

I VOLTI DELLE ACQUE

Mitologie del Diluvio nelle letterature europee

Atti del Convegno

Verona, 17-18 maggio 2012

a cura di

Raffaella Bertazzoli, Cecilia Gibellini,

Arturo Larcati



INDICE

Raffaella Bertazzoli - Arturo Larcati, <i>Introduzione</i>	pag. 9
Cecilia Gibellini - Silvia Longhi, <i>La piccola Arca. Bambini salvati dalle acque</i>	» 29
Luciana Borsetto, « <i>Ne la strage communi correr col mare</i> ». <i>Il Diluvio universale nell'epica sacra tra Cinque e Seicento</i>	» 57
Chiara Concina, <i>Il Diluvio e l'Arca di Athanasius Kircher. Fonti, esegesi, iconografia</i>	» 77
Raffaella Bertazzoli, <i>L'onda del Sublime nella poesia del XVIII secolo</i>	» 93
Riccardo Morello, <i>Raccontare la catastrofe: Die Wassennot im Emmental di Jeremias Gotthelf</i>	» 115
Hermann Dorowin, <i>Diluvio e fine del mondo da Georg Heym a Jura Soyfer</i>	» 125
Domenico Mugnolo, <i>Vor der Sintflut – Nach der Sintflut. La letteratura della RDR e il Diluvio universale</i>	» 137
Arturo Larcati, <i>Dall'ecatombe della guerra alla catastrofe nucleare. Riadattamenti del Diluvio biblico nella lirica tedesca del dopoguerra</i>	» 149
Fabio Danelon, <i>Sul riuso postmoderno di un mito biblico: il caso di Archetyp di Ralf König</i>	» 173
Indice dei nomi	» 191

Volume pubblicato con il contributo dei Dipartimenti di Filologia, Letteratura e Linguistica e di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona.

ISBN 978-88-7667-465-5

In copertina: Wassily Kandinsky, *Trente* (particolare), Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

© 2013 proprietà letteraria riservata
 Franco Cesati Editore
 via Guasti, 2 - 50134 Firenze

<http://www.francocesatieditore.com> - email: info@francocesatieditore.com

la terra, ch'io creai per mia fedele,
 tomata è meretrica; in lei doveva
 fiorir virtute, e d'ogni vizio in fondo
 rubellante da me tutta è sepolta;
 però sul capo dell'iniqua gente
 spargerò come fiamma il mio disdegno,
 tenderò l'arco, vibrerò la spada,
 la spada mia che i peccator divora,
 né poserò mia destra infm, che il Mondo
 non vegga in solitudine disertò.

Mentre tratteggia un inedito ritratto del patriarca Noè, intento a cantare le lodi della giustizia divina, durante l'imerversare della catastrofe:

Solo infra le procelle, infra gli abissi,
 infra i tuoni, infra i turbini, infra i lampi,
 allor tutta sicura, e reverita
 notava l'arca; ed ascoltando i gridi
 de' cor sommersi, e l'orrido rimbombo
 de l'onde irate, il buon Noè tranquillo
 canta la forza del Signor superno.

Per l'opera di Bernardino Baldi, *Il Diluvio universale*, Borsetto si sofferma sull'uso del verso di 18 sillabe (con cesura 7 + 11), e di uno stile «disseccato ed ellittico» che tiene a modello narrativo il testo ovidiano delle *Metamorfosi*. Baldi si muove attraverso le due diverse redazioni del *Genesis* (yahvista e sacerdotale) con iacifica evidenza, diffondendosi in una narrazione detagliata. Egli inserisce nel testo la parafrasi arcetiana a *Genesis* 6,5, mettendo a confronto lo sguardo irato di Jahvè con quello di Zeus del I libro delle *Metamorfosi*.

All'insegna dell'agostiniana *Quaestio de natura mali* di *Confessionum* VII, 5,7, e del capitolo XIII del *De ira divina* di Lattanzio che avevano interessato Erasmo di Valvasone nel I canto della battaglia celeste dell'*Angelica* (1590), si pone il circolo dell'*evidentia* nel *Diluvio del mondo* di Antonio Gilelmo. Nell'*Avviso a chi legge* premesso alla *princeps*, il teologo napoletano parla della sua opera in toni apocalittici: a seguito dell'«incendio» del «furor divino» si prospetta la «sommersione» del mondo. In una lingua spettacolarizzata e metaforica egli parafrasa il dettato biblico con nuovi inediti ampliamenti enfatizzando le notazioni macabre. Nell'ottava aristesca, utilizzata da Gilelmo, si trova la sintesi delle tematiche legate alla *vannitas*, secondo l'ortodossia post-tridentina.

I problemi teologici, che avevano occupato i testi sul Diluvio del Cinque e Seicento, nel secolo del lumi assumono conorni scientifici (*Londa del Sublime nella poesia del XVIII secolo*). I testi dei fisico-teologi che indagano sulla genesi della terra e la poesia descrittiva che interpreta i fenomeni della natura come prova di una Giustizia divina immanente, tengono il Diluvio come archetipo.

L'impostazione tematico-interpretativa della *venata quaestio* del Diluvio divine tema fondante nelle *quaestiones* scientifiche affrontate dal cappellano del re d'Inghilterra, Thomas Burnet. La sua *Telluris theoria sacra* s'interroga sulla nascita delle montagne, come condizione caotica post-diluviale, riconoscendo nella bellezza degli scenari sconfinati i concetti estetici di 'sublime' e 'terribile' che avranno codificazione teorica nel testo fondamentale di Edmund Burke *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).

Anche se le indagini scientifiche del secolo XVIII non rinunciano al principio di autorità dei testi sacri, l'interpretazione letterale dell'evento biblico diventa una sorta di stereotipo descrittivo che convive con le moderne teorie, secondo cui la terra sarebbe il prodotto dell'evoluzione di forze naturali e di leggi fisiche. Gli scenari terrificanti e sublimi come le montagne, o catastrofici, come tempeste, eruzioni vulcaniche, terremoti, che sono una "maniera" della poesia del XVIII secolo, si associano alle meditazioni consolatorie sull'orribile sequenza di rovine che gli sconvolgimenti della storia, le catastrofi della natura e il passare del tempo hanno generato.

Le rovine, dunque, sono un altro motivo che interagisce strettamente con il Sublime. Se, come scrive Robert Lenoble, «la Natura, nel suo insieme, non è mai separata dal destino dell'uomo, giacché essa rappresenta un'immensa semiologia», la *Rainenscheinsucht* ne raccoglie il profondo significato. La rovina diviene una parte della natura stessa, esaltazione dell'informe e dell'incompletezza, richiamando attrazione e sgomento, ammirazione e paura. È una parte di storia che non vuole essere annullata nell'oblio, ma anche un controcanto al progressismo fiducioso e ottimismo dell'Illuminismo. Le rovine diventano manifestazione del gusto della *varietà* del pittore, sollecitando l'immaginazione secondo stili pittorici: la pittura di Turner, di Constable, di Friedrich diviene la cifra del pensiero estetico di un secolo.

R. B.

2. Storie del Diluvio nella letteratura moderna e contemporanea

La maggior parte degli articoli raccolti in questo volume riguarda la letteratura e la cultura tedesca, che - accanto a quella greco-latina e italiana - costituisce la seconda anima del lavoro. I saggi abbracciano un lasso temporale molto vasto, che va dal Seicento di Athanasius Kircher al presente più recente, raccontato dai fumetti di Ralf König. All'interno della letteratura di lingua tedesca viene approfondito in particolare il ventesimo secolo, cui sono dedicati ben quattro contributi. Con questa scelta si vogliono rappresentare in modo emblematico le due velocità che contraddistinguono la fortuna del mito biblico del Diluvio universale nella storia della cultura tedesca. Osservata sul piano della *longue durée* che va dal Medioevo all'inizio del ventesimo secolo, la persistenza del racconto biblico e della figura di

Noè nella letteratura tedesca rappresenta una costante che, a grandi linee, può essere equiparata a quella delle altre letterature europee. Invece, a partire dal primo dopoguerra, la fortuna del racconto biblico subisce un'improvvisa accelerazione che raggiunge il suo apice negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, per poi rimanere costante nella sua intensità in pratica sino ai giorni nostri. In parte, questa accelerazione è dovuta alle fantasie collettive, alle ansie e tensioni profonde che, insieme al peso della tradizione, mantengono vivo e vitale il mito come archetipo in tutte le letterature europee di questo periodo. D'altra parte, però, il cambio di velocità nella diffusione del mito biblico ha a che fare con la specificità della storia tedesca del ventesimo secolo e non trova riscontro, ad esempio, nella letteratura inglese¹ o in quella italiana dello stesso periodo². L'enorme produttività del racconto biblico in questa fase della letteratura tedesca dipende dalle conseguenze che le due guerre mondiali hanno avuto nella storia e nella cultura della Germania. Il mito del Diluvio, insieme a quello dell'Apocalisse, con il quale spesso si sovrappone e si mescola, si presta infatti meglio di qualunque altro a dare forma alle immagini che la fantasia collettiva si è costruita per rappresentare le «catastrofi della storia tedesca del ventesimo secolo»³. Ciò vale non solo per Auschwitz, intesa come quintessenza di tutti i crimini perpetrati durante la seconda guerra mondiale e degli orrori vissuti dagli Ebrei e dalla popolazione civile. Anche la generale attenzione per la minaccia atomica, che fa da tifone catalizzatore delle fantasie diluviane del dopoguerra, in Germania viene potenziata dal senso di responsabilità per le tragedie della seconda guerra mondiale. Lo stesso vale per le paure di disastri ambientali che danno origine a scenari pre- o postdiluviani come le grandi inondazioni o i deserti disabitati: la forte cultura antinazista e pacifista formatasi in Germania dopo la guerra è intimamente legata alla diffusa sensibilità ambientalista, che qui ha avuto una rappresentazione politica più forte che altrove in Europa. Se non si tengono in debito conto questi presupposti storico-culturali tutti tedeschi – con i dovuti distinguo in relazione alle differenze tra le due Germanie, l'Austria e la Svizzera –, non sarà possibile fare una storia culturale delle mitologie del Diluvio nella letteratura europea.

¹ Sulla letteratura inglese moderna cfr. PAUL GOETSCH, *Funktionen der Sinfulterszählung in der modernen englischsprachigen Literatur*, in *Paradigmata. Literarische Typologie des Allen Tatemans. Zweiter Teil: 20. Jahrbünder*, hrsg. von FRANZ LINK, Berlin, Duncker & Humblot, 1989, pp. 651-684. Secondo Goetsch, nella letteratura inglese moderna nel suo complesso prevalgono, rispetto a quella tedesca, l'interesse per gli aspetti religiosi della storia biblica nonché la tendenza agli adattamenti in funzione comica. Sulla letteratura tedesca moderna cfr. invece PAUL GOETSCH, *Funktionen der Sinfulterszählung in der modernen deutschen Literatur*, in *Paradigmata*, cit., pp. 685-705.

² Cfr. CHIARA CONCINA, *L'acqua, il legno, il corvo e la colomba*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. III, *Antico Testamento*, a cura di RAFFAELLA BERTAZZOLI-SILVIA LONGHI, Brescia, Morcelliana, 2011, pp. 111-126.

³ GOETSCH, *Funktionen der Sinfulterszählung in der modernen deutschen Literatur*, cit., pp. 704-705.

Le riscritture del Diluvio universale nella letteratura tedesca moderna si possono raggruppare in base a approcci fondamentali: quello religioso, quello storico-sociale e quello esistenziale. La prospettiva religiosa pone in primo piano la questione della teodicea, cioè la difficoltà a conciliare l'esistenza del male con la presenza di un Dio buono e onnipotente. Questa problematica, ad esempio, fa da sfondo al racconto dello scrittore svizzero Jeremias Gotthelf *Die Wassermot im Emmental*. La storia assume il valore esemplare di un'omelia. Gotthelf è un pastore protestante che scrive pensando ai suoi lettori come ai suoi fedeli. L'inondazione che travolge l'Emmental viene intesa dallo scrittore come un modo, ovviamente estremo, attraverso il quale Dio comunica con gli uomini, cui spetta il compito di interpretare correttamente l'evento.

L'analisi che Riccardo Morello dedica al racconto si ricollega al saggio di Walter Benjamin sulla figura tradizionale del narratore e sulle connessioni tra oralità e scrittura. Attraverso la cronaca di una terribile alluvione che devastò la vallata svizzera nell'estate del 1837 Gotthelf rievoca con straordinaria potenza epica lo scontro dell'umanità di fronte al Diluvio universale tramandato dalla Bibbia e dall'epopea mesopotamica di Gilgames. Il fascino delle sue pagine arcaiche, la loro elementare tragicità, derivano dal senso di impotenza dei singoli individui di fronte alla schiacciante smisurata superiorità della natura. Ma ciò che cattura il lettore è anche l'andamento lento e sinuoso del racconto epico che sembra ricreare sulla pagina le incertezze, le pause e le digressioni proprie della dimensione orale. L'interpretazione squisitamente religiosa delle storie del Diluvio, che resta predominante sino a tutto l'Ottocento, nel Novecento si affievolisce⁴. In quello che Eric Hobsbawm chiama il «secolo breve» e che secondo lo storico inglese inizia con la prima guerra mondiale, la letteratura tedesca si serve del racconto biblico per far valere anzitutto la sua funzione di testimonianza storica. Nel fare da cassa di risonanza ai grandi eventi storici, i riadattamenti del mito non sono mai parziali, ma contengono forti elementi di critica sociale. Ciò vale anzitutto per la letteratura austriaca degli anni Venti e Trenta, come mostra la scelta di testi millenaristici presentata da Hermann Dorovrin.

All'indomani della prima guerra mondiale la Germania brulicava di sette apocalittiche e visionarie che profetizzavano la fine del mondo attraverso grandi cataclismi, oppure un secondo Diluvio. Ma quando, nel 1919, Kurt Pinthus pubblicò l'antologia *Menschheitsdämmerung* (*Crepuscolo dell'umanità*), emerse con evidenza che, già prima del conflitto, la grande poesia espressionista aveva prescelto l'immagine del «diluviale» per registrare, a volte con straordinaria sensibilità, l'avvicinarsi

⁴ L'ultimo testo che è ancora tutto basato sulla tematica della teodicea è il dramma espressionista di Ernst Barlach intitolato *Sinfult* (1924). Il gioco di parole che sta alla base del titolo (*Sinfult* «diluvio» ha la stessa radice di *Sünde* «peccato») rimanda al tema di fondo trattato nel dramma.

della fine di un'epoca: quella della sicurezza e della stabilità borghese in Europa. Dalla celebre *Fine del mondo* (Welende) di Jakob van Hoddis, attraverso le visionarie poesie di Georg Heym fino agli appelli rivoluzionari di Franz Werfel, intrisi di un pathos palinogenetico, i poeti vedono il vecchio mondo spazzato via dai flutti oceanici o da altre catastrofi naturali. L'intertestualità biblica è, poi, onnipresente negli *Ultimi giorni dell'umanità* (Die letzten Tage der Menschheit), l'immensa tragedia apocalittica, documentaria e grottesca di Karl Kraus, che termina con una specie di pulizia planetaria che libera la terra dall'umanità corrotta. A questo modello attingono anche le commedie satirico-politiche di un altro autore viennese,

il più giovane Jura Soyfer che, nel 1935, sceglie proprio la fine del mondo, decretata dagli altri pianeti, come metafora della minaccia bellica nazista. L'astronave a bordo della quale un selezionato gruppo di milionari americani intende salvarsi per garantire la sopravvivenza della specie, appare come una beffarda caricatura dell'arca di Noè. Dopo *La fine del mondo* (Weluntergang), Soyfer crea un altro scenario catastrofico con *Vineta*, la città sommersa, inabissatasi 500 anni prima e abitata solo da morti che non sanno di esserlo. Quest'opera cupa e intensa, che anticipa diversi stilemi del teatro dell'assurdo degli anni Cinquanta, nasce nell'attesa dell'*Aschlass*, l'ammissione nazista ormai ineludibile. E mentre Jura Soyfer va incontro alla morte nei campi di concentramento di Dachau e Buchenwald, ad Amsterdam esce un'altra opera che raffigura la società dominata dal nazismo come un mondo subacqueo, dove una nuova generazione, fredda e insensibile, ostenta i segni di una mutazione della specie: sono i «pesci» descritti da Ödön von Horváth nel romanzo *Jugend ohne Gott* (Gioventù senza Dio), che in un brano centrate richiama ancora l'episodio biblico del Diluvio. La fuga del protagonista verso l'Africa e il messaggio d'augurio che alcuni dei suoi giovani allievi gli fanno segretamente pervenire, appare come uno spiraglio di speranza, che una piccola parte dell'umanità possa sottrarsi alla terribile mutazione della specie.

Facendo un salto in avanti nel tempo, Arturo Larciani si serve delle storie del diluvio scritte dopo il 1945 per ricapitolare i filoni più rappresentativi della lirica tedesca del dopoguerra. Tale scelta non è casuale dato che la lirica è il genere più importante della letteratura tedesca di questo periodo. Gli anni che vanno dal 1952 al 1962 vengono definiti infatti il «decennio della lirica». Più in generale, la lirica, insieme al racconto satirico⁵, è il genere privilegiato per i ritrattamenti e le

trasformazioni del racconto biblico, mentre il genere drammatico, in questo periodo, passa nettamente in secondo piano⁶.

Un primo gruppo di liriche, scritte da Erich Fried, Ingeborg Bachmann e Gün-ter Grass, si serve del diluvio come metafora per gli orrori della guerra. Alla base di questa interpretazione è l'idea che le lacerazioni interiori delle persone pesino più delle distruzioni materiali e che la speranza di ricostruire la Germania in macerie si scontri con l'avidità dei pescicani (Fried) oppure con la voglia di dimenticare un passato scomodo per concentrarsi sulle preoccupazioni quotidiane o sulla ricerca del benessere (Grass).

Il «secondo diluvio» invece è una formula emblematica usata da Wilhelm Lehmann per definire la minaccia della catastrofe nucleare, che Hans Magnus Enzensberger a sua volta riprende in versione ironica. Gli autori sensibili a questo problema pongono le grandi questioni del progresso e della tecnica, mettendole in relazione allo sviluppo complessivo dell'umanità. In generale, nel passaggio dal «primo» al «secondo» diluvio in questo gruppo di poesie nasce un nuovo modo di concepire la catastrofe al plurale, in contrapposizione all'unicità dell'evento biblico.

Già negli anni cinquanta autori come Grass ed Enzensberger esaltano, nei loro ritrattamenti del racconto biblico, la vena ironico-parodistica, prendendo di mira i simboli della storia (in particolare le colombe) nonché la figura di Noè. In questa tradizione, un posto di rilievo spetta di diritto a Peter Rühmkorf che con la sua poesia *Alles für die Katz* (*Tutto per niente*) invoca una sorta di nuovo diluvio su quanto di meglio ha prodotto la cultura occidentale. La sua posizione è diametralmente opposta a quella sostenuta ad esempio dallo scrittore americano Thornton Wilder nella sua commedia *The Skin of Our Teeth* (1942). Anche qui il tema è quello dell'apocalisse che si abbatte sull'umanità, anzi sono tre le grandi calamità naturali e storiche – la glaciazione e la guerra mondiale oltre al diluvio – che la tipica famiglia americana degli Antrobus, rappresentazione dell'umanità intera, deve affrontare. Alla fine però il genere umano viene salvato dai rappresentanti più insigni della sua cultura come Omero, Shakespeare e Platone. Rühmkorf contesta invece l'idea che letteratura, filosofia e religione siano pietre miliari della storia della civilizzazione. Nel fare questo pone in discussione la grande utopia della cultura illuminista che vede nel sapere la via regia per fare uscire l'uomo dal suo stato di minorità. Che una tale questione venga posta in questo momento storico è tutt'altro che casuale perché proprio il nazismo, secondo Adorno, ha segnato il fallimento di questa utopia secolare, dato che nemmeno lo sforzo congiunto degli

⁵ Tra le opere di narrativa emergono la monumentale trilogia *Die Sintflut* (Il Diluvio, 1949-1959) di Stefan Anders, il romanzo *Noah* (Noè, 1967) di Hugo Loetscher, il racconto *Ein älterer Herr, Federleib* (Un signore anziano, leggiero come una piuma, 1992) di Christoph Hein e il romanzo breve *Der Mensch erscheint im Holozän* (L'uomo nell'Olocene, 1986) di Max Fritsch. Cf. FRANZ W. NEHL, *Noah, die Sintflut und die Arche*, in *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von HEINRICH SCHMIDINGER, in Verbindung mit GOTTFRIED BACHL, Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag, Bd. 2: *Personen und Figuren*, 1999, pp. 81-91; DIETMAR JACOBSEN, *Nachbarzählen – Neuzählungen – Umerzählungen. Aspekte des Umgangs mit der Sintflutgeschichte in der*

deutschen Gegenwartsliteratur, in *Kreuzwege. Transformationen des Mythischen in der Literatur*, hrsg. von DIETMAR JACOBSEN, Frankfurt/Main Berlin u.a., Lang, 1999, pp. 103-121.

⁶ Tra le pièces teatrali scritte dopo il 1945 vanno comunque ricordate in particolare *Hochwasser* (*Acqua alta*; 1957) di Günter Grass, *Noah ist tod. Tragische Farsa* (*Noah è morto. Farsa tragica*; 1961) di Daniel Christoff, *Sintflut* (*Diluvio*; 1983) di Herbert Achtembusch e *Der neue Noah* (*Il nuovo Noè*; 1986) di Urs Widmer.

intelletuali è riuscito a impedire la barbarie. Per cui la poesia di Rühmkorf appare perfettamente in linea con la tesi radicale di Adorno:

Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Il fatto che potesse succedere in mezzo a tutta la tradizione della filosofia, dell'arte e delle scienze illuministiche, dice molto di più che essa, lo spirito, non sia riuscito a raggiungere e modificare gli uomini. In quelle regioni stesse con la loro pretesa enfatica di autarchia, sta di casa la non verità. Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente ad essa, è spazzatura.⁷

Nel momento in cui le questioni religiose (anzitutto quella della teodicea) non sono più tanto attuali e si acquieta il furore della critica sociale, nasce lo spazio perché si sviluppi tutto quel filone di storie del Diluvio che partendo da crisi individuali e lacerazioni tutte personali, pone le grandi questioni esistenziali del senso della vita, del male e della salvezza. In tale senso può essere letta la celebre poesia di Ingeborg Bachmann *Nach der Sintflut (Dopo il diluvio)*, quella di Wilhelm Lehmann intitolata *Sintflut (Diluvio)* oppure *Vor der Sintflut (Prima del diluvio)* di Günter Kunert.

Il punto di vista squisitamente esistenziale e individuale di questi testi non è tuttavia in contraddizione con la critica che questi autori rivolgono alla società in cui vivono. Domenico Mugnolo dimostra nel suo saggio dedicato alla letteratura della DDR che proprio Kunert è uno degli scrittori che guardano in modo più disin-cantato l'utopia socialista, in cui pure l'autore aveva posto molte speranze all'inizio della sua carriera. Lo scetticismo è dominante anche nelle lezioni francofortesi *Das Gedicht als Arche Noah (La poesia come arca di Noè)*, il cui titolo suggerisce la stessa idea di speranza nella forza salvifica della letteratura presente nella poesia di Ingeborg Bachmann.⁸

L'interesse di Kunert per il testo della *Genesi* non è comunque un caso isolato. La "scoperta" e la valorizzazione della Bibbia coinvolgono autori molto rappresentativi come Berthold Brecht e Franz Fühmann, Christa Wolf e Christoph Hein. Il contributo di Mugnolo dà comunque molto spazio a uno scrittore meno noto ma originale come Lothar Trolle, che dedica ben quattro testi alla riscrittura creativa del tema del Diluvio. La specificità dell'approccio di Trolle consiste tanto nella commistione tra tradizione biblica e tradizione greca quanto nella notevole distanza che separa i suoi testi dal modo in cui il racconto viene tramandato nella Bibbia.

⁷ THEODOR W. ADORNO, *Dialektik negation*, Torino, Einaudi, 1975, p. 330.

⁸ Una breve prosa di Kunert, intitolata *Vor der Sintflut (Prima del diluvio)*, presenta un interessante punto di contatto con i testi di Grass e Enzensberger dedicati allo stesso tema: la catastrofe arriva in modo lento e strisciante, quasi impercettibile, non ha più il carattere di uno *tsunami* o di un'eruzione vulcanica.

L'approccio più consono per affrontare il tema del Diluvio in prospettiva contemporanea è quello offerto dai *Cultural Studies*: ciò vale non soltanto per la dialettica tra letteratura e arti figurative, tra la catastrofe e il «principio Arca di Noè», tra apocalissi e utopia⁹, ma anche per gli studi intertestuali, per le riflessioni sulla soggettività trasportate dalle interpretazioni esistenziali del mito, per le questioni di genere¹¹, per la riflessione sui meccanismi della memoria¹², per la contaminazione tra letteratura d'élite e popolare ecc. Nel dimensione specifica di questo volume si è potuta approfondire solo una parte di questi approcci metodologici.

In tal senso, la doppia prospettiva, proposta da Cecilia Gibellini e Silvia Longhi, nel primo contributo del volume, che mette a confronto la dimensione letteraria e quella iconografica del mito, potrebbe essere estesa a tutti gli altri contributi¹³. Il vantaggio di questo confronto consiste nel fatto che, quando la letteratura si rispecchia nelle arti figurative e viceversa, emerge sempre un plusvalore emmenutico che rende vitale la storia culturale del racconto biblico. Va da sé che una delle funzioni più importanti delle arti figurative, rispetto alla letteratura, è di interrompere la linearità del testo letterario e fissare la propria attenzione su un momento particolarmente drammatico o interessante del racconto biblico. Altre volte, invece, come nelle riscritture per bambini segnalate da Cecilia Gibellini, vengono eliminati gli aspetti più tragici o drammatici del racconto.

Nel gioco di analogie e rispecchiamenti tra le arti, la tradizione estetico-letteraria ricostruita da Raffaella Bertazzoli, ad esempio, trova nel filone sublime e "catastrofico" del Romanticismo pittorico il suo naturale pendant¹⁴. Nel caso par-

⁹ JOSEPH KERAVANTER-DESSA, *Das Prinzip Arche Noah. Tendenzen in der jüngeren und jüngsten deutschen Gegenwartsliteratur*, in «Acta Universitatis Lodzianensis. Folia litteraria», 1989, 27, pp. 65-89.

¹⁰ Cfr. *Apokalyptose und Utopie in der Moderne*, hrsg. von RENO SORG u.a., Paderborn München, Fink, 2010.

¹¹ Il romanzo femminista sul diluvio per eccellenza è quello della scrittrice inglese Michèle Roberts *The Book of Mrs Noah* (Londra 1987). In ambito tedesco va ricordata Christa Wolf che, in *Kassandra und Söfyll (Gastio)*, riflette sul tema dell'apocalisse e postula una intima connessione tra la logica capitalistico-patriarcale e la questione femminile. Un'altra opera fondamentale in questo contesto è *Die Wand (La parete)* di Marlen Haushofer.

¹² Nel romanzo breve di Max Frisch *Der Mensch erscheint im Holozön (L'uomo nell'Olocene, 1979)* l'immanenza del diluvio costringe il protagonista a riflettere sul proprio passato e mette in moto il meccanismo della memoria. Di fronte alla catastrofe che avanza inesorabile, il soggetto, che sta invecchiando e si è ritirato nella totale solitudine di una valle svizzera, ingaggia una lotta furiosa contro la perdita della memoria e costruisce tutta una serie di dispositivi per conservare il ricordo di sé, del mondo in cui è cresciuto e della cultura che lo ha segnato.

¹³ Sulla tradizione iconografica del Diluvio sino all'Ottocento cfr. HANNA HOHN, *Die Darstellung der Sintflut und die Gestaltung des Elementaren*, Tübingen, Diss., 1967. Più in generale cfr. *Il Diluvio universale. Catalogo della mostra*, Trento, Museo Tridentino di Scienze Naturali, 2000.

¹⁴ Cfr. EBERHARD ROTERS, *Jensais von Arabäiden. Die romantische Landschaft*, Köln, Dumont, 1995, in particolare pp. 130-150.

tticolare di Athanasius Kircher, invece, è l'opera stessa a contenere una parte iconografica e cartografica che integra quella linguistica e letteraria. Nell'Ottocento, poi, la Bibbia illustrata (1865) di Gustave Doré costituisce uno dei momenti culminanti dell'iconografia moderna del Diluvio. La lettura contrastiva delle immagini di Doré con testi della lirica del dopoguerra, come nel caso della poesia di Horst Bienek dal titolo *Avant nous le déluge* (1957), ha dato risultati molto stimolanti, soprattutto da un punto di vista squisitamente pedagogico-didattico¹⁵. In entrambi i casi viene focalizzato il punto di vista delle vittime, facendo venire meno quello che per secoli era stato il *Mythoskern*, il «nociolo del racconto mitico» (Usener), dato che qui sono assenti sia Noè che l'elemento salvifico della colomba¹⁶. Nel *Dialogo con la Bibbia* (1984) Jürgen Rennert crea un ponte tra passi biblici e riproduzioni artistiche, che l'autore arricchisce con i suoi commenti personali.

A cavallo tra il ventesimo e il ventunesimo secolo, infine, si assiste al grande successo del *pop*, dei *Graphic Novels*, dei fumetti. L'analisi del cartoon *Archetype* (2009) di Ralf König proposta da Fabio Danelon pone l'accento sul dialogo con i testi di Enzensberger e Grass che porta alla commissione di letteratura «alta» e «bassa». Riacciandosi all'impostazione ironico-parodistica di questi autori, König opera nei suoi fumetti una rilettura del mito giocata su procedimenti tipicamente «postmoderni» come il *pastiche*, l'essasperazione della citazione, il capovolgimento dei ruoli tradizionali dei personaggi, la ridicolizzazione estrema della figure di Noè e di Dio. Il Noè di König infatti non ha più nulla dell'uomo giusto di cui narra la Bibbia dato che non solo vorrebbe portarsi un'altra donna nell'arca al posto della moglie, ma è così fanatico da assomigliare a un talebano¹⁷. Dato il suo fanatismo è Noè, e non Dio, a volere la punizione esemplare di tutti gli uomini peccatori. Il Padreterno del fumetto invece è un Dio piuttosto annoiato che consente a concedere a Noè la fine del mondo solo dopo essere stato convinto da un Lucifero tollerante e razionale. La rilettura del mito biblico nel contesto di una cultura *pop* rivela che gli autori e gli artisti contemporanei non smettono di fare i conti con la Bibbia, anche se poi è solo per prenderne in giro le «verità».

Nei riadattamenti grotteschi e postmoderni del racconto del Diluvio universale gli animali assumono un ruolo di primo piano. Il culmine del parossismo viene raggiunto ad esempio nella *Storia del mondo in 10 capitoli e 1/2* (1989) di Julian Barnes, che sfrutta il motivo dell'animale che non viene imbarcato nell'arca in funzione parodistica, pensando al più probabile degli animali da imbarcare: il tarlo. Prima di lui, in *Il vero Noè* (1974) di Wolfdieterich Schnurre erano stati i pesci a restare esclusi e Brecht nel racconto breve *Del diluvio* si era ricordato di un ani-

male estinto, l'itriosaurio. Un ulteriore apice di narrazione parodistico-grottesca è raggiunto nel momento in cui dei poco graziosi topolini, una volta che l'acqua alta immaginata da Grass nel dramma omonimo si è ritirata, pretendono di sostituirsi alle colombe, scendendo in strada con un ramoscello di ulivo tra i denti e seminando il panico tra la gente. I ratù sono protagonisti, in modo diverso, delle opere di Julian Barnes e del cubano Alejo Carpentier (*Die verlorenen Spuren*, 1953) nonché del romanzo di Grass *Die Rättin* (*La rattina*, 1979). *La morte dei pesci* di Lothar Trolle, invece, presenta un Dio vendicativo e invasato dal suo raptus punitivo che non vuole risparmiare proprio nessuno e che quindi manda gli angeli a sterminare persino i pesci. Nel fumetto di Ralf König infine Lucifero è tradizionalmente rappresentato come un serpente.

L'attualità di alcuni recenti eventi catastrofici – come gli *tsunami* in Indonesia e in Giappone o le grandi inondazioni in Brasile e in Nord Italia – ha giocoforza rimesso in moto e agitato le fantasie sul Diluvio biblico generando due atteggiamenti nettamente contrapposti. Da una parte, ha dato nuovi impulsi al pensiero occultista e stimolato atteggiamenti millenaristici come la previsione della fine del mondo annunciata dal calendario maya per il 2012. Dall'altra, ha ispirato prese di posizioni più razionali e critiche. Il romanzo di *science fiction* dello scrittore svizzero Christoph Braendle intitolato *Der Meerwacher* (*Il costruttore del mare*), ad esempio, ha creato un interessante collegamento tra la crisi finanziaria e i cambiamenti climatici, proponendo alla fine la visione della più disastrosa delle catastrofi climatiche. La provocazione del romanziere consiste nel fatto che egli pensa al nuovo diluvio come risultato di un'idea commerciale, concepita per massimizzare il profitto: salvo che infine – invece del diluvio voluto dai manager avidi di denaro – arriva una sorta di diluvio divino che travolge tutta la Svizzera e il mondo intero. Sia che ci lasciamo influenzare più dalle scienze occultistiche e dalle previsioni millenaristiche, sia che prendiamo più sul serio la letteratura (l'arte, il cinema) che ci mette in guardia sugli aspetti più problematici della nostra società, il Diluvio – la sua rappresentazione letteraria o artistica – trasporta il senso della fine e ci costringe in ogni caso a interrogarci sul senso della nostra esistenza e della nostra civiltà. «Pensare sulle cose ultime ci spinge all'ardire di ripensare anche le cose prime», ha recentemente affermato lo scrittore Antonio Scurati, commentando i presupposti del suo ultimo romanzo «apocalittico»¹⁸. In questo ardire si deve individuare la prerogativa più autentica delle storie di Diluvio raccontate in questo volume.

A. L.

¹⁵ Cfr. GEORG LANGENHORST, *Gedächtnis zur Bibel. Texte – Interpretationen – Methoden. Ein Werkbuch für Schule und Gemeinde*, München, Kösel, 2001.

¹⁶ Cfr. HERMANN USENER, *Le storie del diluvio*, Brescia, Morcelliana, 2010.

¹⁷ Tale analogia viene sottolineata anche dal suo aspetto esteriore, dalla barba e dall'età avanzata.

¹⁸ «La Repubblica», 12 settembre 2011.

Le *Lezioni di rettorica e belle lettere* di Blair. Gli elementi ci sono tutti, dalla natura sconvolta:

Il fragoroso tuono
la grandine funesta, il rugginio orrendo
de l'aterrite belve, e dei torrenti
il terrifico mugghio, il fremer cupo
de lo sconvolto mar, de' venti l'urlo
il romorio de' fracassati trochi,
i gemiti, le strida, il mesto pianto

alla punizione che colpisce senza distinzione e che rinvia alla polemica di Voltaire:

Popoli e regi, e imbelli, e forti, e vili,
possenti e ricchi a le ruine immense
misti del mondo intero infra i spumosi
torbidi flutti aggransi ondeggiando.

Ma rileggiamo le parole di Blair:

Una tempesta o un uragano, per esempio, è un oggetto sublime in natura. Ma, per renderlo sublime in poesia, non è abbastanza, né fornire espressioni generali che riguardano la violenza della tempesta, o descrivere i suoi effetti comuni, come travolgere piante o case. Deve essere descritto in modo che riempia la mente con idee grandi e terribili.

Ed ecco allora l'immagine della Giustizia divina: «Scorre frattanto mimacciato, e truce / il celeste furor, la mano impugna / ignita spada, e il severo ciglio / temere ispirar»; e della Natura, che «Annubiliata e mesta» siede sconfitta prima di diventare nella *Ginestra* la sola «veramente rea». Leopardi richiama il principio etico del *Mildeid*, anticipato da un pensiero dello Zibaldone del 1829:

La mia filosofia fa rea d'ogni cosa la natura, e disculpando gli uomini totalmente, rivolge l'odio, o se non altro il lamento, a principio più alto, all'origine vera de' mali de' viventi.

RICCARDO MORELLO

RACCONTARE LA CATASTROFE: DIE WASSERNOT IM EMENTAL DI JEREMIAS GOTTHELF

Ogni narrazione del diluvio – sia la *Bibbia* sia l'epopea mesopotamica di *Gilgamesh* – ha un valore archetipico, legato a una tipologia di racconto orale che appare come il modello più consono per rappresentare un evento naturale eccezionale o epocale. Raccontare la catastrofe, l'estremo, ciò che per sua natura risulta difficilmente racchiudibile in parametri e misure umane, “a misura d'uomo” appunto, sia dal punto di vista spaziale che temporale, che eccede la prospettiva sintetica del racconto, è possibile proprio ricorrendo ai procedimenti tradizionali dell'epica, alla sua prospettiva apparentemente “ingenua”. Prendiamo ad esempio la difficoltà, per epoche che non conoscevano la visuale “a volo d'uccello” o “dall'alto” se non nella prospettiva dell'osservatore distaccato, di rendere la simultaneità e la durata effettiva dei fenomeni, per tacere della loro intensità quantitativa e qualitativa. Il racconto epico per sua natura può spezzarsi nei dettagli, utilizzando un procedimento additivo, non disdegnando talvolta le digressioni, il ritmo lento o comunque rallentato per suggerire la durata dei fenomeni stessi. Nella narrativa di Jeremias Gotthelf ritroviamo facilmente i tratti di questa tipologia o strategia narrativa che Benjamin ha descritto nel suo celebre saggio sul Narratore: esemplificandoli sui racconti dello scrittore russo Nicolaj Leskov e, in ambito tedesco, su quelli di Johann Peter Hebel, l'altro grande scrittore premoderno di area germanica le cui *Kalendertageschichten* (*Storie di calendario*) tanto piacevano a Goethe. Tra le celebri storie hebeliane una in particolare rientra nel tema che ci interessa ed è quella intitolata *Unglück der Stadt Leiden, Sventura della città di Leida*². In questo piccolo capolavoro in verità non si parla di alluvioni o catastrofi naturali, bensì di una grande esplosione avvenuta nel porto della città olandese il 2 gennaio 1807, dunque di una sciagura tutta umana e legata per giunta alla

¹ WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, in *Id., Opere complete*, VI, *Scritti 24-37*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 320-345.

² JOHANN PETER HEBEL, *Storie di calendario*, a cura di GIUSEPPE BENVIAQUA, Venezia, Marsilio, 1996.

contemporaneità dell'autore, quel che oggi si definirebbe una notizia di attualità. Tuttavia le proporzioni e il livello distruttivo dell'evento sono tali che l'autore per affrontarlo si sente in dovere di collocarlo immediatamente in una prospettiva distanziata. In Hebel il passato è sempre assoluto, ci ricorda Giuseppe Bevilacqua, non vi è distinzione tra lontananza leggendaria e ieri ancora palpante e mutevole. Tutto è subito leggenda e nello stesso tempo vivo e concreto come quel che accade vicino a noi. Il senso del tempo del racconto epico non è lineare ma circolare, non è da ascrivere alla dimensione psicologica e soggettiva, ma metafisica. Come gli aedi Hebel suscita nei suoi ascoltatori *pietas* nei confronti di quel che è stato, ma non si tratta di un atteggiamento sentimentale o malinconico. La *Vergänglichlichkeit*, la mutevolezza o precarietà del vivente, il fatto che ogni cosa sia destinata nel tempo alla dissoluzione, non significa che vada perduta, nel racconto anzi ogni particolare anche minimo viene salvato: «Nulla è più istruttivo che il constatare come nel grande incessante mutamento delle cose ogni singolo fatto si disperda, cosicché non lo si recupera mai più e tuttavia esso rimane accaduto e non va perso, buono o cattivo che fosse». Se, come afferma Benjamin, l'arte di narrare si affievolisce per effetto dell'informazione, e l'informazione non è altro che realtà in dosi massicce, avvenimenti "infarciti di spiegazioni" che non lasciano più alcun spazio alla libera interpretazione dell'ascoltatore, la storia della città di Leiden come ce la racconta Hebel è esattamente l'opposto, qualcosa di straordinario ed eccezionale riferito con estrema precisione nei particolari ma senza imporre alcun nesso psicologico al lettore. In tal modo, mentre l'informazione si esaurisce nell'istante della sua novità, il racconto "conserva la propria forza" e riesce ad essere significativo anche dopo lunghissimo tempo. La sciagura — scrive Hebel — era contenuta nel nome stesso della città chiamata Leida «set undenklichen Zeiten», «da tempo immemorabile», senza sapere il perché sino al sopravvenire di quel fatidico 2 gennaio che nel suo calendario è sottolineato in rosso dal destino. Egli tratteggia quindi una linea di demarcazione tra un prima — la città prima della sua distruzione — e un dopo — gli effetti disastrosi dell'esplosione, le perdite umane e i danni materiali, soffermandosi sui particolari, seguendo cioè una strategia narrativa che rimane inalterata in tutte le rappresentazioni catastrofiche, dall'epica antica ai film americani del filone spettacolare. Elementi tipici sono l'insistenza sui numeri e sulle cifre — undicimila case, quarantamila persone, settanta barili di polvere — sull'incombere della catastrofe mentre la vita prosegue ignara lungo i suoi binari nella città condannata — «La gente si levò...» «sebbene la nave si trovasse lì», «la gente si mise a tavola» «sebbene la nave fosse ancora lì» ecc. — ed anche la nota finale sulla solidarietà dei soccorsi da parte dell'Inghilterra in guerra, che è la nota di speranza, il ramoscello di ulivo che in tutte le rappresentazioni della catastrofe non manca mai — «perché la guerra non deve mai penetrare nel cuore degli uomini».

Il breve racconto di Hebel ci fornisce perciò un esempio sintetico, ma estremamente significativo delle modalità rappresentative tradizionali di un evento catastrofico, che tuttavia si mantengono ancora a lungo anche nel romanzo ottocentesco pur perdendo alcune specificità proprie della tradizione orale da cui provengono. Il dato più eclatante è costituito da quel che Benjamin chiama la perdita del valore dell'esperienza e della sua trasmissibilità — del valore quindi di testimonianza e di utilità del racconto — giacché nell'epoca moderna ogni evento sta a sé e viene meno quella concatenazione tra generazioni e mondi diversi che caratterizzava la dimensione epica. Naturalmente questo accentua l'inspiegabilità e l'insicurezza che la catastrofe produce, lo strappo rispetto alla supposta razionalità del sistema, come dimostrato dal problema della teodicea e della rappresentazione del male dal Settecento in poi, a partire dalla polemica tra Leibniz e Voltaire e dalle considerazioni sul terremoto di Lisbona del 1755⁴. È un tema molto rilevante in autori come Jean Paul Richter o, nell'Ottocento, Adalbert Stifter: uno scienziato che si è misurato col tema del fato e del destino, con la rappresentazione del demone nella natura, non senza ambiguità e incertezze che certo la sua formazione scientifica non poteva che rendere ancora più acute. «Die heitere Blumenkette der Ursachen und Wirkungen», «la serena catena delle cause e degli effetti» di cui egli parla nell'introduzione al racconto *Abdias*⁵ non riesce ad eliminare del tutto la terribile domanda «Warum nun dieses?», «perché mai avviene questo?», che sorge di fronte alla visione terrificante del fanciullo sparito tra i flutti senza emettere neanche un grido e delle onde che si richiudono su di lui, anche perché quella catena era ben lungi dall'essere completa e gli anelli mancanti richiamano continuamente i limiti della razionalità umana.

Jeremias Gotthelf invece — il pastore svizzero Albert Bitznis⁶ — è un autore saldamente legato alla fede e al compito della sua missione: come infatti assai bene Ladislao Mittner egli non fu uno "scrittore" nel senso ottocentesco del termine, ma un narratore di grande potenza epica proprio perché il suo raccontare era inscindibilmente legato all'intento omiletico, ad una propaggina in fondo reazionaria e antimoderna anche se genuinamente filantropica. In essa ritroviamo tutti gli elementi caratteristici del "narratore" descritti da Benjamin. Anzitutto il proposito pedagogico, "pratico", proprio di un narratore che si presenta come persona di consiglio — vale a dire come datore di saggezza (il consiglio incorporato nella vita vissuta è saggezza, sottolinea Benjamin), nel caso specifico il carattere di predica e di *exemplum* che la sua narrazione della grande alluvione dell'Ementhal

⁴ Cfr. EUGENIO SPEDICATO, *La grande catena del male. Dalla teodicea di Leibniz alla poetologia di Jean Paul*, Milano, Marcos y Marcos, 1996.

⁵ ADALBERT STIFTER, *Abdias*, in *Id., Studien*, München, Winkler, 1979, pp. 582-583.

⁶ JEREMIAS GOTTHELF, *Die Wassermot im Ementhal*, in *Id., Sämtlichen Werke*, 7: 2-4 Bände, hrsg. von RUDOLF HINZAKER-HANS BROESCH, Erlebach-Zürich, Rentsch Verlag, 1925, XV, pp. 5-32. Di ora in avanti W.

avvenuta il 13 agosto del 1837 riveste⁷. La cronaca dell'avvenimento in effetti è preceduta da una prefazione in cui l'autore anticipa l'affermazione che poi ripeterà nel corso del racconto secondo la quale Dio parla agli uomini non solo e non tanto attraverso la parola scritta, la Scrittura, quanto «in Sonnenschein und Sturm», «col sole e con le tempeste», per cui tutte le manifestazioni della natura altro non sono che una «Gleichnistrede», un discorso allegorico che l'uomo deve interpretare e il mondo visibile una realtà che rimanda a quella soprannaturale. Il rispettoso ossequio delle forze possenti della natura equivale quindi al timor di Dio e la capacità pratica di interpretare gli eventi naturali alla retta interpretazione della parola divina, un'equivalenza che conduce alla sicurezza, al *Vertrauen*. Questo concetto è ribadito proprio nelle prime parole del racconto:

Das Jahr 1837 wird vielen Menschen unvergesslich bleiben, die nicht ihren Träumen oder ihren Sünden allein leben, die einen offenen Sinn haben für die Stimme Gottes, welche zu uns redet in Schnee und Sonne, bei heterem Himmel und im Dunkel der Gewitternacht.⁸

Il 1837 rimarrà un anno indimenticabile per molti di coloro che non vivono esclusivamente per i loro sogni e i loro desideri peccaminosi, ma mantengono aperto il loro animo alla voce di Dio che si rivolge a noi con la neve e col sole, col tempo sereno e con l'oscurità della notte tempestosa.

La narrazione degli avvenimenti comincia da lontano, dalle stagioni che precedono quell'agosto del 1837 e appaiono contrassegnate dai segni premonitori della sciagura («es war ein merkwürdiges Jahr, aber ein banges, angstvolles für Tausende», «fu un anno strano, pieno di paura e di preoccupazioni per tanti»). L'inverno '36/'37 inizia presto e sembra poi interminabile e particolarmente duro, il mese di aprile porta ancora tanto freddo e neve e la minaccia della carestia, le difficoltà nell'approvvigionamento di fieno e foraggio per gli animali. Anche il mese di maggio, dopo un ingannevole inizio di primavera, fa ripiombare il Paese, e in particolare le valli, nell'inverno, sino al 19 maggio. Gotthelf racconta più o meno fedelmente le difficoltà dei suoi montanari e la varietà di atteggiamenti nei confronti dell'inclemenza meteorologica, dal cupo fatalismo di molti alla buona volontà solidale sottratta dal timor di Dio di pochi. Un passo del racconto evoca anche l'angoscia atavica, il timore apocalittico di una possibile fine del mondo:

Mensch, wie wäre dir, wenn einst an einem Morgen keine Sonne aufsteige am Himmelsbogen, wenn es finstern bliebe über die Erde? [...] Den Jammer, das Entsetzen auf Erden, wenn einmal an einem Morgen die Sonne ausbleibt, kann keiner sich denken.⁹

⁷ Jeremias Gotthelf, pseudonimo di Albert Bitzins (1797-1854).

⁸ JEREMIAS GOTTHELF, *W.*, p. 9.

⁹ *Ivi*, p. 14.

O uomo, come ti sentiresti se una bella mattina il sole non si levasse all'orizzonte, se rimanesse buio sulla terra? [...] Nessuno riesce ad immaginarsi il terrore e lo spavento sulla terra se un giorno il sole venisse a mancare.

Viene evocato lo stravolgimento dei valori che ciò provocherebbe nella vita dell'umanità («oh, wie wird dann klein werden, was groß war und groß, was so klein und armützig schien», «oh quanto apparirebbe piccolo ciò che era grande e grande invece ciò che sembrava piccolo e insignificante») ed anche la durezza con cui Dio mette alla prova gli uomini lasciandoli attendere invano ben oltre i loro criteri umani e provocando amarezza e disperazione. Ma l'interpretazione di questa attesa non è quella di una manifestazione dell'ira divina nei confronti dei peccati dell'umanità, bensì di un'esemplare pena impartita per far comprendere agli uomini la sofferenza stessa di Dio nel veder respinto e rifiutato il suo amore per l'umanità: «in diesem Wartelassen war also nicht der Zorn Gottes, sondern die Liebe des Vaters»¹⁰, «in questo lasciar attendere non si manifestava l'ira divina ma l'amore del padre».

La fine del mese di maggio segna finalmente la fine dell'incubo, il lungo inverno cede il passo alla primavera e all'estate riportando la serenità e la fiducia tra gli abitanti della valle. La stagione appare propizia e ricca di frutti anche se l'aumento del calore nell'estate porta con sé un incremento dei temporali, specialmente nel cuore dell'estate tra il mese di luglio ed agosto. L'autore descrive in particolare il terribile temporale del 4 agosto che sembra preannunciare poi una serie di eventi atmosferici che si abbattono con furia crescente sulle vallate sino a quel fatale 13 agosto: «Am Morgen des 13. Augusts erhob sich die Sonne bleich über ihrem lieben Ländchen»¹¹, «La mattina del 13 agosto il sole si levò pallido sul suo piccolo territorio».

Così, quasi in sordina, inizia la lunga cronaca di quella giornata fatale per l'Emmental, che Gotthelf descrive con grande dovizia di particolari dai moti delle masse nuvolose sulle cime alpine sino ai più riposti angoli della vallata con le sue storie umane e materiali, non trascurando alcun dettaglio, in un crescendo, un vero inventario della distruzione. C'è sicuramente qualcosa di grandioso in questa visione del creato sconvolto dalle forze possenti della natura, come se il demurgo stanco del proprio operato, in un guizzo umano troppo umano di *taedium vitae*, avesse deciso di abbattere tutto quello che sino ad allora aveva edificato. Se nell'epopea di *Gilgamesh* gli dei si accordano per distruggere il mondo e far tacere l'umanità che troppo si è moltiplicata a causa dello strepito e del clamore che dalla terra sale sino al cielo — un passo che mi è sempre apparso singolarmente profetico e moderno — Gotthelf evoca le antiche leggende e il sostituto pagano delle terre alpine, l'antica

¹⁰ *Ivi*, p. 15.

¹¹ *Ivi*, p. 20.

saga della *Emmenschlange* del drago o serpente dell'Emmental che Dio avrebbe imprigionato nelle viscere della montagna per tenerlo a bada, ma che qualche volta erompe dalla grotta per scagliarsi rovinosamente nelle valli sottostanti aprendo la strada alle acque che si riversano verso il basso: «Herrgott, erbarme dich Unser!», «Domenidido, abbi pietà di noi!». Morte e distruzione calano dall'alto nelle valli sottostanti e subito appare il riferimento biblico al racconto del Diluvio: «Da wards den armen Leuten als ob die Tage der Sündflut wiederkehrten; es floh wer fliehen konnte, nach allen Seiten der hohen Bergwand oder hohen Bäumen zu»¹², «Allora fu come se per i poveri abitanti fossero tornati i giorni del Diluvio; tutti fuggivano come potevano chi da una parte o dall'altra della valle e chi sugli alberi più alti».

La descrizione dell'alluvione e dei suoi effetti è molto dettagliata, parte dall'alto e si sposta lungo la valle verso il basso, le acque travolgono nel loro corso tutto quello che incontrano, principalmente pietre, alberi, ponti e case e suppellettili, ma anche molti animali, la massa è impressionante e ricorda le immagini recenti dello *tsunami* in Giappone:

Der Zusammenfluß der Emme und des diesmal mächtigeren Rothentbachs war fürchterlich, der ganze Talgrund war angefüllt mit wütenden Wassern, bedeckt mit Holz und Häusern, zwischen denen eine Kuh oder ein Pferd seinen betäubten Kopf nach Rettung emporhob. Wie die tausend und tausend Stücke Holz, ganze Tannen mit ihren Wurzeln...¹³

La confluenza della Emme e del Rothentbach, ora ben più grande del fiume, era spaventosa, tutto il bacino della valle era ricolmo di acque rombaranti, coperto di legname e case, tra le quali una mucca o un cavallo sollevavano la testa in cerca di salvezza. Accanto alle migliaia e migliaia di pezzi di legno c'erano interi alberi con le loro radici...

Soprattutto appare difficile trasmettere al lettore lo sgomento e la paura («Niemand wußte wohin sich retten, welches Ende der Vater da oben der Not gesetzt»), «Nessuno sapeva dove mettersi in salvo e quando mai il Padre lassù avrebbe posto fine a questa sciagura»¹⁴); è come se la furia delle acque travolgesse non solo le fragili difese umane – i muri, le case, gli argini – ma i cuori stessi degli uomini («des Herzens Pforten»), «le porte del cuore»). Narrare fedelmente è impossibile, neppure andando di casa in casa e raccogliendo le testimonianze di tutti sarebbe possibile ricostruire un evento di tale portata, e il povero cronista, che è soltanto un povero pastore, confessa di aver visto solo dalla riva tutto questo: «Ich aber bin nicht gegangen von Häuschen zu Häuschen, sondern nur der

Emme nach», «Io però non sono andato di casa in casa ma solo lungo le rive delle Emme»¹⁵. A questo punto nella narrazione di Gotthelf si fa strada quell'elemento pedagogico sempre implicito ed ecco che il discorso si amplia, la giornata si conclude – «Nach einem unendlich langen Abend lagerte endlich die Nacht über die Erde sich. Wolken bedecken den Himmel [...] Da rissen die Wolker auseinander, und durch die Spalte sah der Mond nieder auf die Wasserwüste seine blassen Strahlen erleuchteten Streifen des Schauerlichen Bildes», «Dopo una sera interminabile la notte scese infine sulla terra. Le nubi coprivano il cielo [...] Ed ecco le nubi si squarciarono e dalla loro apertura la luna fece capolino su quel deserto di acque, illuminando coi suoi pallidi raggi strisce di quelle terribili immagini»¹⁶ – e l'attenzione si concentra sulle reazioni della popolazione sui discorsi che si intrecciano intorno agli avvenimenti della giornata, nel loro miscuglio di verità e immaginazione. E si pensa ai segni premonitori della tragedia, e nel racconto si apre una digressione – proprio come nella *Schwarze Spinnne* (*Il ragnò nero*) – il racconto di una cupa e fosca leggenda medioevale, un dramma terribile della superbia e della prevaricazione, che in quella valle si era consumata con la morte violenta, nelle acque tempestose della Emme, di un mugnaio e della sua famiglia, per mano di un crudele signorotto locale. E proprio come in altri racconti la leggenda contiene un monito per le generazioni presenti, l'invito al timor di Dio e ai buoni propositi di condotta morale retta e laboriosa, per tenere a bada l'influsso maligno, demoniaco, che pesa come una maledizione su quei luoghi. Significativa appare la raccomandazione del pastore alla fine: «Wenn doch die Menschen alle die Augen aufären und in den Garten Gottes schauten stät nur in den Büchern, besonders in weltliche, es würde mancher mehr sehen, als es sieht»¹⁷, «Se gli uomini aprissero tutti quanti gli occhi e guardassero nel giardino di Dio invece che nei libri, particolarmente in quelli mondani, vedrebbero molte di più di quel che vedono».

Quindi la narrazione riprende proseguendo l'inventario della tragedia nei giorni successivi e nelle sue conseguenze umane, pratiche ed economiche. Ed è particolare l'articolazione impressa da Gotthelf. Egli affianca senza alcuna dialettica l'epilogo della tragedia – «Am folgenden Morgen zeigte die Sonne ihr Antlitz nicht am Himmel [...] sie wollte das Elend nicht sehen, welches der gestrige Tag gebracht» «il giorno successivo il sole non si fece vedere in cielo [...] non voleva vedere la sciagura causata dalla giornata di ieri»¹⁸ – e ossimoricamente, per contrasto, la bellezza della valle prima della sua totale distruzione – «Dieses Tal, durch welches die Emme fließt, bis sie in die Aare sich mündet, also das eigentliche Emmental, ist

¹² Ivi, p. 25.

¹³ Ivi, p. 29.

¹⁴ Ivi, p. 30.

¹⁵ Ivi, p. 44.

¹⁶ Ivi, p. 45.

¹⁷ Ivi, p. 47.

¹⁸ Ivi, p. 49.

eines der schönsten und lieblichsten im Schoße der Schweiz», «La valle percorra dalla Emme sino alla sua confluenza nell'Aare, l'Emmental, è una delle più belle e splendide della Svizzera»¹⁹ — che tuttora, come marciato dal verbo *sit* al presente, non è una bellezza svanita in seguito all'alluvione, la valle è perché tornerà ad essere quel giardino di Dio, quell'Eden, che grazie al lavoro umano può ridiventare. Tutta l'ultima parte del racconto è nel segno drammatico ma positivo della ricostruzione, la celebrazione dell'intraprendenza elvetica fondata sulla «Freiheit» e «Frömmigkeit», «libertà» e «Devozione». Certo la valle è ferita, tutte le sue attività sono ferme, i mulini e le seghe spazzate via dalla furia delle acque, ma i suoi abitanti sono decisi a ricominciare e a ricostruire. Al terrore e allo sconforto succedono la fiducia e il coraggio sorretti dalla fede: «der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herrn sei gelobt!», «il Signore ha dato, il Signore ha tolto. Sia lodato il nome del Signore!». La tragedia dell'Emmental, un microcosmo alpino rispetto alla grande alluvione del Danubio che aveva devastato nel 1830 Austria e Ungheria, è anche l'esempio di una tenacia e di un attaccamento al *Boden* ('suolo') che vince ogni difficoltà. Nel racconto trova posto persino l'elemento satirico e farsesco — la storiella del poveraccio che durante l'occupazione francese si crede abbattuto da una pallottola nemica mentre ha semplicemente incepicato nel mucchietto di terra sollevato da una talpa o la macchiata del Lord inglese che si fa portare a dorso di mulo e in portantina sui luoghi della tragedia, antesignano del moderno turismo catastrofico, senza rendersi conto o ignorando bellamente il diliegio della popolazione che si presta, in cambio del lauto compenso, ad assecondarne le manie. Nel cosmo di Gothelf come in quello di Hebel c'è spazio persino per queste facczie paesane, e si discute del prezzo del legname e degli speculatori che attraverso il recupero delle enormi quantità di legno trascinato a valle dalle acque realizzano lauti guadagni proprio mentre alcuni loro concittadini piangono i loro morti. In questa parte finale del racconto, che si concentra sulle conseguenze, emerge veramente la dimensione premoderna di una natura e di un paesaggio non puramente estetico, nel quale anzi l'utile non appare ancora scisso dal bello e l'ambiente comprende davvero anche tutta l'esistenza materiale dei suoi abitanti armoniosamente inserita nell'avvicinarsi delle stagioni e scandita dalle attività umane regolate secondo l'ordine naturale. E da questo avvicinarsi, dall'autunno e dall'inverno, la valle rinascerà a nuova vita: «bald wird der größte Teil des Tales neu geboren sein wunderbarlich, wird aller Welt verkünden, wie groß des Herrn Werke seien»²⁰, «presto gran parte della valle rinascerà meravigliosamente e annuncerà a tutto il mondo quanto siano grandi le opere del Signore».

La visione religiosa riscarta alla fine dallo sconforto della distruzione, rivelando la saggezza dell'operato divino (il *Gottes Willen*) che rende la distruzione «der

Keim einer herrlicheren Schöpfung», «il nucleo di una rinnovata e più meravigliosa creazione». Qui il racconto scivola nettamente sul terreno omlitico, diventa predica religiosa e riecheggia i toni della celebre prefazione a *Bunte Serie* di Stifter:

Der gute Gott redet leise, meist im Säuseln des Windes, aber er redet auch gewaltig, harte Ohren aufzusprengen. Und wenn er laut redet über Berg und Tal, dann zittert Berg und Tal, und das blasse Menschenkind schweigt in tiefem Schauer; er weiß, wer redet²¹.

Il buon Dio parla sottovoce, di solito con lo stormire del vento, ma alza anche la voce quando deve aprire le orecchie chiuse. E quando parla più forte giù dai monti e dalle valli allora monti e valli tremano e il figlio dell'uomo tace con un brivido, perché sa chi sta parlando.

Così la rinascita primaverile della natura diventa una promessa di salvezza, una speranza anche e soprattutto in senso morale e religioso. Potrei raccontare in questo modo gli eventi rende tutto plausibile e chiaro, anche quei momenti che sfuggono all'intelligenza umana:

Es klingt im Frühlingswehen die Verheißung: wie lieblich das Tal sich gestaltet im warmen Hauche des Herrn, wie schauerlich es gewesen nach der Wasser wilder Wüten, so schauerlich sei anzusehen das von Leiden schafften zerrissene, so unfruchtbar das mit sündigen Geleisiten überschlammte Herz, so lieblich werde es aber allgemach auch in diesem zerrissenen und überschlammten Herzen, wenn des Herrn Lülte wehen, seine Sonne leuchtet in diese Herzen und in diesem Herzen die alles vernögende gebärende Kraft hervorrufe, die Liebe²².

Nello spirare dei venti primaverili c'è una promessa: come la valle rinasce grazie al caldo respiro del Signore dopo essere stata sfigurata dal selvaggio infuriare delle acque, così il cuore alterato dalle passioni e terribile a vedersi, reso sterile dal fango del peccato, a poco a poco viene illuminato dal sole e investito dai venti del Signore che in questo cuore suscita la forza onnipotente dell'Amore.

La storia narrata da Gothelf ha un'appendice moderna e significativa. Per ben due volte — nel 2005 e nel 2010 — l'Emmental è stato devastato da catastrofici eventi alluvionali la cui intensità, anche se probabilmente non paragonabile a quella raccontata dallo scrittore, ha riproposto il tema della precarietà umana di fronte alla potenza distruttiva degli elementi, anche in Europa, anche nella

¹⁹ *Ivi*, p. 55.

²⁰ *Ivi*, p. 59.

²¹ *Ivi*, p. 79.

²² *Ivi*, p. 80.

preveggente Svizzera di oggi, pur così attenta a preservare il proprio territorio dalla cementificazione moderna e ben più impegnata nella cura dei boschi e degli alvei dei fiumi di quanto lo sia il nostro Paese. E certo l'invito dello scrittore svizzero a non attribuire a Dio ciò che è frutto dell'incuria o della dimenticanza umana risulta quanto mai attuale.

Comunque ciò che alla fine si imprime maggiormente nella memoria dell'ascoltatore – perché il racconto di Gothelf ha nell'oralità la sua dimensione propria e naturale – è l'andamento del racconto: scabro, sobrio, laconico e nello stesso tempo digressivo nel suo inanellare particolari come i grani di un rosario. Ma non era proprio questa la definizione classica di epos data da Goethe, infilare storie una dietro l'altra, come le perle in un filo? E quella laconicità altro non è se non la caratteristica, il suono stesso dello *schwytzer Tytsch*, il dialetto svizzero che si avverte in filigrana sotto la patina dell'*Hochdeutsch*, per dilatarsi poi in una prolissità (*Wetschweifigkeit*) che è tipica dei narratori estemporanei, potremmo dire da *Stammisch* – il tavolo fisso all'osteria – tipico di certi personaggi moderni di Peter Bichsel. Pur senza particolari coloriture elvetiche il ritmo del racconto, il *sonnd*, ci riporta a questa dimensione insieme paesana e universale, a quella caratteristica ingenuità epica splendidamente caratterizzata da Adorno come «contenuto che si manifesta nudo» e da lui paragonato al tentativo, perennemente destinato a fallire, di tendere l'orecchio al frangersi del mare sulla costa rocciosa: ridescrivere come l'acqua sommerge gli scogli per ritrarsene muggiando e facendo brillare di un colore più intenso quel che rimane fermo. «Tale muggiare» scrive Adorno «è il suono del discorso epico in cui l'univoco e il solido s'incontrano con l'ambiguo e fluente proprio per separarsene»². È una definizione nata dall'*Odyssee* nella meravigliosa versione tedesca di Voss ma che si attaglia perfettamente anche alle pagine rustiche ma non certo banali di Jeremias Gotthelf.

HERMANN DORWIN DILUVIO E FINE DEL MONDO DA GEORG HEYM A JURA SOYF

«Die Simftur kommt wieder!» – «Il Diluvio sta tornando!»¹, si poteva leggere lettere cubitali sull'annuncio di una conferenza dell'autore esoterico Karl Brai Pracht, che nel 1920, a Berlino, presentava così le sue certezze: «Come successe tempi lontani al feroce continente di Atlantide, [...] così una gran parte d'Europa con tutti i suoi abitanti e con la sua celebre cultura e civilizzazione è destinata a sprofondare all'improvviso negli abissi del mare, senza lasciare tracce»¹. Brai Pracht deduce l'imminenza della catastrofe da approfondite ricerche «astronomiche e geologiche» e non c'è da dubitare sul fatto che i suoi sforzi di divulgazione pseudoscientifica fossero coronati da importanti successi d'incasso. D'altronde, il culturale all'indomani delle devastazioni belliche e della disastrosa sconfitta potenze centrali era ricco di fermenti millenaristici e apocalittici e l'immaginario Diluvio universale godeva di un'alta congiuntura. «La Germania brucia di sosserva Robert Musil in un saggio del 1922, «si accusa l'economia, la civilizzazione razionalista, il nazionalismo. Si vede uno sprofondamento, un cedimento razza. [...] Perfino l'espressionismo sta morendo»². Con il suo inconfondibile distacco ironico, Musil sembra voler suggerire un accostamento della grande espressione al diffuso clima dell'irrazionalismo apocalittico, constatando con una chiosa paradossale, il cedimento dell'espressionismo stesso.

Bisogna ricordare che, nel 1919, era uscita un'importante antologia, con da Kurt Pinthus, che sotto il titolo *Menschheitsdämmerung* (*Crepuscolo dell'u-*

¹ KLAUS VON DUNING, *Die Apokalypse in Deutschland*, München, DTV, 1988, p. 270: «Ganz einst der stolze Erdteil Atlantis, [...] soll ein großer Teil von Europa mit all seinen Bewohnern, mit all seiner so hochgepreisten Kultur und Zivilisation plötzlich und spurlos in den Abgrund des Meeres versinken».

² ROBERT MUSIL, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste* (1922), *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1988, VIII, *Erstes Buch*, pp. 1075-1094, p. 1076: «Deutschland wimmelt von Sekten. [...] Man klägt die Wirtschaft, den Rationalismus, den Nationalismus, man sieht einen Untergang, ein Nachleben der Rasse. [...] Selbst der Expressionismus stirbt».

² THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Sull'ingenuità epica*, in Id., *Note per la letteratura tedesca 1943-61*, Torino, Einaudi, 1979, p. 31.

ka)³ racchiudere il meglio di un decennio di poesia espressionista. Da quella silloge emergeva con chiarezza che, già anni prima dello scoppio della Grande Guerra, l'immaginario della giovane generazione – e si pensi ad autori come Heym, Trakl, Benn, Becher, van Hoddiss o Lichthenssen, tutti nati fra il 1885 e il 1891 – abbondava di cataclismi d'ogni sorta: alluvioni, terremoti, eruzioni vulcaniche e piogge di meteoriti. Con una sensibilità sismografica, questi autori registravano l'avvicinarsi della fine dell'epoca della sicurezza, del benessere e della stabilità borghese in Europa. In seguito allo scoppio della Guerra mondiale, l'esperienza della catastrofe si fa poi evidente e l'immaginario poetico se ne impregna sempre di più. Per il nostro contesto, è importante osservare che del testo biblico, oltre al Diluvio, vengono soprattutto attualizzati Sodoma e Gomorra e singole visioni dall'*Apocalisse* di san Giovanni, come la caduta di Babilonia. Il cataclisma si presenta con la profonda ambivalenza delle punizioni divine o cosmiche: da un lato come angosciata minaccia rivolta al genere umano, dall'altro come eliminazione delle scorie di un mondo corrotto e depravato, premessa necessaria di una palinogenesi. Da tale ansia di rinnovamento si distingue, invece, nel caso di Gottfried Benn, un'attrazione regressiva per l'elemento primordiale, talassico, appunto "antidiluviano"⁴.

L'antologia si apre con la celebre poesia *Weltende* (*Fine del mondo*) di Jakob van Hoddiss del 1911 dove, in due strofe allegramente rimate, si descrive uno scenario che sarebbe drammatico, se non fosse grottesco: l'uragano porta via il cappello dalla testa del borghese, gli operai copriti cadono e si spezzano in due, «i mari selvaggi saltellano / sulla terra per sfondare grosse dighe», la maggior parte degli uomini ha il raffreddore e i treni precipitano dai ponti:

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken?⁵

La fine del mondo, se non altro del mondo borghese, è qui osservata con freddo, divertito distacco, un distacco sottolineato dal ricorso ad un lessico più comico che tragico e privo di ogni pathos. Sembra quasi, dirà Peter Rühmkorf, di vedere i giocattoli rompersi in una scatola⁶. Nella poesia *Verfall* (*Decadenza*) Johannes R. Becher attende invece angosciato il «giorno eterno» del Giudizio, quando suonerà il corno, quando dai flutti marini si sentirà un urlo che chiamerà i dormienti dal

³ *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus* (1919), a cura di Kurt Pinthus, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1959; in seguito si cita con la sigla MD.

⁴ GOTTFRIED BENN, *Gesänge*, in MD, p. 186.

⁵ JAKOB VAN HODDIS, *Weltende*, in MD, p. 39.

⁶ 131 *expressionistische Gedichte*, a cura di Peter Rühmkorf, Berlin, Wagenbach, 1976, pp. 61 sgg.

fondo della brughiera, dalle tombe, dai rovi? E Georg Heym immagina, nel 1911, la guerra come un Moloch che agita grandi fiaccole nel cielo, devasta le dimore degli uomini e getta fuoco e pece su Gomorra⁷. Fra le sue celebri poesie sulle città, vi è una senza titolo, rimasta frammento, che più delle altre si avvicina al tema del Diluvio. Eccone l'incipit:

Die ertrinkenden Städte sind dunkel und voll
Reisiger Schatten über die Tore quoll⁸

Vediamo gli uomini, in preda al panico, correre in tutte le direzioni, gettarsi nel fiume che si gonfia sotto la pioggia incessante. Galleggiano verso altri fiumi, più scuri, e cantano forte:

Und wir starben und sind nun für ewig befreit
Zu den Unteren fahrend wie Fische im grauen Kleid⁹

Heym accenna dunque ad una mutazione di specie, una metamorfosi liberatoria, degli uomini che si adeguano all'elemento liquido, un motivo che tornerà ad interessarci più avanti.

Questa impressionante poesia visionaria non è compresa nell'antologia di Pinthus, così come il sonetto *Die Sintflut* (*Il Diluvio*) di Paul Boldt del 1912, che evoca innanzi tutto l'evento naturale: le grandi nuvole che si ergono sopra l'orizzonte, i lunghi pioppi sommersi dai flutti e poi, il ritirarsi delle acque: «Die Erde trug der Meere hellen Schurz»¹⁰. La poesia sembra evocare una rigenerazione della terra, in cui gli uomini, accovacciati sulle rocce più alte, vengono solo brevemente menzionati, quasi fossero una *quantité négligable*. Di tutt'altro tenore è invece il pathos umanitario di Franz Werfel, che si serve del Diluvio come metafora della Rivoluzione.

Komm Sintflut der Seele, Schmerz, endloser Strahl!
Zertrümmere die Pfähle, den Damm und das Tal!¹¹

⁷ JOHANNES R. BECHER, *Verfall*, in MD, pp. 40-42.

⁸ GEORG HEYM, *Der Krieg*, in MD, pp. 79-80.

⁹ GEORG HEYM, *Die ertrinkenden Städte sind dunkel und voll*, in *Id.*, *Das Werk*, Frankfurt a.M., Zweitausendtaus, 2005, p. 982: «Le città che annegano sono scure e piene / Un enorme ombra si spingeva sopra le porte».

¹⁰ *Ibid.*: «Siamo morti e siamo liberati per sempre / andiamo verso gli Inferi, come pesci, coperti di grigio».

¹¹ PAUL BOLDT, *Die Sintflut*, in 131 *expressionistische Gedichte*, a cura di Peter Rühmkorf, cit., p. 71: «La terra vestiva il luminoso grembiule dei mari».

¹² FRANZ WERFEL, *Revolution's-Aufzug*, in MD, pp. 252 sgg.: «Vieni, Diluvio dell'anima, dolore, raggio eterno / Spezza i pali, la diga e la valle».

così si apre l'*Appello alla Rivoluzione (Revolutions-Aufruf)* del poeta praghese, che esorta il lettore:

Brillend verbrenne im Wasser- und Feuer-Leid!
Renne, renne, renne gegen die alte, die elende Zeit!¹³

Morte e rigenerazione, due elementi imprescindibili del mito del Diluvio, sono qui non solo riferiti alla società nel suo insieme, al vecchio mondo che viene condannato alla distruzione per fare spazio al nuovo, ma anche all'individuo stesso che, in un doloroso, violento processo di trasformazione, deve gettare via le proprie scorie e forgiarsi nel fuoco come "uomo nuovo". La poesia è del 1915. Franz Werfel collaborava, in quegli anni, insieme a Max Brod e allo stesso Pichius, alla realizzazione della collana «Der Jüngste Tag» ('Il giorno del Giudizio'), pubblicata a Lipsia dall'editore Kurt Wolff. E anche la premessa editoriale, formulata da Werfel, si ispirava all'idea di una palingenesi radicale: «Il nuovo poeta sarà incondizionato, inizierà daccapo, per lui non esistono reminiscenze, perché lui, come nessun altro, sentita come ogni retrospettiva sulla letteratura è priva di significato»¹⁴. Come dopo il Diluvio, la *tabula rasa* appare la premessa di un nuovo inizio, perché «ogni secondo, il mondo ricomincia ex novo»¹⁵.

L'appello di Werfel prelude soltanto allo stile di molta retorica e poesia rivoluzionaria e attivista degli anni intorno al 1917-18. Va ricordato, però, che l'immaginario "diluviale" investe anche e soprattutto, la scrittura anti-rivoluzionaria: esso corrisponde all'angoscia dell'uomo soldato, difensore dell'ordine, di essere travolto da masse caotiche e incontrollabili. Le dighe si rompono, le fortezze e gli avamposti vengono sommersi dalla 'marea rossa' (*die rote Flut*), la barbarie bolscevica travolge la civiltà. Così, nei libri degli esponenti della destra guglielmiana e weimariana, le antiche città fondate dagli ordini teutonici in territorio polacco sono viste come isole in un mare tempestoso che sale e minaccia di sommergerle. Nel suo celebre studio sulle *Fantasia virili (Männerphantasien)*¹⁶ Klaus Theweleit dimostra come l'immagine dei flutti incontrollabili codifichi profonde paure

¹³ *Ibid.*: «Brucia fra le urla nel dolore dell'acqua e del fuoco / Corri, corri, corri contro il vecchio, il miserabile tempo».

¹⁴ FRANZ WERFEL, *Der Jüngste Tag. Neue Dichtungen* (1913), in *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, a cura di THOMAS ANZ-MICHAEL STRAK, Stuttgart, Metzler, 1982, pp. 359 sgg.: «Der neue Dichter wird unbedingt sein, von vorn anfangen, für ihn gibt es keine Reminiscenz, denn er, wie kein anderer, wird fühlen, wie wesentlich die Retrospektive auf die Literatur ist».

¹⁵ *Ibid.*: «Die Welt fängt in jeder Sekunde neu an [...]!».

¹⁶ KLAUS THEWELEIT, *Männerphantasien*, 2 voll., Frankfurt a.M., Roter Stern, 1977-78; trad. it. *Fantasia virili*, a cura di GIUSEPPE COSPIO, Milano, Il Saggiatore, 1997. Il primo volume, sotto il titolo *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte (Donne, flussi, corpi, storia)*, analizza un vasto corpus di memorie e romanzi provenienti da ambienti militaristi e nazionalisti della Repubblica di Weimar.

sessuali e sociali allo stesso tempo, cui l'uomo soldato risponde con l'identificazione in strutture solide, potenti, falliche, geometrizzate: il faro, la diga, la fortezza ecc. Che da questo desiderio di controllare e domare i flutti sia poi derivata molta propaganda nazista e le stesse architetture del Terzo Reich, lo ha dimostrato per primo Elias Canetti nel suo saggio *Hitler, nach Speer (Hitler, secondo Speer)*¹⁷. I giganteschi edifici erano progettati come "contenitori" e "canali" per i flussi delle folle, che così si trasformavano da "aperte" in "chiuso": misure di contrasto, controllo e strumentalizzazione del diluvio delle masse.

Ma torniamo alla Grande Guerra, percepita in ogni caso, seppure con valutazioni e connotazioni diversissime, come la fine di un'epoca, come tracollo di un ordine e di un modello di civiltà. Che essa costituisca un'autentica punizione cosmica per un'umanità crudele, ingiusta e priva di dignità, un vero e proprio Giorno del Giudizio, è il terribile bilancio tratto da Karl Kraus nel suo dramma *Die letzten Tage der Menschheit (Gli ultimi giorni dell'umanità)*. Questo gigantesco affresco della guerra, tragico e grottesco, realistico e visionario allo stesso tempo, ha il suo epicentro a Vienna, la città che Kraus considerava come «laboratorio sperimentale per la fine del mondo» («Versuchsstation für Weltuntergänge»). Già in tempi di pace, nel 1913, l'autore aveva affidato ad una poesia un suo sogno della fine del mondo¹⁸. Lo scenario è il golfo di Napoli, visto da Sorrento: davanti agli occhi dell'io sognante Capri sprofonda nel mare, dal Vesuvio escono lingue di fuoco e una cometa attraversa il cielo sopra la città. E mentre intorno a lui soffocano camerieri, prostitute e ruffiani, egli pensa: «A Vienna sarei certamente al sicuro»¹⁹. Vede la sua fidanzata far l'amore con un mendicante e centinaia di bambini ammassarsi intorno a lui per chiedere una sigaretta. Ora i flutti salgono sulla terra e il fuoco precipita nel mare. Per ben tre volte si ripete, quasi come un ritornello, la frase: «A Vienna sarei al sicuro», e con ogni sua ricorrenza, essa appare più irreal e grottesca. Il tono di questa poesia, intitolata *Mein Weltuntergang (La mia fine del mondo)*, è fra l'ironico e il sarcastico, ma non certo drammatico e angoscicante, come lo sarà quello degli *Ultimi giorni dell'umanità*.

Prima di dare alle stampe, nel 1919, il grande testo teatrale, Kraus ne aveva anticipato fra le pagine della rivista «Die Fackel» numerose parti, spesso in forma di glosse o articoli, fra cui spicca uno, intitolato *Die Sintflut (Il Diluvio)*²⁰. Uscito appena dopo la disfatta, il 1 novembre 1918, questo articolo contiene una violenta

¹⁷ ELIAS CANETTI, *Hitler, nach Speer*, in *Id.*, *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt a.M., Fischer, 1975, pp. 175-204; trad. it. *Hitler, secondo Speer*, in ELIAS CANETTI, *La coscienza delle parole. Saggi*, a cura di RENATA COLOMNI-FURIO JESI, Milano, Adelphi, 1984, pp. 241-274.

¹⁸ KARL KRAUS, *Mein Weltuntergang*, in *Id.*, *Schriften*, a cura di CHRISTIAN WAGENKNECHT, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989, IX, *Gedächtnis*, pp. 13 sgg.

¹⁹ *Ibid.*: «Am sichersten ist sicher jetzt in Wien».

²⁰ KARL KRAUS, *Die Sintflut* (1918), in *Id.*, *Schriften*, a cura di CHRISTIAN WAGENKNECHT, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, VI, *Wolgereicht II*, pp. 176-183.

requisitoria contro la classe dirigente austriaca cui viene intimato di non sottrarsi alle proprie responsabilità storiche di fronte alla catastrofe. La colpa di aver causato, con un decreto, lo scatenamento delle peggiori pulsioni dell'umanità, la sua "bestializzazione", nonché di aver approfittato delle immensi sofferenze dei popoli per i propri interessi, richiede una penitenza esemplare. Il tragico carnevale deve trovare il suo mercoledì delle ceneri, in cui gli invalidi di guerra dalle tribune vedranno sfilare generali, giornalisti, intellettuali, faccendieri e altri parassiti della grande carneficina, con il capo cospirato di cenere²¹. Kraus chiede di strappare le giacche colorate alla grigia miseria e di trasformare una vita ornata di gloria fasulla, in una *tabula rasa*, su cui possa di nuovo crescere l'erba di Dio²². Egli vede il caos della situazione postbellica e non idealizza le gesta delle guardie rosse, ma dice di inchinarsi dinanzi a questo risveglio, e fosse anche un risveglio del mondo attraverso la sua morte: «Ich beuge mich ehrfürchtig vor dem Wunder dieser Erweckung, und erwachte die Welt erst durch den Tod»²³.

Il riferimento biblico, e in modo particolare quello al Diluvio, è sottolineato, in questo testo, sia dal titolo, sia dai motivi religiosi su cui l'autore insiste. Il grande giorno del Giudizio, la punizione divina, non consiste dunque nella guerra come tale, ma ne è la conseguenza. Negli *Ultimi giorni dell'umanità* ogni scena, anche la più banale e quotidiana, è guardata «da un punto di vista cosmico»; così annuncia l'autore nel prologo²⁴. Una specie di tribunale interplanetario si riunisce su Marte e decide di estirpare l'umanità dalla terra, dopo aver a lungo assistito dall'alto, con disgusto e indignazione, al pandemonio della guerra. Hanno visto i potenti della terra agire con cinismo e miopia, sicuri della connivenza di funzionari civili e militari, e hanno visto il popolino sull'angolo della Ringstraße, vicino all'opera, dare sfogo alla più becera xenofobia; hanno sentito i discorsi menzogneri di giornalisti guerrafondaï, le effusioni liriche di poeti patriottici e le prediche di parroci, pastori e rabbini, pronti a benedire le armi. Man mano, coll'inasprirsi e perdurare del conflitto, hanno visto gli umani assumere un aspetto sempre più bestiale, larve e lemuri mescolarsi fra i passanti, trichechi e cainani popolare una caffetteria insieme a tapiri e sciacalli, e le iene dividersi il bottino di guerra. Questo crescendo della dimensione orrida e grottesca sfocia infine nell'epilogo, intitolato *Die letzte Nacht* (*L'ultima notte*), in cui la sentenza sarà emanata, preceduta da una serie di fenomeni meteorologici sconvolgenti, che rievocano la fine di Sodoma e Gomorra: prima la pioggia di sangue, poi di cenere, poi di pietre e infine di scintille.

²¹ Ivi, p. 178.

²² Ivi, p. 179.

²³ Ivi, p. 183.

²⁴ KARL KRAUS, *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, in *Id., Schriften*, a cura di CHRISTIAN WAGENKNECHT, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1989, X, p. 10; trad. it. *Gli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di ERNESTO BRAUN-MARIO CARPELLA, Milano, Adelphi, 1980, p. 10.

I punti d'accusa, che una voce dall'alto pronuncia, sono terribili, la condanna senza appello. Non per mire egemoniche Marte ha deciso di estirpare la vita umana sulla terra, ma per ripulire il cosmo dalla vergognosa presenza di una specie che ha derupato il pianeta, torturato gli animali, schiavizzato e sfruttato i suoi simili, sporcato la lingua con il suo parlare e messo tutto - l'anima e la sensualità, pensiero, la religione, l'arte e persino la propria dignità - al servizio del commercio. Schiavi delle proprie invenzioni, potenti grazie a macchine e armamenti, altezzosi nella loro bassezza, sono rimasti barbari illuminati con l'elettricità, «elektrisch beleuchtete Barbaren»²⁵. La pazienza del cosmo è esaurita, l'umanità sarà punita con le sue stesse armi. Inizia una pioggia di meteoriti, durante la quale si sentono ancora voci umane che inneggiano alla guerra e alla patria. Nel silenzio che segue la voce dall'alto dichiara la riuscita della spedizione punitiva, ma quella, be distinta, di Dio pronuncia le parole: «Ich habe es nicht gewollt»²⁶.

Il testo monumentale è costruito con vasto materiale autentico, documentario, si sviluppa in rapporto dialogico con altri testi, fra cui spiccano la Bibbia, il *Faust* di Goethe, i drammi shakespeariani, ma anche le commedie di Nestroy. L'ambientazione cosmica, l'entrata in scena del Signore, la constatazione di un disturbo nell'armonia delle sfere sono motivi che si ispirano certamente al *Prologo nel Cielo* goethiano che a sua volta sviluppava l'antico topos del gran teatro del mondo. La duplice dimensione, terrena e cosmica, era però un elemento fondamentale anche nella tradizione del teatro popolare viennese, dove spesso un'azione fantastica ultraterrena, fra spiriti e divinità, determinava i destini dei personaggi sulla terra. Diverse opere di Ferdinand Raimund erano costruite così, e ancora la celebre *fär Lampariagabundus* di Johann Nestroy, del 1833, riproponeva in chiave satirica quella struttura dell'azione. Di quell'opera Karl Kraus amava recitare, nelle sue numerose letture pubbliche, la canzone del calzolaio ubriacone Krieterm, che vi eternamente in attesa della fine del mondo per causa di una cometa destinata a scontrarsi con la terra. «Die Welt steht auf kein Fall mehr lang»²⁷ era il ritornello di quel popolarissimo *couplet*, che Kraus cantava, aggiungendo sempre nuove strofe attualizzanti²⁸. La visione della fine del mondo in chiave comico-grottesca considerata complementare al tragico finale degli *Ultimi giorni dell'umanità* solo nel loro insieme i due approcci spiegano la magia della grande satira di Kraus e l'impatto fortissimo che essa avrà sulle successive generazioni di scrittori

²⁵ Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, cit., p. 768; trad. it. *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 690: «barbari elettricamente illuminati».

²⁶ Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, cit., p. 770; trad. it. *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 692: «Io non l'ho voluto».

²⁷ «Il mondo non reggerà ancora a lungo».

²⁸ KARL KRAUS, *Nestroy. Lampariagabundus*, in *Id., Schriften*, a cura di CHRISTIAN WAGENKNECHT, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1992, XIV, *Theater der Dichtung. Nestroy/Zeitschreiber*, 203-214.

Fra gli ascoltatori assidui delle letture pubbliche di Kraus si trovava, nei tardi anni Venti, anche il giovane Jura Soyfer²⁹, figlio di ebrei ucraini immigrati, attivista politico nelle fila del partito socialista austriaco e grande talento poetico. Le letture krausiane ebbero un'influenza importante sulle sue scelte estetiche, sul formarsi del suo stile satirico e della sua sensibilità linguistica e, non ultimo, sulla sua scoperta di Nestrov. Nato nel 1912 a Khar'kov, la Grande Guerra era stata per il bambino una realtà lontana, ma le strutture sociali, economiche e morali denunciate da Kraus negli *Ultimi giorni dell'umanità* erano fin troppo attuali anche intorno al 1930 e quel modello teatrale appariva tutt'altro che superato. Soyfer giungerà a scrivere le sue opere teatrali negli anni del regime dittatoriale di Schuschnigg; e saranno testi scritti per i piccoli caffè-cabaret, tollerati dalle autorità, ma sempre sorvegliati dalla censura. La prima pièce portata sulla scena dal ventitreenne autore nell'estate del 1935 si intitola *Der Weltuntergang (La fine del mondo)*³⁰ e ha per sottotitolo proprio il citato ritornello di Knieriem. Essa rappresenta, in forma simbolica, satirico-farsesca, le reazioni del mondo rispetto alla crescente minaccia di una guerra di espansione nazista.

In un prologo si pianeti decidono di mandare una cometa di nome Konrad a scontrarsi con la terra, per liberarla da una noiosa specie di parassiti che la ricoprono: gli uomini. L'astronomo professor Guck, che ha scoperto il pericolo e anche inventato una macchina per scongiurarlo, non trova ascolto né a Parigi, né a Londra, né tantomeno a Berlino o a Vienna. Dovrà imparare che sulla terra predominano i più biechi e oscuri interessi privati o di parte e che la "verità" della scienza serve solo se alza i profitti dei banchieri o il potere dei dittatori. Il *fabrier*, personaggio grottesco, ottuso e fanatico, si dichiara convinto che la Germania sarà strumento, ma non vittima della fine del mondo, e i diplomatici inglesi e francesi, campioni nell'arte dell'*appasement*, decidono di "dargli una chance". E, mentre l'avvicinarsi della catastrofe causa manifestazioni di massa nelle città del mondo, un gruppo di milionari americani ha fatto costruire un'astronave per salvarsi e – così sostiene Mr. Rockford – «salvare ciò di cui gli uomini avranno bisogno dopo la catastrofe per ricostruire la loro cultura»³¹. Questo novello Noè respinge però la proposta del professor Guck di portare nella sua arca spaziale alcuni strumenti scientifici essenziali, un abbecedario e la Dichiarazione dei diritti dell'uomo, perché lo spazio disponibile è già occupato da pacchi di azioni di borsa. Fra i ricchi saliti a bordo si trova lo scrittore Wood, che esalta la bellezza della distruzione cui assisterà dall'alto:

La città del mondo andranno in pezzi fragorosamente... i grattacieli si piegheranno come scatole di fiammiferi... i vulcani erutteranno... si leverà verso di noi l'urlo di morte di centinaia di milioni di uomini... un mare di fiamme inghiottirà tutto ciò che vive... oceani inonderanno tutti i continenti... se ci penso, allora non so se scrivervi un dramma o un unico grandioso poema³².

La fuga di Rockford, Wood e dei loro amici fallisce però miseramente: sono stati ingannati dal costruttore del missile che ha in realtà la potenza di un tritolo per bambini. Questa grottesca arca, nata dall'egoismo e dalla miopia dei privilegiati, costipata di azioni di borsa e non di animali d'ogni specie, non sarà mezzo di salvezza e garante di una vita futura. Insomma, l'umanità si sarebbe rivelata degna di finire senza eccezione, se non fosse per una miracolosa svolta: la cometa Konrad si è inspiegabilmente innamorata della terra e ha deciso, *in extremis*, di salvarla devianando dal percorso previsto. La canzone della cometa³³, toccante e poetica, che descrive la terra con tutte le sue contraddizioni e infinite potenzialità, conclude questa *pièce*, in cui la punizione cosmica, prevista ma non contrastata dagli uomini, costituisce una allegoria della minaccia di guerra nazista, cui il mondo assiste inerme. A differenza di Karl Kraus, Soyfer decide di dare all'umanità un'altra, forse l'ultima *chance* per salvarsi, a condizione che si renda conto del pericolo imminente. Il Diluvio resta, per ora, sospeso.

Seguono altre opere originalissime del giovane autore, che hanno per oggetto la grande crisi economica, la disoccupazione, l'ascesa dei dittatori e i meccanismi di infatuazione delle masse. Col passare degli anni, l'Austria è sempre più minacciata da un'annessione tedesca, già progettata in ogni dettaglio, che mieterà molte vittime, eppure troverà vasti consensi popolari nel Paese stesso. L'atmosfera viennese si fa cupa e cupa è l'ambientazione della pièce *Vineta*³⁴, che va in scena nel novembre del 1937, a quattro mesi dell'Anschluss. Vineta, la mitica città sommersa nel Mar Baltico, l'Atlantide nordica che ha ispirato molta letteratura, da Heine a Fontane, da Selma Lagerlöf a Oskar Loerke, da Günter Grass a Uwe Kolbe, Armin Petras, Uwe Tellkamp (e altri autori di quella che fu la DDR): questa ricca, fiorente città anseatica, sprofondata nel mare 500 anni fa in seguito ad un terribile maremoto, diventa per Jura Soyfer raffigurazione non solo di una paventata Vienna futura occupata dal nazismo, ma di tutta una civiltà morta senza saperlo.

In quel mondo, dove solo una fioca luce bluastro filtra attraverso le acque, si è trovato il marinaio Jonny, in seguito ad un incidente durante un'immersione.

²⁹ HORST JARKA, *Jura Soyfer. Leben, Werke, Zeit*, Wien, Löcker, 1987, pp. 163 sgg.

³⁰ JURA SOYFER, *Weltuntergang/La fine del mondo*, in *Id.*, *Teatro*, 2 voll., con testo a fronte, trad. it. di LAURA MASI, a cura di HERMANN DOROVIN, Perugia, Morlacchi, 2011, I, pp. 59-149.

³¹ *Ivi.*, pp. 139-143: «was die Menschen nach der Katastrophe brauchten werden, um ihre Kultur neu zu errichten».

³² *Ivi.*, pp. 137-139: «die Weltstädte brechen donnernd zusammen – die Wolkenkratzer knicken ein wie Zündholzschatztrahen – Vulkane brechen aus – der Todesschrei Hundertter Millionen Menschen steigt zu uns empor – ein Flammmeer verschlingt alles Lebendige – Ozeane überfluten ganze Kontinente – wenn ich daran denke – dann weiß ich nicht, soll ich ein Drama darüber schreiben oder nur ein einziges, gewaltiges Gedicht».

³³ *Ivi.*, pp. 146-149.

³⁴ JURA SOYFER, *Vineta*, in *Id.*, *Teatro*, cit., II, pp. 9-71.

Perché all'epoca, così racconta in una bettola del porto alla prostituta Kathrin, era palombaro e veniva spesso mandato in avanscoperta. Jonny avverte la strana atmosfera di quella città, dove l'ombra della meridiana oscilla vagamente e il tempo sembra essersi fermato. Incontra una guardia cittadina che ripete, quasi come un automa, sempre la stessa frase: «Come secondo le regole. Dirigo il traffico. Come secondo le regole...»³⁵, osserva una signora che aspetta la nave, una nave che partirà ieri e la porterà dal marito. Jonny è curioso di capire di più su quella città, ma riceve sempre la stessa risposta: «Aspetto la nave. Voglio raggiungere mio marito. Lui e la mia figliuola mi stanno aspettando. Lei ha i capelli biondi e si chiama Annelore»³⁶. Nemmeno i due senatori, quello gaio e quello burbero, che discutono di affari, gli daranno una spiegazione. Essi trattano sul prezzo del grano, ma è un grano che non esiste materialmente, solo nelle cifre, e quando Jonny chiede stupito: «E ciononostante i Signori ci vivono?», riceve l'indignata risposta del senatore burbero: «Vivere? Noi non viviamo, Signore. Se lo ricordi! Questo non lo tollero! Questa non è vital! Io sono l'ombra di me stesso»³⁷. Procede così la ricognizione di un mondo di morti che non sanno di esserlo. Solo il segretario comunale (*der Stadschreiber*), un intellettuale raffinato e cinico, conosce le vicende della città, ma la sua opera consiste nel far dimenticare quegli eventi e nel diffondere una cultura dell'oblio. Crescendo e invecchiando, Jonny si ambienta e si assimila e fa carriera nella città sommersa. Sposa la cinquecentocicottenne Fiorella, diventando così genero e socio d'affari del senatore gaio e presto anch'egli senatore, e comincia a dimenticare un fatto decisivo: fra tutti i vinetesi lui è l'unico soggetto al tempo, che invecchia e che va incontro alla morte. Vuole reagire, scuotere gli abitanti della città, farli uscire dal torpore, ma nemmeno i mendicanti desiderano cambiare la sua condizione e il detenuto, che il senatore visita nella sua cella per comunicargli la sua liberazione, non capisce affatto cosa sia la libertà: l'ha dimenticato. Il crescente senso di soffocamento spinge Jonny a compiere un atto liberatorio rompendo il grande tabù, e quando grida in faccia ai vinetesi la verità — «Il vostro mondo è morto!»³⁸ — scatena una strana, inquietante reazione: dalle bocche degli astanti escono a ripetizione le stesse frasi fatte che ciascuno di loro ha sempre pronunciato. Insieme formano un «mormorio afono» privo di senso, un'invenzione drammaturgica questa, sia detto fra inciso, che anticipa molto teatro a venire, da Ionesco fino al giovane Handke, il cui *Quodlibet* del 1970 è costruito con lo stesso principio. Nella confusione Jonny, in preda all'angoscia, si sente spinto in alto e risale verso la superficie del mare. Il marinaio si è miracolosamente salvato, ed è così che

³⁵ Ivi, pp. 22 sg.: «Ordnungsgemäß. Ich regle den Verkehr. [...] Ordnungsgemäß».

³⁶ Ivi, pp. 26 sg.: «Ja, mein Herr, ich warte auf das Schiff, ich will zu meinem Mann fahren. Er und meine kleine Tochter erwarten mich. Sie hat blonde Haare und heißt Annelore».

³⁷ Ivi, pp. 30-33: «Und doch leben die Herren davon? [...] "Leben? Wir leben nicht, Herr! Merken Sie sich das! Das verbit ich mir! Das ist kein Leben! Ich bin der Schatten von einst"».

³⁸ Ivi, pp. 66 sg.: «Eure Welt ist [...] tot!».

può raccontare la sua opprimente esperienza alla prostituta Kathrin, che lo ascolta, distratta, per compassione. Nel suo ultimo monologo Jonny ammette che, forse, la città sommersa è solo una fantasia:

Ma se un giorno venisse un maremoto, una grande guerra, una grande barbare, mi chiedo se non diventerebbe tutto il mondo una Vineta. [...] Allora dovremmo metterci tutte le nostre forze, noi tutti e subito, perché il maremoto non venga. Dovremmo far presto, perché non si saprebbe nemmeno quando arriva, se è magari già vicino, magari alla porta di questa lurida bettola. Ci sarebbe da aver paura, no, figliuola?³⁹

Queste parole ci spingono a interpretare Vineta come una visione distopica, un incubo da cui trarre un avvertimento, ma è un avvertimento urgentissimo, disperato, gridato quasi nel vuoto, rivolto agli avventori, cinici e menefreghisti, di una bettola del porto. Forse la «lurida bettola» è proprio l'Austria e alle sue porte già preme la grande barbarie nazista. Ma probabilmente Vineta non è solo questo. Molte delle strutture sociali e mentali incontrate nella città sommersa sono già realtà: lo svuotamento del valore della vita a favore di una mercificazione generale, il rispetto di regole e gerarchie umilianti imposte dall'alto e prive di senso, l'accettazione della fame, della disoccupazione e della disuguaglianza, la cultura dell'assuefazione, della mistificazione e dell'oblio. «La nostra vita già non è più vital!» sembra voler gridare l'autore, che in questa *pièce* ha scelto come suo portavoce proprio un reietto umano che nessuno ascolta. Sia arrivando il Diluvio, o siano forse già sommersi? La risposta è lasciata allo spettatore.

A pochi mesi dalla messinscena di *Vineta*, l'Austria sarà sommersa dalle truppe tedesche e dalle masse dei nazisti locali e Jura Soyfer cadrà nelle loro mani proprio il giorno dell'Anschluss. Morirà, da lì a meno di un anno, nel campo di concentramento di Buchenwald. Egli non aveva fatto in tempo a conoscere alla libbra, uscito ad Amsterdam nel 1938, ma scritto proprio contemporaneamente alla stesura della sua *pièce*, e che sicuramente non lo avrebbe lasciato indifferente. Nel romanzo *Jugend ohne Gott* (*Gioventù senza Dio*), Ödön von Horváth descrive la nuova generazione che cresce già sotto il nazismo in Germania. L'io narrante, un maestro di scuola, avverte nei suoi allievi una inquietante freddezza e indifferenza verso gli altri, un venir meno di umana solidarietà, sistematicamente indotto dalle autorità scolastiche. «Andiamo verso tempi freddi, verso l'era dei pesci», gli dice un vecchio collega, un po' eccentrico. «"Dei pesci?" — "Non sono, a dire il

³⁹ Ivi, pp. 68-71: «Aber wenn einmal eine Sturzflut kommt, ein großer Krieg, eine große Barbarei, ob da nicht die ganze Welt zu Vineta wird? [...] Da müssten wir doch alle unsere Kräfte dransetzen, wir alle und sofort, daß die Sturzflut nicht kommt, und dann wär's doch sehr eilig, denn man könnte ja auch nicht wissen, wann sie kommt. Ob sie nicht vielleicht schon ganz nahe ist, vor der Tür von dem Dreieckskal da vielleicht. Und das wäre zum Fürchten, wie Mädchlein?».

vero, che un diletante astrologo, ma la terra gira nel segno dei Pesci. E l'anima dell'uomo diventa impassibile, come il muso di un pesce³⁹. Turbaro da questi discorsi, il maestro si avvicina alla finestra che, all'improvviso, gli sembra sommersa dall'acqua. «Non guardo più fuori, altrimenti i pesci verranno a incollarsi ai vetri e guarderanno dentro»⁴⁰. Un mondo subacqueo, dunque, quello sotto il nazismo, una vita che non è più vita — è come se il Diluvio si fosse ripetuto un'altra volta. «Certo», riflette il maestro, «l'uomo è cattivo, sta scritto pure nella Bibbia. Quando smise di piovere e le acque del Diluvio si ritirarono, Dio disse: "non punirò mai più la terra per colpa dell'uomo, poiché la natura dell'uomo è malvagia dall'infanzia". Dio ha mantenuto la promessa? Non lo so»⁴¹. Nel clima torbido della scuola avviene un assassinio fra i ragazzi. Il maestro, nel suo sforzo di trovare il colpevole, scoprirà però, accanto a tanta omertà, anche l'esistenza di un club segreto che segue il motto «per la verità e la giustizia», che lo sosterrà, anche quando lui sarà licenziato dall'autorità scolastica. Ha deciso di lasciare la Germania e di andare a vivere e lavorare in Africa. Alla sua partenza, riceve una lettera che recita: «Cari saluti ai negri. Il club»⁴². Queste poche parole saranno per lui un viatico di speranza, il segno che forse il seme di un'umanità nuova, non omologata, potrà sopravvivere al Diluvio, sottraendosi alla spaventosa mutazione della specie.

³⁹ ÖDÖN VON HORVÁTH, *Jugend ohne Gott*, in Id., *Gesammelte Werke*, a cura di TIBOR GÖTTSCHE-DIETER HILDEBRANDT, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972, VI, *Romane 2*, p. 26: «"Es kommen kalte Zeiten, das Zeitalter der Fische". — "Der Fischer?" — "Ich bin zwar nur ein Amateurastrolog, aber die Erde dreht sich in das Zeichen der Fische hinein. Da wird die Seele des Menschen unbeweglich wie das Anflitz eines Fisches". [...] Ich schau nicht mehr hinaus. Sonst schwimmen die Fische ans Fenster und schauen herauf». Trad. it. *Gioventù senza Dio*, a cura di BRUNO MAFFI, Milano, Bompiani, 1971, p. 26.

⁴⁰ VON HORVÁTH, *Jugend ohne Gott*, cit., p. 285: «Ja, der Mensch dürfte wohl böse sein, und das steht auch schon in der Bibel. Als es aufhörte zu regnen und die Wasser der Sündflut wieder wichen, sagte Gott: "Ich will hinfort nicht mehr die Erde strafen um des Menschen willen, denn das Trachten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf". Hat Gott sein Versprechen gehalten? Ich weiß es noch nicht». Trad. it. *Gioventù senza Dio*, cit., p. 10.

⁴² VON HORVÁTH, *Jugend ohne Gott*, cit., p. 406: «Schöne Grüße an die Neger. Der Klub». Trad. it. *Gioventù senza Dio*, cit., p. 161.

DOMENICO MUGNOLO

VOR DER SINTFLUT – NACH DER SINTFLUT. LA LETTERATURA DELLA RDT E IL DILUVIO UNIVERSALE

Nello stesso anno, 1928, in cui venne rappresentata per la prima volta la sua *pièce* forse più popolare, *Die Dreigroschenoper* (*L'opera da tre soldi*), a Bertolt Brecht fu posta da parte di una rivista berlinese alla moda, «Die Dame», una domanda circa la lettura che su di lui aveva prodotto l'impressione più forte: l'imprevista risposta fu: «Lei ora riderà, è la *Bibbia*». La storiella viene rievocata da Hans Mayer in un celebre saggio sul rapporto di Brecht con la tradizione¹. Quell'espressione («Lei riderà»), ricorda Mayer, all'epoca tornava di continuo in moti di spirito e barzellette, con la funzione di preparare a una risposta tanto sorprendente quanto inverosimile. Ora, Brecht giocava certamente con l'ambiguità e la sua risposta doveva suonare proprio sorprendente e inverosimile, se non addirittura blasfema, ma sappiamo d'altra parte che la lettura della *Bibbia* lascia effettivamente su di lui tracce profonde. È pur vero infatti che — è sempre Hans Mayer a osservarlo — nessun'opera teatrale, nessun'opera narrativa di Brecht si basa su storie o temi biblici, ma altrettanto indiscutibile è che citazioni bibliche, allusioni e rinvii alla *Bibbia* si ritrovano in numerose opere: dal *Romanzo di tre soldi* alla *Vita di Galileo*².

Nella Repubblica Democratica Tedesca, il paese nel quale Brecht si stabilisce dopo la caduta del nazionalsocialismo, la fine della guerra e il ritorno dall'esilio americano, la spregiudicatezza con cui uno dei padri nobili della cultura socialista proclamava il suo legame con la *Bibbia* avrebbe creato più di qualche imbarazzo. Günter Kunert, uno scrittore fra i più significativi nel panorama letterario tedesco orientale (classe 1929, nel 1979 lascia il Paese per stabilirsi nella Germania Occidentale), dirà che proprio per aver avuto grande consuetudine fin da bambino

¹ HANS MAYER, *Bertolt Brecht und die Tradition*, München, DTV, 1965, p. 46. Si tratta della ristampa in una collana di tascabili, essendo il volume inizialmente apparso presso la casa editrice Günther Neske, Pfullingen, nel 1961. Il volume è stato tradotto in italiano da Claudio Magris con il titolo *Brecht e la tradizione*, Torino, Einaudi, 1972.

² Ivi, pp. 47-50.

con i libri, non solo con l'opera di Marx e di Engels, ma anche con quella di Heine o di Tucholsky o di Wedekind, il suo atteggiamento era caratterizzato da sostanziale disinteresse nei confronti della Bibbia, che considerava come il fondamento di quell'oppio per il popolo che era ai suoi occhi la religione. Le storie bibliche gli sembrava che non fossero altro che il precipitato in veste e in forma di saga o di fiaba - certo un precipitato linguisticamente di grande suggestione - di eventi storici reali, ma irrimediabilmente vecchi. Nulla trovava, in quelle storie, che sembrasse avere un qualche rapporto con la realtà del suo tempo³.

Quando nel 1972 Peter Hacks, drammaturgo di grande successo, scrisse un *Adamo ed Eva* (*Adam und Eva*), si poteva ben dire, come fu in effetti scritto, che «la Bibbia come materia per la letteratura» fosse «per lo meno in questa totalità, una novità per la letteratura socialista»⁴. Lo stato delle cose era destinato a cambiare, come in fondo segnalava quell'interesse per le figure dei primi uomini inedito nel contesto culturale tedesco orientale.

L'anno successivo, 1973, veniva pubblicato un libro la cui importanza nella società letteraria della RDT non sarà mai sottolineata abbastanza. Si tratta di *22 giorni ovvero La metà della vita* (*Zweimundzanzig Tage oder die Hälfte des Lebens*), diario di un viaggio a Budapest di Franz Fühmann. L'opera è difficilmente ascrivibile a un genere letterario codificato: vi si alternano e mescolano *essays*, aforisma, racconto, annotazioni diaristiche, poesia sperimentale, giochi linguistici e altro ancora. I singoli temi che ne costituiscono la materia, vengono accennati, esposti, abbandonati e ripresi, per essere progressivamente approfonditi e collegati fra loro. Pur nella disparatezza delle forme usate e dei temi affrontati nell'opera, tutto però converge verso un nucleo costituito dalla riflessione dell'autore sul proprio percorso biografico. Nato nel 1922, Fühmann aveva partecipato alla guerra sul fronte orientale come soldato nella Wehrmacht. Fatto prigioniero nel 1945 dai russi, nella prigionia aveva frequentato una scuola di rieducazione antifascista. Una volta liberato, era divenuto assertore convinto della necessità di costruire «il primo stato operaio e contadino su suolo tedesco» (come veniva enfaticamente definita la RDT), pronto a contribuire a quest'impresa assumendo incarichi pubblici anche a costo di tralasciare la letteratura, sua fondamentale vocazione. Nei lavori che viene scrivendo negli anni Cinquanta e Sessanta, per illustrare la sua biografia non trova di meglio che utilizzare il modello della fiaba: mutando condizione, si muta anche natura senza lasciare scorie, sicché il rospo che, baciato, si trasforma in principe, nulla ha più della natura di rospo. Tradotto in termini politici, il consolatorio modello della fiaba porta ad una completa autossoluzione:

fui nazista. Io riconosco, ma adesso sono un altro, e di quello che fui non c'è più traccia in me. In verità si trattava di un modello che non avrebbe retto a una riflessione e un'autoanalisi più incalzanti. In *22 giorni* si legge che è «orribile che dai suoi viaggi nell'altro mondo l'eroe (della fiaba) non riporti nulla con sé: nessun ricordo, né consapevolezza, né esperienza dell'alterità. È stato solo un passaggio, nient'altro ed è questo a essere spaventoso, perché è sconcertante»⁵. L'eroe della fiaba - si chiede Fühmann - è stato davvero un orso, un cavallo, una tigre o ne ha avuto soltanto l'aspetto? E se mai è stato un corvo, non gli resta nemmeno lo struggente desiderio di volare? L'evoluzione di Fühmann sarebbe proseguita: alla fine degli anni Sessanta, nella sua visione delle cose si determina un cambiamento che porta lo scrittore a sostituire al modello della fiaba quello del mito per leggere la propria *Wandlung*, la propria metamorfosi. «La giustizia della fiaba è un'ovoca, nel mito ci sono diverse giustizie - La fiaba insegna a sognare, il mito a vivere. La fiaba dà consolazione, il mito esperienze»⁶.

Queste osservazioni acquistano pregnanza maggiore, se si considera come parallelamente Fühmann sia andato modificando il suo atteggiamento nei confronti della RDT, fatto ora di crescente e sempre più radicale scetticismo. Mentre la consolazione che procura la fiaba dà l'illusione di essere definitivamente immuni da aberrazioni trascorse, quell'esperienza di cui si sostanzia il mito insegna a riconoscere nei sintomi la ripetizione, sotto altre spoglie e in altre forme, di errori che appartengono al passato tedesco.

Assumendo il mito come modello per leggere e interpretare tanto la propria metamorfosi quanto le vicende pubbliche, Fühmann prende decisioni che comportano una profonda modificazione nella propria posizione di intellettuale nella vita pubblica: fra impegno diretto nella vita politica e letteratura, opta per la letteratura, fra poesia e ideologia, per la poesia. Ed è nel contesto di questa *Wandlung* che Fühmann si accosta al mito. Testimonia di questo interesse, oltre a *22 giorni*, il resto di una conferenza che tiene nel 1974 a studenti della Humboldt-Universität di Berlino e che poi pubblica l'anno successivo con il titolo *L'elemento mitico nella letteratura* (*Das mythische Element in der Literatur*)⁷.

In *22 giorni* Fühmann torra ripetutamente a riflettere su ciò che caratterizza la fiaba e il mito e dunque su ciò che li distingue: «La differenza fra mito e fiaba è lo stesso che passa fra capire e ripercorrere. La fiaba si esaurisce nella spiegazione, ma non la si può ripercorrere, se non sognando ad occhi aperti. Proprio come l'opera d'arte, invece, i miti non si esauriscono nella dimensione razionale, bensì accadono

⁵ FRANZ FÜHMANN, *Das Judemannio - Kabelebran und blauer Peter - Zweimundzanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*, Rostock, Hinstorff Verlag, 1979, pp. 480 sgg.

⁶ *Ivi*, p. 481.

⁷ *Ivi*, p. 487.

⁸ In FRANZ FÜHMANN, *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981*, Rostock, Hinstorff Verlag, 1983, pp. 82-141.

¹ GÜNTER KUNERT, *Dichter predigen, in Dichter predigen. Reden aus der Wirklichkeit*, a cura di GÜNTER KUNERT, Stuttgart, Radius Verlag, 1989, pp. 7-10; per la citazione, si veda pp. 7-8.

⁴ CHRISTOPH TRUSSE, *Das Werk des Peter Hacks*, Berlin, Volk und Wissen, 1980 («Schriftsteller der Gegenwart», 5), pp. 224 sgg.

ininterrottamente e chi li vede e sa raccontarli, è poeta»⁹. E ancora: «Nella fiaba gli uomini non possono cambiare, possono solo subire un incantesimo o essere liberati, oppure essere mutati nel loro contrario dal punto di vista morale»¹⁰. Il mito, invece, restituisce quella contraddizione inerente all'uomo di cui la fiaba fa piazza pulita. Come avrebbe scritto in un libro per bambini: nella fiaba «tutto procede sempre in linea retta. Il malvagio è malvagio e soltanto malvagio, il forte forte, il valoroso valoroso, il vile vile e quando un malvagio diventa buono, in fondo lo era anche prima, solo che era stato stregato. Nei miti le cose procedono in maniera contraddittoria: nel mito il valoroso è al tempo stesso anche vile e nel buono c'è del malvagio, come nel malvagio c'è del buono»¹¹.

In un saggio intitolato *La mia Bibbia (Menne Bibel)*, apparso a corredo di una ristampa anastatica dell'edizione della *Bibbia* del 1533, pubblicata nell'anno luterano 1983 dalla casa editrice Reclam di Leipzig¹², Fühmann ripercorre le tappe delle proprie esperienze di lettore delle Scritture. Per lui la Bibbia è una raccolta di storie, su cui si distende il velo del mito, caratterizzate da una spiccata specificità rispetto, per esempio, alle storie della mitologia greca. In Omero l'agire umano è determinato dalla volontà degli dèi e saggiezza vuole che gli uomini, pena la punizione divina, ne siano coscienti; onnipotenza degli dèi, dunque? No, ma a vincolarli sono in quel caso le Parche, il fato ineluttabile che domina anche sugli uomini. Nelle vicende narrate nell'Antico Testamento, invece, è l'uomo a legare le mani a Dio, che nulla può di fronte alla benedizione o alla maledizione di un patriarca¹³. La potenza dell'uomo di fronte a Dio è un aspetto della Bibbia (e della cultura di cui è espressione la Bibbia) che impressiona profondamente Fühmann, il quale arriva a definire le Scritture «libro della seduzione, dell'inadito, dell'illecito [...] un libro sovversivo»¹⁴. Nonostante tutta la loro forza nei confronti di Dio, i personaggi biblici non hanno nulla di univocamente eroico, sono uomini ricchi di contraddizioni, esattamente come il popolo cui appartengono, un popolo

⁹ FÜHMANN, *Das Judentum – Kabbalan und blauer Peter – Zweitundertzig Tage oder Die Heilige des Lebens*, cit., pp. 489 segg.

¹⁰ Ivi, p. 491.

¹¹ FRANZ FÜHMANN, *Die dampfenden Häute der Pferde im Turm von Babel. Ein Spielbuch in Sacher Sprache. Ein Sachbuch der Sprachspiele. Ein Sprachbuch voll Spielsachen*. Illustrationen von Egbert Heifurth, 2. Aufl. Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1985 (originariamente pubblicato presso il Kinderbuchverlag, Berlin 1978), p. 83.

¹² MARTIN LUTHER, *Biblia / das ist / die ganze Heilige Schrift Deutsch*, 2 voll., Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1983; GERHARD BRENDLER, *Martin Luther und die Bibel* – HEINZ ENDERMANN, *Martin Luthers Bibelübersetzung* – KONRAD KRATZSCH, *Zur Druckgeschichte der Luther-Bibel 1522 bis 1546* – FRANZ FÜHMANN, *Meine Bibel. Erfahrungen*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1983.

¹³ BRENDLER, *Martin Luther und die Bibel* – ENDERMANN, *Martin Luthers Bibelübersetzung* – KRATZSCH, *Zur Druckgeschichte der Luther-Bibel 1522 bis 1546* – FÜHMANN, *Meine Bibel. Erfahrungen*, cit., p. 62.

¹⁴ Ivi, p. 69.

sempre sull'orlo della catastrofe e sempre salvato grazie a una resipiscenza dettata da un nucleo di interiore saldezza¹⁵. In virtù dunque della qualità umana dei personaggi biblici, sembra che le storie di cui sono protagonisti costituiscono quasi la quintessenza della concezione filmmaniana del mito.

Parallelamente a Fühmann, anche Kunert viene scoprendo la dimensione parabolica, potenzialmente metaforica, di quelle che già aveva liquidato come «vecchie storie». E accanto a loro e a Hacks altri autori «riscoprono» la Bibbia: da Strittmatter a Christa Wolf, da Hemlin a Brézan, da de Bruyn a Christoph Hein e Lothar Trolle.

* * *

Nell'esilio svedese, mentre il potere hitleriano attraversava una fase di ascesa apparentemente incontenibile, Bertolt Brecht scrive una delle sue più note poesie, *An die Nachgeborenen (A coloro che verranno)*. Nel primo verso della terza e ultima parte, istituendo un'inequivocabile analogia con le condizioni in cui si trova e a vivere, evoca l'immagine di un diluvio che sembra non offrire scampo all'autore e a propri contemporanei; e tuttavia Brecht, che in quella catastrofe prevede di restare sommerso, con la forza della speranza concepisce la visione di una futura umanità nuova, che prepara proprio chi, come lui, non ha avuto la possibilità di «esser gentile»; un'umanità che si gioverà della durezza sua e di tutti quei «sommersi» che avranno contribuito a preparare «il terreno [...] alla gentilezza»¹⁶.

Una quindicina d'anni più tardi, siamo nell'estate del 1953, nel suo ritiro campestre di Buckow, Brecht, sopravvissuto al diluvio contro ogni aspettativa, scrive alcuni brevi componimenti raccolti sotto il titolo di *Buckower Elegien (Elegie di Buckow)*; fra di essi *Beim Lesen des Horaz (Leggendo Orazio)*:

Selber die Sinfut
Dauere nicht ewig.
Einmal verrannen
Die schwarzen Gewässer.
Freilich, wie wenige
Dauerten länger!¹⁷

¹⁵ Ivi, p. 71.

¹⁶ BERTOLT BRECHT, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di WERNER HECHT-JAN KNOPF-WERNER MITTENZWEI-KLAUS-DETERF MÜLLER, XII, *Gedichte 2. Sammlung 1938-1956*, Berlin und Weimar-Frankfurt am Main, Aufbau-Verlag, Suhrkamp Verlag, 1988, pp. 85-87, per i versi citati cfr. p. 87.

¹⁷ Ivi, p. 315 (traduzione: «Perfino il diluvio / non durò in eterno. / Alla fine deflurono / acque nere. / Certo, ben pochi / durarono più a lungo!»).

Il componimento sembra riacciarsi idealmente alla previsione che, in *An die Nachgeborenen*, negava la possibilità di sopravvivere a chi si era trovato a vivere nei tempi bui. Pochi sono sopravvissuti, si legge ora, ma il testo non precisa chi siano quei pochi: se coloro che sono sopravvissuti fisicamente o invece coloro che, proprio perché caduti nella lotta contro il fascismo, hanno lasciato memoria perenne di sé. È però possibile anche un'altra lettura dei versi: con quel «pochis» non si intendono i sopravvissuti, ma il diluvio stesso, inteso come metafora e dunque come ricorrente flagello dell'umanità. In tal caso Brecht avrà voluto dire che anche il flagello della svastica, per dirla con il titolo di un celebre libro di Lord Russel, ebbe certo fine, sia pure dopo una durata che sembrò interminabile (pur essendo oggettivamente di «soli» dodici anni) — e che ogni flagello ha una fine.

Non si può dimenticare che il componimento risale a pochi mesi dopo quella rivolta berlinese del giugno 1953, che ispirò *Die Lösung (La soluzione)*, un'altra delle *Elegie di Brecht*. In questo componimento Brecht, richiamandosi sarcasticamente all'invito rivolto al popolo dal segretario dell'unione degli scrittori, Kurt Barthel, affinché riconquistasse la fiducia del governo dopo la rivolta, sarcasticamente scriveva: «Non sarebbe / più semplice, allora, che il governo / sciogliesse il popolo e / ne eleggesse un altro?»¹⁸. Anche nel caso di *Beim Lesen des Horaz*, dunque, il richiamo al Diluvio biblico, spogliato di ogni valenza trascendente, sarebbe tuttavia sempre implicitamente legato a prospettive palingettiche, a un'utopia cui l'allusione alla transitorietà delle cose sembra conferire i caratteri della realizzabilità. Inequivocabilmente sotto l'impulso di Brecht si pongono le prime prove poetiche di Günter Kunter, pubblicate quando ancora lo scrittore non è nemmeno ventenne. Nato nel 1929, sotto il nazismo, Kunter ha subito ancora bambino la persecuzione razziale (figlio di madre ebrea, gli è stato impedito di frequentare le scuole superiori), ma dopo la fine del Terzo Reich anch'egli, come l'ex nazista Fühmann, ripone smisurate aspettative nello stato dichiaratamente socialista e antifascista che va prendendo forma nella parte orientale della Germania. E, come Fühmann, se non prima ancora, ne prende le distanze. Quando nel 1966 pubblica in una rivista rumena¹⁹ un componimento poetico dal titolo *Sinfliut (Diluvio universale)* la presa di distanza si è compiuta da tempo:

Ein Tropfen, und
das erstarrte Chaos tritt über die Ufer.
In unerwartet wohlgeordneten Wogen
Versinkt die Utopie. Was erreichbar,
ein fabriges Eiland ist es,
felsig dem, der noch ankommt.

¹⁸ Ivi, p. 310.

¹⁹ «Neue Literatur», Zeitschrift des Schriftstellerverbands der Soz. Republik Rumänien, 1966 (17. Jg.), H. 7/8 (Juli-August).

Experimentelle Anpflanzung von Fußangeln
ergibt
Ausreichenden Nachwuchs an Greisen
ergibt
die Zukunft als frohe Erinnerung.

Nichts blübe dir als die Verschlagenheit
ohne Arche zwischen Kinn und Scheitel,
daraus Tauben steigen, aufzufinden
virginalen Periplus:
o neu, o unbetreuer!²⁰

È, questo, un diluvio che non sembra suscitare inquietudine in chi scrive: l'estinzione riguarda un'utopia screditata, che quando sprofonda nei flutti non lascia dietro di sé niente più che uno scoglio. Capovolgendo l'immagine dell'isolamento consegnata alla tradizione da Tommaso Moro, Kunter ci pone dunque di fronte a un isolotto impervio, non invitante, non allettante, su cui non sopravvivono che vecchi, per i quali, con un felice, illuminante ossimoro, il futuro agognato non è nulla più che un bel ricordo. Al Noè di turno, evidentemente un superstita della vecchia inabissata "utopia", non resta che il compito di trovare, grazie all'astuzia, strade non ancora percorse e perciò non ancora screditate, di inventare qualche *escamotage* che permetta di mantenere artificialmente in vita ideali utopici, privi di ogni credibilità. Kunter volge al Diluvio lo sguardo di uno spettatore esterno e distaccato che vede affondare nei flutti un universo che non gli appartiene e a cui non appartiene. Noè stesso è parte di quel mondo e non merita che sarracamo. Un nuovo patto fra Dio e gli uomini, come nella Bibbia, non è dato scorgere — anche perché non è dato intravedere alcun Dio.

Di una decina d'anni più tardi, e siamo al 1975, è un testo in prosa dello stesso Kunter, intitolato anche questo *Sinfliut (Diluvio universale)*. La descrizione è minuziosa; il lettore non è posto di colpo e quasi inaspettatamente, come nella poesia omonima, di fronte alla catastrofe; al contrario, i primi sintomi dell'incipiente diluvio passano quasi inavvertiti: il livello dell'acqua nei fiumi non sale che di qualche centimetro, il deflusso è solo un po' più lento del solito, sicché non

²⁰ GÜNTER KUNERT, *Warnung vor Spiegeln*, München, Carl Hanser Verlag, 1970, p. 82 («Basta una goccia, e / il caos, che era lì immobile, straripa. / In orde inaspettatamente composte / s'innalza l'utopia. Quanto resta raggiungibile / non è che uno scoglio accidentato / roccioso, per chi ci arriva. / Plantarvi per prova trappole / genera / una bastevole crescita demografica di vecchi / genera / il futuro come lieto ricordo. // Nient'altro ti resterebbe che questa scaltrezza: / senz'arca trovare fra mento e scriminatura, / da dove in volo si levano colombe, / un periplo virginale: / Oh, nuovo! Oh, mai battuto!»; traduzione italiana dell'autore). Nella Repubblica Democratica Tedesca questo componimento sarebbe stato pubblicato solo alcuni anni più tardi in una silloge di testi poetici di Kunter (*Notizen in Kreide. Gedächtnis*, Leipzig, Reclam, 1975, p. 87).

sembrano esserci motivi per timori o preoccupazioni. Le misure con cui si reagisce alla pioggia insolitamente persistente sono palliative: incremento della produzione di ombrelli e di stivali di gomma. Sono gli scienziati, piuttosto, a considerare seriamente la questione, senonché le loro inquietanti analisi dell'andamento del tempo, formulate in un linguaggio che si sottrae alla comprensione dei più, vengono rapidamente dimenticate. Quando le insolite precipitazioni assumono dimensioni inquietanti, qualcuno consiglia persino di abituarti a «convivere con l'acqua». Ma l'acqua, inarrestabile, smentisce «i tanti tranquillizzanti articoli sui giornali». Anche il consueto tentativo di addossare la colpa della situazione di emergenza ai nemici esterni, viene ben presto smentito dal contemporaneo verificarsi del fenomeno anche nei Paesi nei quali dovrebbero operare tali nemici. Ormai a galleggiare sulle acque sono più «i corpi gonfi» dei morti che le improvvisate zattere, mentre i bordi delle strade sono segnati «dai tetti degli edifici non ancora sommersi». Dall'alto, intanto, elicotteri lanciano volantini in cui si dice «che si fa il possibile per scongiurare il disastro». E chi sta annegando «ha fede» in quello che legge, e che viene mostrato anche ai moribondi. Persino quando «i flutti inghiottirono sui tetti dei grattacieli gli ultimi uomini vivi», ci si preoccupa di nascondere che si è di fronte a un diluvio. A tutti sarà parso più importante nascondere la catastrofe che riconoscerla fin dai suoi primi sintomi: la pioggia incessante, i ruscelli che straripano, il cielo sempre carico di nubi.

Non è dato ipotizzare superstiti in questo brano, nel quale Kurnert preconizza evidentemente il lento, ma inarrestabile inabissarsi del socialismo reale, il regime dominante nel Paese nel quale ancora viveva quando, alla metà degli anni Settanta, lo scrisse²¹.

Dopo le polemiche seguite all'espulsione del poeta e *chansonnier* Wolf Biermann dalla RDT, un anno dopo la pubblicazione di questo testo, i rapporti di Kurnert con le autorità si fanno ancora più critici, fino a giungere alla irrimediabile rottura, sicché nel 1979 gli viene concesso di lasciare il Paese con un visto a tempo indeterminato.

Un anno prima, pubblica ancora, ma soltanto in una raccolta apparsa presso un editore occidentale, una poesia nel cui titolo compare il termine "diluvio": *Vor der Sintflut (Prima del diluvio)* e che resterà inedita nella RDT.

In den Abendbäumen
Gebilde aus purer Luft
langgezogen wie Rulle
aus weiter Ferne
und ich fragte mich
ob das der Abschied sei
oder sonst ein Zeichen
des Endes

²¹ GÜNTER KURNERT, *Der Mittelpunkt der Erde*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1975, pp. 60-63.

Denn die Erde versinkt
hinter ihrem Horizont
nichts geht mehr auf
das ist klar
und es bleibt
ein fahriger Widerschein
von uns allen
noch eine Welle
besteht²²

Erano anni, quelli, in cui i due blocchi, quello occidentale e quello orientavano progressivamente trasformando l'Europa in uno sterminato deposito battente di missili puntate le une contro le altre; erano anni in cui, se erano già gli occhi di tutti i disastri provocati da uno sfruttamento scriteriato delle risorse sottosuolo e da un dissestato rapporto con la natura, non sembrava ancora fosse una consapevolezza diffusa dell'imminente pericolo di un tracollo del sistema ecologico. Qui l'evocazione del diluvio non serve più a Kurnert per smascherare la falsità del regime dominante nel suo Paese; nei versi si profila piuttosto una visione da fine dei tempi: non più di un regime si profetizza il tramonto, ma un'utopia si constata il fallimento tragico, ma si presagisce dell'umanità stessa il crepuscolo. E la visione non fa scorgere alcuna rinascita al di là del e dopo il diluvio.

In rapporto al nostro tema, il titolo del volume nel quale Kurnert ha raccolto le quattro lezioni di poetica che tenne presso l'Università di Francoforte sul Reno nel 1981, *Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen (Prima del diluvio. La poesia come Arca di Noè. Lezioni francofortesi)*²³, più di quanto non mantenga. Alla resa dei conti, il complesso di metafora adoperata Kurnert risulta quasi arbitrario, come rivela il tentativo di chiarirlo con un messaggio, affidata alle onde del mare: questo paragono banale e con un messaggio, affidata alle onde del mare: questo paragono banale e con un messaggio²⁴. Il "diluvio" evocato nel titolo sarebbe "una immagine" a significare la dipendenza del singolo dal sistema sociale e politico nel quale inserito, un sistema nel quale minaccia di naufragare, ma di cui l'individuo stesso non saprebbe fare a meno²⁵. La poesia sarebbe dunque una soi-

²² GÜNTER KURNERT, *Abhängungsverfahren. Gedichte*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, p. 67 («Negli alberi, a sera, / Figure di pura e semplice aria / Allungate come invocazioni grande lontananza / E io mi chiedevo / Se fosse questo l'addio / O un qualche segno / Della Giacché s'inabissa la terra / Oltre il suo orizzonte / Non sorge più nulla / Lo sappiamo / E tutti / Solo un riverbero tremolante / Rimane / Per qualche istante / Ancora», traduzione dell'autore).

²³ München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1985.

²⁴ *Ivi*, p. 26.

²⁵ *Ibid.*

«messaggio riguardante le nostre condizioni interiori ed esteriori, una competente autodiagnosi», priva tuttavia di vincolanti prescrizioni terapeutiche²⁶.

Nel 1984 veniva pubblicato nella RDR, presso la casa editrice della Società biblica evangelica, un volume che presenta, accanto a passi esemplari della Bibbia, numerose riproduzioni di opere di artisti ispirate a quegli stessi testi, nonché brevi commenti testuali di Jürgen Rennert, uno scrittore, nato nel 1943, la cui opera porta «la fine della pazienza inizialmente mostrata dal Dio degli Ebrei»²⁷. Proprio in virtù della sua fede cristiana, Rennert tende a considerare la vicenda del Diluvio non come un evento unico e irripetibile, ma come una minaccia sempre pendente sull'umanità, dandone quindi piuttosto una lettura attualizzante, come rivela in fondo lo stesso lessico («Noè and family si costruiscono il bunker galleggiante, un contenitore per la casta del Verdi, nel bel mezzo di una civiltà corrotta, creduta corrotta»²⁸). La stessa tendenza all'attualizzazione, giustificata dalla convinzione «dass wir stets die gleichen bleiben: / besser – wenn's uns schlechter geht / böser – wenn der Wind sich dreht», si ritrova in una sorta di poemetto dal titolo *Noachs Kasten (Il contenitore di Noè)* che Rennert pubblica nel 2003²⁹. In otto capitoletti, costruiti ciascuno da quattro strofe di sei versi, l'autore torna a narrare, in toni colloquiali e persino disinvolti, la vicenda biblica del Diluvio universale, senza tuttavia offrire, al di là di cenni esteriori all'attualità, una lettura che riveli qualcosa di radicalmente nuovo.

Di fronte a questi esiti, si ha il sospetto che, nel contesto di una cultura secolarizzata, il testo biblico riveli maggiore forza nei casi in cui viene utilizzato come metafora anziché nei casi in cui viene preso alla lettera. Ben più incisiva appare, infatti, la lettura che della vicenda biblica fornisce Lothar Trolle, il quale appartiene alla stessa generazione di Rennert, essendo nato infatti nel 1944. Proprio come Rennert, dunque, e a differenza di Brecht, Filmann o Kunert, Trolle non ha dovuto affrontare la scelta fra due Paesi: è nato nella RDR e vi è rimasto sino al momento della caduta del muro e della riunificazione. Autore che ha scritto soprattutto per il teatro, non gode di notorietà pari al suo valore in Germania; occorreva un regista amante del rischio e della sperimentazione come è Frank Castorf per mettere in scena una sua *pièce* (*Hermes in città, Hermes in der Stadt*) al Deutsches Theater di Berlino. Alla vicenda del Diluvio universale e a Noè, Trolle ha dedicato ben quattro testi, di cui tre narrativi e uno drammatico. I tre testi

²⁶ Ivi, pp. 26 sgg.

²⁷ *Dialog mit der Bibel. Malerei und Grafik aus der DDR zu biblischen Themen*. Begleitender Text von JÜRGEN RENNERT, Berlin und Altenburg, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, 1984, p. 32.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ JÜRGEN RENNERT, *Noachs Kasten. Acht Texte und ein Vorspruch nach Genesis 6-9, 17. Mit elf Farbcollagen von Agathe Bötcher, Teetz, Verlag Heinrich & Heinrich, 2003* («che restano sempre gli stessi, / quando siamo peggio: migliori, / e quando il vento gira: peggiori», Vorspruch).

narrativi, la cui stesura risale al 1985, come pure il testo drammatico, la cui stesura risale invece al 1978, furono pubblicati per la prima volta nel 1991. In nessun quattro testi Trolle si ricollega a episodi attestati nella Bibbia.

*I genitori di Noè (Noahs Eltern)*³⁰ fanno seguire all'lettore la costruzione dell' con gli occhi dei genitori del patriarca; a questi sfugge il senso dell'impresa quale si è lanciato il loro figlio e che non può che apparire loro enigmatica, s' bizzarra e piena di incognite. Persino allorché il livello delle acque che ricopre la terra è salito al punto da permettere all'Arca di navigare, i genitori di Noè per cercare salvezza sono appollaiati sul tetto della loro casa, si preoccupano il futuro del loro figlio, ponendo il lettore di fronte alla constatazione della umana: piuttosto che correre il rischio dato dall'ignoto, si affronta una morte che è probabile. Ma in fondo, più che alla natura umana, Trolle sembra qui prendere di mira i suoi concittadini: gli abitanti della RDR, abituati ad affidare le loro speranze allo stato e sostanzialmente refrattari a correre rischi.

Gli altri due testi narrativi (*La morte dei pesci, Der Tod der Fische e L'invito di Noè con la sirena*³¹, *Noahs Begegnung mit der Sirene*) sono ambientati nel Diluvio. Nel primo, Trolle «colma» una lacuna della Bibbia: perché Dio punire l'uomo, escogita un Diluvio che lo costringe a sterminare gli animali popolano le terre emerse e il cielo, mentre risparmia invece quelli che vivono nelle acque? Devono salvarsi dallo sterminio i pesci e gli altri esseri viventi vivono sott'acqua? La Bibbia non parla di pesci e crostacei e conchiglie, fa intraprendere a Dio una distruzione che ce lo fa immaginare puntiglioso e implacabile: invia angeli nelle acque con il compito di eliminare uno per uno i pesci. Ciò che per un verso inquieta Noè e i suoi figli, preoccupati della c del Diluvio che così sembra prolungarsi oltre ogni immaginabile limite, per verso permette a Trolle di mostrare l'umanità dell'impresa divina: alla fine, gli almeno i pesci veri e propri sembrano sterminati, Sem si chiede con evi soddisfazione, «ma come risolveranno il problema delle pulci d'acqua? problema dei cavallucci marini? E quello del cinto di Venere?»³².

Nell'*Incontro di Noè con la sirena*, Trolle imbocca la strada, che percorre anche nel testo drammatico *Dopo il diluvio (Nach der Sintflut)*, della commedia della Bibbia con la mitologia greca. Quello stesso Noè, che viene destinato da sopravvivere al Diluvio e che accetta senza batter ciglio la distruzione dell'um diversamente da ciò che farà poi Abramo, intercedendo perché Dio risparmi la di Sodoma, pur rallegrandosi per essere scampato al pericolo di essere divorato dalla Sirena, esprime il proprio rammarico perché le Sirene non sono più imm

³⁰ LOTHAR TROLLE, *Nach der Sintflut. Gesammelte Werke*, Berlin, Henschel Schauspielverlag-Alexander Verlag, 2007, p. 167.

³¹ Ivi, pp. 162-164.

³² Ivi, p. 164.