu verleiten, die Übersetzung im Sinne eines blossen Versagens abzuwerten. Im Gegenteil: Die Übersetzung kann sogar Zusammenhänge ans Licht bringen, die in der übersetzten Sprache zwar liegen, aber nicht herausgelegt sind. Hieraus erkennen wir, dass jedes Übersetzen ein Auslegen sein muss. Zugleich gilt aber auch das Umgekehrte: Jede Auslegung und alles, was in ihrem Dienst steht, ist ein Übersetzen. [...] Das Auslegen als Übersetzen ist zwar ein Verständlichmachen – freilich nicht in dem Sinne, wie der gemeine Verstand dies meint. [...] Verständlichmachen darf nie heißen, eine Dichtung und ein Denken jedem beliebigen Meinen und dessen Verständnis-Horizont anzugleichen: verständlichmachen heißt, das Verständnis dafür wecken, dass der blinde Eigensinn des gewöhnlichen Meinens gebrochen und verlassen werden muss, wenn die Wahrheit eines Werkes sich enthüllen soll.

Non c'è traduzione nel senso in cui sia possibile o anche solo lecito far combaciare una parola di una certa lingua con quella di un'altra lingua. Tale impossibilità non deve indurre a screditare la traduzione come semplice fallimento. Al contrario: la traduzione può portare alla luce addirittura connessioni presenti nella lingua tradotta, ma non esplicite. Da qui riconosciamo che ogni tradurre deve essere un'interpretazione. Al tempo stesso però vale anche il contrario: ogni interpretazione e tutto ciò che è al suo servizio è un tradurre. [...] Interpretare come traduzione è sì un render comprensibile – tuttavia non come lo intende il senso comune. [...] Rendere comprensibile non deve mai significare assimilare una poesia o un pensiero ad un qualsivoglia intendere ed al suo orizzonte di comprensione; rendere comprensibile significa risvegliare la nostra disponibilità a spezzare ed abbandonare la cieca ostinazione del senso comune, se la verità di un'opera deve dischiudersi¹⁰.

Se sostituiamo «lingua» con «testo» le parole di Heidegger servono da fondamento alla *critica traduttiva* intesa come strategia conoscitiva dei testi tradotti, uno degli strumenti più efficaci di cui disponga la critica a cavallo tra analisi letteraria e linguistica.

¹⁰ Martin Heidegger: *Hölderlins Hymne «Der Ister»*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1984, pp. 74-76, traduzione italiana di D. Galasso, *Martin Heidegger: Bemerkungen zum Übersetzen*, in inTRAlinea, testi a fronte, 1998: <http://citam01.lingue.unibo.it/intraleina/>.

Applicate al dibattito sul verso di Mörike, il passo di Heidegger filosofo contraddice tuttavia l'interprete. Se è vero che una parola non potrà mai corrispondere pienamente ad una parola di una lingua diversa, l'esercizio ermeneutico di affidare la propria interpretazione del brano ambiguo alla traduzione in latino non potrà rendere più chiaro il testo da interpretare; serve solo a tracciare confini più netti tra le singole interpretazioni.

