

Ignazio Romeo

Olimpia e la Creatura

Su alcuni motivi del fantastico ottocentesco tra Callot-Hoffman e Mr Hyde

0.

Il ciarlatano Celionati/principe Bastianello di Pistoia, che tira le fila della vicenda (e i fili dei protagonisti-burattini) in *Prinzessin Brambilla* (*La principessa Brambilla*, 1821) di E.T.A. Hoffmann si rivela, al termine del romanzo, come un personaggio positivo: è lui che libera l'eroe, l'attore romano Giglio Fava, dall'infatuazione per le figure teatrali sublimi e vacue e ne fa un re non di fittizi reami da fiaba ma del teatro all'improvviso, della Commedia dell'Arte, in coppia con la sua vera regina, l'ex sartina Giacinta Soardi. Ma come tutti i ciarlatani di Hoffmann (a cominciare dal dottor Dapertutto di *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, a cui Mejerchol'd rubò il nome) anche Celionati è toccato da un certo grado di ambiguità, e possiede più di un tratto diabolico.

Egli svolge il ruolo-chiave in quello che, in termini antropologici, si potrebbe definire un percorso iniziatico: con le loro avventure durante e attraverso il Carnevale romano, Giglio Fava e Giacinta Soardi vivono una sorta di metamorfosi rituale, nella quale Celionati/Bastianello funge da primo cerimoniere.

Una analoga figura iniziatica (anche se in un contesto drammatico, e non comico) la si incontra, alla fine dell'Ottocento, nella *pièce* di Frank Wedekind *Frühlings Erwachen* (*Risveglio di Primavera*, 1891): è il Signore Mascherato ("der verummte Herr") che porta con sé, verso la vita, Melchior, il giovane protagonista tentato di seguire nella morte l'amico Moritz, che si è suicidato.

Ciarlatano, maschera, impostore da teatro. Viene da domandarsi se il diavolo, che tanto spesso si accompagna agli eroi della letteratura tedesca da Goethe in poi, non possa essere considerato, oltre che come un corruttore, anche come la versione polarizzata negativamente di un mistagogo: il promotore di una iniziazione che risulta angosciata perché vissuta come la perdita dell'innocenza edenica, originaria.

E ci si chiede se qualcosa di questa ambivalenza non vada attribuita anche al personaggio apparentemente solo beffardo e mostruoso di Coppelius-Coppola del racconto di Hoffmann *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*, 1816), colui che vuol rubare gli occhi ai bambini e che procura cannocchiali per vedere cose che non ci sono.

1.

In *Der Sandmann* il protagonista, "mein armer Freund, der junge Student Nathanael" (p. 25 "il mio povero amico, il giovane studente Nataniele", p. 25-26), è ossessionato sin dall'infanzia dalla figura dell'avvocato Coppelius, di cui il padre era succube e ai cui ordini eseguiva esperimenti di alchimia. Coppelius, che nell'immaginazione del piccolo Nathanael si associava all'Uomo della sabbia della favola, il quale ruba gli occhi ai bambini che non vogliono prender sonno, compare in due episodi traumatici e decisivi della sua vita: nel primo, durante un esperimento a cui il piccolo protagonista assiste di nascosto, sembra avere un crogiolo alchemico (coppella, in italiano) pieno di occhi (coppo è, in italiano antico, l'orbita vuota) e tratta Nathanael come se fosse un pupazzo che si smonta e rimonta; nel secondo, un anno dopo, è presente alla morte del padre, prodotta da un'esplosione nel corso del lavoro alchimistico.

Coppola è invece un piemontese venditore di barometri, un mezzo ciarlatano straordinariamente somigliante all'avvocato Coppelius, che si presenta a Nathanael, ora adulto e studente in una città universitaria, e gli vende uno strano cannocchiale, col quale lo studente comincia a spiare Olimpia, la "figlia" del suo professore di fisica Spalanzani (che Nathanael definisce simile al Cagliostro ritratto da Daniel Chodowiecki, p. 24).

Olimpia, una figura di pura e statuaria bellezza, che il protagonista del racconto, grazie al cannocchiale, si illude di veder pulsare di vita e di cui si innamora perdutamente, è in realtà un'automata. Nathanael scopre la verità quando vede Coppola e il professore lottare per il possesso della bambola, che entrambi hanno contribuito a creare, e quindi l'ottico fuggire portandola con sé.

Spalanzani gli rivela allora che gli occhi di Olimpia erano i suoi stessi occhi, che Coppola gli aveva rubato; e lo studente impazzisce.

In questo racconto, tanto singolare da aver fatto l'oggetto di un noto saggio di Sigmund Freud (*Das Unheimliche, Il perturbante*, 1919), il motivo dell'automa scambiato per una creatura vivente si intreccia inscindibilmente con quello del furto degli occhi.

L'accecamento può valere tanto come una immagine di castrazione (ciò che sostiene Freud nella sua interpretazione), quanto di acquisizione di una seconda vista. E sebbene in *Der Sandmann* l'aspetto della fissazione ossessiva e ridicola prevalga su quello della visionarietà, il tema della seconda vista non si può espungere del tutto. In Hoffmann è infatti frequente una certa reversibilità delle immagini: una stessa figura oscilla fra due poli, due alternative, due opposizioni, e passa senza difficoltà da un termine all'altro, inducendo il lettore a considerare contemporaneamente possibilità di interpretazione fra loro contrarie, come in un gioco di specchi.

Chi è dunque esattamente questo Nathanael, che contempla la bambola e si perde in lei? E la bambola stessa, cos'è? L'incongruità della situazione e l'abbaglio del protagonista aprono – come nei grandi lapsus – un campo di significati vasto e fertile.

Diciamo subito la cosa più semplice: Nathanael è un Giglio Fava infatuato non di sé, ma del proprio oggetto. Il fatto che Olimpia non muti espressione e non parli ne fa un oggetto neutro, perfetto per il traboccare solipsistico dell'anima romantica.

Da questo punto di vista, egli si presenta dunque come il personaggio di una satira, degno del sotterraneo dileggio con cui alla festa di presentazione della “figlia del professor Spalanzani” gli altri invitati – che ancora non conoscono la natura meccanica di Olimpia, ma ne trovano strana la passività - accolgono la sua fissazione amorosa per una figura inerte. In questo senso si pone anche la beffarda conclusione del racconto, quell’“e visse sempre felice e contenta” che accompagna la sua ex fidanzata Clara una volta che si è liberata di lui (Nathanael si uccide gettandosi da una torre, da cui prima ha però cercato di buttar giù lei).

Mentre possiede interamente Olimpia (nel senso che la investe di un sogno a cui la bambola non si oppone), e ne è quindi posseduto, Nathanael fa di sé stesso una bambola, chiudendosi in una condizione non-umana e senza uscita. La libertà romantica di abbandonarsi completamente ai propri slanci interiori diventa qui la schiavitù di una fissazione patologica. Pur di non dover dividere Olimpia con nessuno, Nathanael sarebbe disposto a uccidere. Lo dice lui stesso a Siegmund, il suo migliore amico, con perfetta serietà:

“Doch eben deshalb habe ich, Dank sei es dem Geschick, dich nicht zum Nebenbuhler; denn sonst müßte einer von uns blutend fallen” [p. 41] (“Ma grazie al cielo, quando è così non ho in te un rivale: altrimenti uno di noi due dovrebbe morire”, p. 39).

Nel cerchio creato da un desiderio così divorante, l'animato e l'inanimato si scambiano le parti. La cosa, investita dall'affezione, si anima di una vita che in sé non avrebbe. Ed anzi sembra proprio la latenza della vita a eccitare il desiderio: *la Belle au bois dormant*; o le bambole quali le descrive Rainer Maria Rilke nel suo penetrante scritto del 1921, *Puppen*. Nello stesso tempo, la forza del desiderio spinge a impadronirsi in modo assoluto dell'amata e farne in senso letterale l'*oggetto d'amore*, la cui perfezione consiste, dal punto di vista del desiderio, proprio nell'essere una cosa. Siamo all'obliterazione della donna in quanto *persona*. La figura femminile, in questo delirio, è pura funzione del desiderio da cui viene investita. Un desiderio mortale: la sua assolutezza, esclusività e unilateralità si riduce a una sorta di furore di annichilamento e di auto-annichilamento. Risultato che, come la conclusione del racconto dimostra, Nathanael finirà per ottenere.

Il furore di Nathanael non deve però indurre a leggere l'immagine della bambola in un senso solo. Al suo sorgere, questa figura è anche qualcosa d'altro: è l'apparizione di un altro/altra numinoso/a. Essa manca di occhi, ed è perciò inespressiva: gli occhi, per mezzo del cannocchiale di Coppola, glieli presta lo studente. Ma manca di occhi anche perché presiede a un mondo secondo, onirico e segreto.

Nathanael – oltre a essere alla resa dei conti uno psicotico – è anche un contestatore del filisteismo borghese. L'attrazione che lui prova per la fidanzata Clara è in parte controbilanciata da un

certo rigetto per la sua prosaica grettezza. E se su Olimpia prende un abbaglio, vi è una componente di genuina visionarietà nel riconoscere nella bambola ciò che gli altri non possono a vedere.

Hoffmann mostra del resto di avere orecchio per l'immaginario antropologico. Si è accennato agli aspetti di rituale iniziatico di *Prinzessin Brambilla*: i personaggi si trasformano attraverso processi non lontani dagli arcaici riti orgiastici collettivi (il Carnevale) e dalla danza rituale (i balli mascherati dei due protagonisti presenti in ogni capitolo). È come se lo scrittore tedesco avesse letto nelle figure dei *Balli di Sfessania* di Callot, che lo hanno ispirato, la loro remota origine magico-rituale, il residuo ancestrale.

Analogamente, in Olimpia appare l'idolo, con il suo significato di soglia del mistero e con l'investimento emotivo che ne fa oggetto di adorazione. Il ridicolo nasce anche dal fatto che Nathanael è l'ultimo della propria fede, mentre nelle religioni idolatre c'è un intero popolo che crede in ciò che qui vede solo il povero studente.

In termini vicini a Kleist, nella bambola parla una grazia perduta. Meccanica, ma divina. Olimpia è, a suo modo, una figura platonica, rigida e seducente come una pura idea.

Se prendiamo ancora un poco le distanze da Nathanael e dal fuoco vorticoso in cui perde sé stesso; se guardiamo da più lontano questa figurazione, dimenticando l'infelice destino dello studente, vedremo infine ballare insieme un uomo e un fantoccio. Formano una coppia. Come tutte le strane coppie, vi è qualcosa di necessario e di misterioso nella loro associazione. Un'imperfezione viva e una perfezione rigida e senza vita; la scintilla di Dio nell'anima dell'animale e un'immagine trascendente di Dio nella figura meccanica; il respiro e la grazia.

Ma le due figure non sono sullo stesso piano. Una è la copia e il doppio dell'altra. La bambola è una proiezione dell'essere umano. Ed è sintomatico che questa figura prenda campo, in letteratura, proprio in un preciso torno di tempo, fra l'ultimo quarto del '700 e i primi quarant'anni dell'800. Come se proprio allora l'uomo europeo, figlio dell'Illuminismo, per darsi di sé un'immagine completa, avesse avuto bisogno di integrarla con quella della bambola, della marionetta. Ed è a questo singolare segnale che le prossime pagine sono dedicate.

2.

Il Settecento è anche il secolo che, con Julien Offray de la Mettrie e il suo *Homme machine* (1748), ha rappresentato l'essere umano come una pura macchina vivente. Ed è il secolo dei grandi costruttori di automi, di una perfezione mai più eguagliata in seguito: i veri gioielli di precisione di Jacques de Vaucanson (col suo flautista e la sua anatra meccanica) e degli svizzeri Pierre Jaquet-Droz e suo figlio Henri-Louis (coi loro piccoli musicanti e scrivani) e gli automi finti, come il giocatore di scacchi di Farkas von Kempelen (poi divenuto universalmente noto come il "Giocatore di scacchi di Maelzel").

Più di un'eco di queste immagini di macchine animate si ritrova in un testo assai famoso di Diderot, il *Paradoxe sur le comédien*: per esempio nel passaggio in cui la padronanza di sé e del personaggio da parte del grande attore viene accostata al perfetto controllo che si può avere di una marionetta, di un "grand mannequin".

"Je ne doute point que la Clairon [famosa attrice dell'epoca] n'éprouve le tourment du Quesnoy [altro celebre attore] dans ses premières tentatives; mais la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion. Comme il nous arrive quelquefois dans le rêve, sa tête touche aux nues, ses mains vont chercher les deux confins de l'horizon; elle est l'âme d'un grand mannequin qui l'enveloppe; ses essais l'ont fixé sur elle. Nonchalemment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double: la petite Clairon et la grande Agrippine" (p. 51-52).

"Non dubito minimamente che la Clairon provi il tormento di Le Quesnoy, nei suoi primi tentativi; ma superato il cimento, quando finalmente si è innalzata all'altezza del suo fantasma, diventa padrona di se stessa, e si ripete senza emozione. Allora, come qualche volta ci capita nei sogni, la sua testa tocca le nubi, le sue mani cercano i confini dell'orizzonte, ed essa è l'anima di un grande manichino che tutta l'avvolge: prove e riprove glielo hanno fissato addosso. Distesa con noncuranza su un divano, le braccia incrociate, gli occhi chiusi, immobile, seguendo con la memoria della sua visione, può ascoltarsi, vedersi, giudicarsi, e giudicare le impressioni che susciterà. In quel momento è sdoppiata: la piccola Clairon e la grande Agrippina" (p. 22-23).

Da un lato, l'immagine del *grand mannequin* rappresenta il governo nitido, razionale, consapevole, che l'attore esercita su sé stesso e sul personaggio che interpreta, modellando a beneficio degli spettatori una ideale scultura vivente. Un simile armonioso miracolo può prodursi solo nel campo separato dell'arte, dove l'astrazione e la tipizzazione, implicite nel processo di creazione del *mannequin*, risultano al loro posto, mentre nella vita comune riuscirebbero artificiali.

D'altro lato, il *grand mannequin* sembra però alludere a una abilità di adeguamento sociale di cui l'attore costituisce il modello: capace di adottare il comportamento, il tono, il linguaggio che ciascuna situazione richiede, e di muoversi in essa con disinvolta appropriatezza. Il *grand mannequin* (dietro al quale il *comédien* conserva un'ironica impenetrabilità) diventa così un simbolo della capacità dell'individuo di appartenersi interamente, lasciando alla mercé degli altri solo il proprio simulacro sociale.

Nell'attore ciò corrisponde a una sorte non proprio favorevole, destinato com'è a maneggiare costantemente la propria immagine sotto l'occhio indiscreto e pettegolo del pubblico. Il *grand mannequin*, questo meraviglioso surrogato della sua persona, rappresenta a un tempo la sua schiavitù e la sua libertà: nella *nonchalance* con cui egli lo fa piroettare per il piacere degli altri, l'attore si sottopone e si sottrae alla condizione di oggetto dello sguardo e del desiderio altrui.

Ma nell'uomo senza mezzi e che vuole farsi strada nel mondo, nel borghese che deve tutto alla propria abilità e nulla alla nascita, la diderotiana assenza di sensibilità, la capacità di condursi secondo uno stile e un progetto, come un'impeccabile *maschera* sociale, diventano risorse di prima forza.

Visto in controluce, il *grand mannequin*, è insomma una figura adatta a rappresentare un'epoca che immagina di poter creare la vita secondo un progetto razionale, disegnarla, destinarla: non solo nell'esser liberi di fare di sé ciò che meglio si desidera; ma anche nel potere di manipolare gli altri fino a farne proprie creature, un poco come avviene in quel torbido gioco di scacchi con figure umane che sono le *Liaisons dangereuses* (1782) di Choderlos de Laclos.

3.

“It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

How can I describe my emotions at this catastrophe, or how delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavoured to form? His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful!—Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips” (p. 45).

“Era una cupa notte di novembre quando vidi il coronamento delle mie fatiche. Con un'ansia che assomigliava all'angoscia, raccolsi attorno a me gli strumenti atti a infondere la scintilla di vita nell'essere inanimato che giaceva ai miei piedi. Era quasi l'una del mattino; la pioggia batteva monotona contro le imposte e la candela avrebbe presto dato i suoi ultimi guizzi quando, alla luce che stava per spegnersi, vidi aprirsi i foschi occhi gialli della creatura: respirò a fatica, e un moto convulso le agitò le membra.

Come descrivere le mie emozioni dinanzi a questa catastrofe, o come dare un'idea dell'infelice che, con cura e pena infinite, mi ero sforzato di creare? Le sue membra erano proporzionate, ed avevo scelto i suoi lineamenti in modo che fossero belli. Belli! Gran Dio! La sua pelle giallastra nascondeva a malapena il lavorio sottostante dei muscoli e delle arterie; i suoi capelli erano folti e di un nero lucido, i suoi denti di un bianco perlaceo; ma tutti questi particolari non facevano che rendere più orribile il contrasto con i suoi occhi acquosi, i quali apparivano quasi dello stesso colore delle orbite, di un pallore terreo, in cui erano collocati, con la sua pelle grinzosa e con le sue labbra nere e diritte” (p. 49).

Mentre Spalanzani e Coppola si affannano a costruire un essere umano artificiale per via meccanica, c'è chi segue la via prometeica e accende una scintilla di vita in cellule morte. È il protagonista di una novella assai vicina nel tempo a *Sandmann: Frankenstein or The Modern Prometheus*, che uscì senza il nome dell'autrice, Mary Shelley, nel 1818.

Tra le vicende dei due racconti si registra, curiosamente, più di un'analogia. Come Nathanael, Frankenstein (svizzero per nascita) è uno studente di fisica in una università tedesca. E come

Nathanael, egli procura la sua rovina concentrando tutte le sue risorse fisiche e morali, solipsisticamente, su un essere artificiale, condannandosi per questa fissazione a una condizione di incomunicabilità col resto del genere umano. Come Nathanael, Frankenstein è in origine legato a una figura femminile di celeste armonia e angelica perfezione, e che prima di essere la sua fidanzata è stata una specie di sorella: una lontana parente orfana accolta in casa insieme al fratello, in *Der Sandmann*; una cugina di primo grado nella prima versione di *Frankenstein*, che diventa, forse per ragioni di decoro – nella versione che Mary Shelley rivide nel 1831 –, una bimba adottata.

Sul fatto che Olimpia, viva o morta che sia, costituisca un'immagine della bellezza (come la statua di avorio di Pigmalione, che è il suo antecedente mitologico), tutti, nel racconto di Hoffmann, sono d'accordo. E così, al contrario, tutti concordano sulla insostenibile bruttezza dell'essere portato in vita da Frankenstein. Esso viene definito con i termini meno incoraggianti: "the demoniacal corpse" (p. 46 "essere demoniaco"); "the wretch" (p. 46 "Il mostro": questa denominazione ricorrerà spessissimo nel seguito del libro); "hideous guest" (p. 48 "ospite orribile"); "my enemy" (ibid. "il mio nemico"); "the monster" (p. 49; anche questa denominazione nel seguito sarà ricorrente); "the filthy demon" (p. 60 "il ripugnante demone"); "my own vampire" (ibid. "il mio vampiro"); e si potrebbe continuare a lungo.

Se però non vi sono dubbi sul fatto che il suo aspetto sia orribile, la novella lascia una certa indeterminazione circa il modo in cui questo personaggio vada considerato dal punto di vista morale.

Per tutta la parte centrale del racconto, il lettore è indotto a guardarlo dal punto di vista del suo creatore, che lo ha detestato sin dal primo istante e che, quando la Creatura appena chiamata in vita gli ha teso le braccia, è fuggito rifiutandosi di vederla. Lasciato solo per un'intera giornata, l'essere mostruoso è scomparso senza che Frankenstein sappia più nulla di lui; fino a quando esso non lo raggiungerà su un solitario prato alpino e gli racconterà la propria storia.

E qui la prospettiva si capovolge. In modo abbastanza sorprendente, la Creatura ricompare nelle vesti di un personaggio caro al Settecento: l'*ingenu*, l'essere ignaro della civiltà, l'uomo da educare da zero, un po' Robinsone Crusoe e un po' Emile. Apprendiamo dalla sua voce che ha imparato a parlare e a leggere da sé, osservando di nascosto e partecipando segretamente alla vita di una famiglia di esuli francesi in Germania.

La catastrofe è esplosa per lui quando, desideroso di unirsi a loro, si è presentato in modo incauto e senza alcuna preparazione, ed è stato scacciato per il suo aspetto mostruoso. Gli impulsi filantropici si sono trasformati allora in furia vendicatrice:

"Cursed, cursed creator! Why did I live? Why, in that instant, did I not extinguish the spark of existence which you had so wantonly bestowed? I know not; despair had not yet taken possession of me; my feelings were those of rage and revenge. I could with pleasure have destroyed the cottage and its inhabitants, and have glutted myself with their shrieks and misery" (p. 104).

"Maledetto, maledetto creatore! Perché continuai a vivere? Perché, in quell'istante, non estinsi la scintilla di vita che tu mi avevi avventatamente donato? Non lo so, non ero ancora preda della disperazione: i miei sentimenti erano di rabbia e di vendetta. Avrei distrutto con gioia la casa ed i suoi abitanti, mi sarei deliziato delle loro grida e del loro dolore" (p. 120).

Nel processo di auto-educazione, che avrebbe potuto fare della Creatura un uomo buono, particolarmente significativo risulta l'apprendimento della lettura, avvenuto a partire dal ritrovamento casuale di alcuni libri emblematici:

"I found on the ground a leathern portmanteau, containing several articles of dress and some books. I eagerly seized the prize, and returned with it to my hovel. Fortunately the books were written in the language, the elements of which I had acquired at the cottage; they consisted of 'Paradise Lost', a volume of 'Plutarch's Lives' and the 'Sorrows of Werther'. The possession of these treasures gave me extreme delight; I now continually studied and exercised my mind upon these histories, whilst my friends were employed in their ordinary occupations" (p. 98).

"Trovai per terra un sacco di cuoio che conteneva articoli da vestiario e qualche libro. Mi impadronii con ansia di quel bottino e tornai con esso al mio rifugio. Fortunatamente i libri erano scritti nella lingua di cui avevo appreso gli elementi alla villetta: erano *Il Paradiso perduto*, un volume de *Le vite* di Plutarco e *I dolori del giovane Werther*. Il

possesto di questi tesori mi riempì di piacere estremo: ora, mentre i miei amici si dedicavano alle loro occupazioni, io studiavo di continuo ed esercitavo la mia mente su queste storie” (p. 112).

La scelta da parte della Shelley di ciascuno di questi tre testi meriterebbe un'analisi a sé. Da Plutarco la creatura apprende la storia e, naturalmente, la grandezza dell'individuo eroico. In *Paradise Lost* si identifica con Lucifero, nel suo ambivalente bisogno di apprezzamento e desiderio di distruzione, e nella finale ribellione al creatore. Insieme alla sensibilità romantica, Werther rappresenta invece per lui la persona umana nel suo aspetto ideale.

Da colui che l'ha messo al mondo, la Creatura si aspetterebbe (come i lettori del romanzo ricorderanno) che gli procuri una compagna. Lo scienziato inizialmente acconsente e, ritiratosi su una solitaria isola scozzese, avvia la fabbricazione di una nuova Creatura. Ma giunto sul punto di dar vita a questo secondo essere, viene preso dal timore delle devastazioni che i due mostri insieme potrebbero produrre, e lo distrugge. Il nuovo Adamo non avrà la sua Eva (quel che invece avverrà nel seguito cinematografico del *Frankenstein* di James Whale: *The Bride of Frankenstein, La moglie di Frankenstein*, 1935). Ciò induce la Creatura a compiere una strenua vendetta su Frankenstein, sterminando l'amico Henry Clerval e poi, al momento della prima notte di nozze, sua moglie Elizabeth.

Da questo punto in poi, creatore e creatura diventeranno inseparabili, in una caccia mortale attraverso il mondo che si spinge sempre più a nord, sempre più verso il gelo eterno del polo, fino a che (come ci racconta l'esploratore e capitano di nave Robert Walton, la prima delle voci narranti del romanzo) l'uomo muore e la creatura scompare.

Analogamente a Nathanael e Olimpia, noi vediamo così Frankenstein stretto alla sua Creatura. Non si tratta, come nel caso del racconto di Hoffmann, di un abbraccio o di un valzer, ma di una lotta per la vita e per la morte; eppure anche qui l'uno non può fare a meno dell'altro.

Che del personaggio romantico, del solipsistico studente, della figura da formare, di cui Werther è il tipo esemplare, la Creatura rappresenti il lato pericoloso e dilagante, la volontà di potenza, la distruttività e nello stesso tempo la vulnerabilità emotiva, questo appare piuttosto evidente.

È interessante rilevare (estendendo a *Der Sandmann* e a *Frankenstein* una acuta osservazione fatta da Barbara Lanati a proposito di *The Strange Case of Dr. Jekyll e Mr. Hyde*) come entrambe le vicende, quella di Nathanael e quella della Creatura, si compiano in un orizzonte prettamente maschile:

“*Lo strano caso* può essere letto [...] come un racconto sulla solitudine maschile, sulla disperazione di un universo confinato a solitarie pratiche di indagine intorno a sé, lontano da uno sguardo e una voce che potrebbe accoglierle, capirle. In questo senso Dr. Jekyll è anche l'ultimo tragico erede di William Wilson, il disperato, affascinante archetipo della solitudine maschile raffigurato nell'omonimo racconto di E.A. Poe, l'esemplare più bello di un'esistenza affannata [...] e profondamente malata di solipsismo.”

Il solipsismo dei due protagonisti si esprime anche attraverso l'impossibilità di una relazione comunicativa a due sensi con altre persone, e in primo luogo con una donna. Preso dalla sua creazione, Frankenstein si sottrae per mesi a ogni contatto con la fidanzata Elizabeth e anche quando si riunirà a lei, dopo la iniziale scomparsa del mostro, l'ostinazione nel mantenere il proprio segreto impedirà una relazione più aperta e piena.

Nathanael, da parte sua, respinge la fidanzata Clara quando questa si rifiuta di seguirlo nei suoi arzigogoli ossessivi (“Du leblores, verdammtes Automat!”, p. 32; “Va, automa dannato, inanimato!”, p. 32) e si attacca a Olimpia che fa parlare come un ventriloquo. Entrambe le figure, Clara e Olimpia, sono tuttavia connotate in senso celeste (la Luminosa e la Divina), ed estranee al fuoco demoniaco che connota Coppelius. Gli accessi di delirio di Nathanael (tre, nel corso del racconto, tutti in presenza del suo cattivo demone, l'ultimo dei quali fatale) si esprimono con immagini fiammeggianti:

“Hui – hui – hui! – *Feuerkreis – Feuerkreis!* dreh dich *Feuerkreis* – lustig – lustig! – Holzpüppchen hui schön' Holzpüppchen dreh dich” (p. 45 “Hui – hui – hui! Cerchio di fuoco – Cerchio di fuoco! gira gira cerchio di fuoco – allegro – allegro! Pupattola di legno, hui, bella, Pupattola, gira gira”) grida lo studente, associando parossisticamente il fuoco, il vortice e la bambola: la libidine, la perdita di centro, la distruzione, l'autodistruzione.

Ancora più evidente, in termini simbolici, l'ambivalenza delle relazioni con l'altro sesso nel caso di Frankenstein, dove la creatura si sostituisce al creatore per la sua prima notte di nozze; ma in luogo

di un atto d'amore c'è un'uccisione violenta. (Le ambivalenze sessuali del rapporto fra Frankenstein e la sua creatura sono colte brillantemente nella parodia di Mel Brooks *Young Frankenstein, Frankenstein Junior*, 1974).

Vale perciò la pena di citare qui ciò che scrive Sigmund Freud in una nota del saggio *Il perturbante*:

“Questa bambola automatica non può essere altro che la materializzazione dell'atteggiamento femminile del piccolo Nathanael verso il padre. I padri di Olimpia - Spallanzani e Coppola - non sono che nuove edizioni, reincarnazioni dei due padri di Nathanael. L'affermazione di Spallanzani, altrimenti incomprensibile, secondo cui l'ottico avrebbe rubato gli occhi a Nathanael [...] per metterli alla bambola acquista così un significato, giacché testimonia l'identità di Olimpia e di Nathanael. Olimpia è per così dire un complesso distaccatosi da Nathanael che gli si fa incontro come persona; quanto egli sia dominato da questo complesso è espresso nell'insensato e ossessivo amore che egli nutre per Olimpia. Possiamo ben definirlo un amore narcisistico, e comprendiamo che colui che ne è preda si estranei dall'oggetto d'amore reale. Ma l'esattezza psicologica del fatto che il giovane fissato al padre dal complesso di evirazione diventa incapace di amare le donne è dimostrata da numerose analisi di malati” (p. 93-94).

4.

Le due estensioni e integrazioni della figura umana di cui qui si è parlato, la platonica e la bestiale, si trovano entrambe presenti in un testo che è di qualche anno anteriore tanto a *Der Sandmann* quanto a *Frankenstein: Über das Marionettentheater (Sul teatro di marionette, 1810)* di Heinrich von Kleist. Il breve saggio era per altro noto a Hoffmann, che ne fu uno dei primi estimatori.

Nel paradosso proposto da Kleist, l'essere umano, con la cacciata dal Paradiso terrestre e l'acquisto della coscienza, ha perso la propria grazia originaria:

“Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist” (p. 342).

“«Errori di questo tipo» aggiunse dopo una pausa «sono inevitabili da quando abbiamo mangiato dall'albero della conoscenza. Il paradiso è sprangato, infatti, e il Cherubino ci sta alle spalle. Dobbiamo metterci in viaggio, fare il giro del mondo e vedere se non ci sia per caso un altro ingresso dal retro»” (1017).

“Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet” (p. 343).

“Io dissi allora che sapevo benissimo quali gravi perturbamenti rechi la coscienza nella grazia naturale dell'essere umano” (p. 1018).

L'edenica grazia perduta si può ritrovare, secondo l'Herr C., il primo ballerino appassionato di marionette che introduce il narratore al paradosso, solo in creature incapaci di riflessione:

“Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt” (345).

“Noi osserviamo che sempre, nel mondo organico, quanto più la riflessione si fa debole e oscura, tanto più fulgida e imperiosa campeggia la grazia” (1021).

E, appunto, il Signor C. ritrova queste qualità da un lato nelle marionette, di cui ammira la danza libera dalla forza di gravità, e dall'altro nell'orso con cui una volta si misurò nella scherma, uscendone sconfitto perché l'animale non abboccava alle finte, e parava solo i colpi veri:

“Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht” (p. 345).

“gli occhi fissi nei mie occhi, come se in essi potesse leggermi l'anima, stava lì ritto, la zampa levata pronta a colpire, e quando le mie stoccate non erano intese sul serio, non si muoveva affatto” (1020).

E così noi vediamo quest'uomo escluso dal Paradiso terrestre, in faticosa ricerca di un'armonia con sé e con l'universo e zavorrato dal fardello della propria coscienza, affiancato, a destra e a sinistra, da due analoghe e antitetiche immagini della grazia (“die Grazie”) senza coscienza: un essere meccanico e un animale. Apparentemente, due caricature della persona umana (l'una rigida, l'altra ottusa), che tuttavia godono di proprietà che l'uomo civilizzato ha perduto.

Il breve testo di Kleist, trasparente ed enigmatico è retto dall'immagine del cerchio:

“so, daß sie [cioè die Grazie], zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt” (p. 345).

“«[...] in modo che essa, la grazia, si rintraccia al tempo stesso, più pura che mai, in quell'umana struttura corporea che o non ha coscienza alcuna o ha una coscienza infinita, cioè nel pupazzo meccanico oppure nel Dio».

«Dunque» dissi io un poco smarrito, «dovremmo di nuovo mangiare dell'albero della conoscenza per poter ricadere nello stato dell'innocenza?»

«Sicuro» fu la sua risposta; «è questo l'ultimo capitolo della storia del mondo»” (1021).

Così i due estremi della marionetta e dell'animale si toccano fra loro e si incontrano col divino.

Una simile armonia da sonnambuli (sconosciuta al sempre fantasioso e sempre troppo agitato Hoffmann) era possibile solo per il creatore del *Principe di Homburg*, di *Kätchen von Heilbronn*, della *Marchesa di O.*: figure che nel sonno e nel sogno si ricongiungono misteriosamente con sé stesse, riunendo in perfetta innocenza l'angelo con la bestia.

5.

L'automa e il bruto ricompaiono in due racconti di Edgar Allan Poe, *Il giocatore di scacchi di Maelzel* (*Maelzel's chessplayer*, 1836) e *I delitti della rue Morgue* (*The murders in the rue Morgue*, 1841). Ora essi sono figure di un mistero da svelare, oggetto di *detection*, pretesto per l'esercizio delle facoltà dell'intelletto: dello stesso Poe, nell'articolo dedicato all'automa scacchista; di Auguste Dupin nel caso dei *Delitti*, il racconto che inaugura la letteratura poliziesca.

La novità specifica di Poe sta proprio nella figura centrale, il *tertium comparationis*. Non si tratta più di un soggetto direttamente implicato nella vicenda narrata, come gli studenti di *Der Sandmann* o di *Frankenstein*, e nemmeno dell'uomo la cui distanza dal Paradiso viene misurata dalla marionetta e dall'orso; questo personaggio è ora un osservatore esterno e razionale.

Con Poe l'*Arabesque* dell'esistenza diventa una sfida per l'intelligenza conoscitrice. Il fatto che questa intelligenza si manifesti ancora come *monstrum*, e conservi un potente legame con la realtà notturna e con la condizione antiborghese, appartiene a un'epoca di transizione dal Romanticismo al Positivismo: Dupin non è ancora uno scienziato alla Sherlock Holmes, è un *dandy*, come Baudelaire che tanto avrebbe ammirato Poe, e che tanto avrebbe fatto per imporlo all'ammirazione universale.

Rispetto all'impegno nella realtà, la *detection* costituisce una mossa del cavallo. L'investigatore si colloca quasi fuori dal mondo, in un luogo terzo, un puro luogo mentale. Egli è libero dinanzi alla vita come l'esteta dinanzi all'opera d'arte: non ne è né implicato né responsabile. Sembra esistere esclusivamente nel rapporto col mistero da risolvere. Ed è così che le figure dell'automa e del bruto, che nei testi fin qui esaminati si presentavano ricche di inquietanti profondità di significato, vengono sottoposte a un processo di rimpicciolimento. L'elemento fantastico si riduce alla baracconata: l'automa di Maelzel è già un'attrazione da fiera, l'orango dei *Delitti* (nelle intenzioni del marinaio che ne è lo sfortunato proprietario) avrebbe dovuto diventarlo.

L'atto di addomesticare il mistero fa della enigmatica creatura di von Kempelen/Maelzel (che ha ispirato Hoffmann per l'altrettanto enigmatico indovino meccanico degli *Automi*) un imbroglio: Poe dimostra con logica inesorabile che non esiste nessuna macchina che gioca a scacchi, ma solo un uomo che si nasconde dentro un pupazzo.

E anche il bruto che ha infierito sulla madre e sulla figlia nella casa della Rue Morgue si scopre essere una *semplix* scimmia con un rasoio in mano. Va sottolineato, nel caso di quest'ultimo racconto, che anche l'elemento sessuale legato all'apparizione del mostro (come nel caso della Creatura di Frankenstein che si introduce nella camera nuziale del dottore) si riduce a semplice apparenza: nessuna violenza carnale, nessuna emersione di pulsioni inconfessabili, ma solo le istintive reazioni di paura di una creatura irragionevole, come può essere un orango, hanno prodotto lo stato indecente in cui vengono ritrovati i cadaveri delle due donne.

6.

Agli antipodi di Poe (di cui è di poco anteriore), per Georg Büchner il *tertium comparationis* è lui stesso: è lui la figura umana cosciente e raziocinante che si misura da un lato con l'automa e dall'altro con l'animale, in un confronto in cui entrano in gioco, in modo urgente e acuto, tanto una crisi personale quanto una lucida critica dell'ordine economico e sociale.

Nei testi che Büchner ci ha lasciato, automi e burattini compaiono spesso come immagini e come metafore; ma in un caso, quello della scena finale della sua unica commedia, *Leonce und Lena* (1836), degli automi intervengono come veri e propri personaggi. Poiché questa *pièce* non è nota a tutti, è forse opportuno riassumerne qui brevemente la trama.

I due eroi eponimi, Leonce e Lena, rispettivamente principe del regno di Popo e principessa del regno di Pipi, sono destinati a un matrimonio combinato, sebbene fra loro non si siano mai visti. Alla vigilia delle nozze, entrambi decidono però di fuggire, in incognito e accompagnati, rispettivamente, l'una dalla Governante e l'altro dal suo nuovo servitore (in sostanza, un *Doppelgänger*), Valerio. Si incontrano per caso in una locanda e lì si innamorano, decidendo di sposarsi pur continuando a ignorare le rispettive identità. Nel regno di Popo, nel frattempo, la programmata festa di nozze rischia di andare a monte a causa della loro assenza; ma il re Peter, padre di Leonce, pur di non venir meno alla propria decisione di celebrare la grande cerimonia e di rallegrarsene pubblicamente, accetta il suggerimento di Valerio di far sposare i due principi in effigie. Valerio introduce quindi, in qualità di simulacri degli sposi, due graziosissimi automi; i quali, solo dopo che se ne sono celebrate le nozze, rivelano (e scoprono) la loro identità: appunto quella dei due promessi, Leonce e Lena.

La manieristica futilità di questa commedia di pupazzi non esclude che il suo autore potesse intenderla anche seriamente, a cominciare dalle domande che ne introducono il movimento: “chi sono?” e “chi voglio diventare?”

Già nel Re Peter, che applica il gergo filosofico di Kant e di Hegel alle minute evenienze della vita, e fa di ogni piccolo accidente un fatto metafisico, il ridicolo e la parodia lasciano trasparire qualche sfumatura inquietante: “Wenn ich so laut rede, so weiß ich nicht wer es eigentlich ist, ich oder ein Anderer, das ängstigt mich. *Nach langem Besinnen*. Ich bin ich” (I, 2, p. 95 “Quando parlo così forte non so chi è veramente che parla, se sono io oppure un altro; e questo mi spaventa. *Dopo lunga riflessione*. Io sono io”, p. 159).

Ma è in Leonce che i temi dell'insensatezza universale, della mancanza di consistenza dell'individuo, dell'assenza di fondamento nell'ordinamento sociale, vengono enunciati con eloquenza:

“Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grunde nichts als raffinierte Müßiggänger. – Warum muß ich es grade wissen? Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde? [...] O wer einmal jemand Anders sein könnte! Nur ‘ne Minute lang’.” (I, 1, p. 91)

“Tutti questi eroi, questi genii, questi imbecilli, questi santi, questi peccatori, questi padri di famiglia, in fondo non sono altro che raffinati fannulloni. Ma perché devo saperlo proprio io...? Perché non so darmi dell'importanza, non so mettere una giacca addosso a questo povero fantoccio che si chiama Leonce e dargli in mano un ombrello e farlo diventare una persona molto corretta, molto utile e molto morale? [...] Oh, se si potesse essere per una volta sola qualcun altro! Per un solo minuto” (p. 155).

Nell'angusto mondo del 1836 (l'epoca Biedermeier, gli anni del trionfo della Restaurazione), nelle sue sciocche convenzioni, nelle sue gerarchie di classe, nel vuoto dell'anima a cui tutti soggiacciono, non si possono incontrare più esseri umani ma solo abiti semoventi, marionette, automi.

Prosaicamente, Valerio propone al suo padrone di trarre un vantaggio ironico-edonistico dalla propria condizione di futuro sovrano:

“Nun Sie sollen König werden, das ist eine lustige Sache. Man kann [...] aus ordentlichen Menschen ordentliche Soldaten ausschneiden, so daß Alles ganz natürlich wird, man kann schwarze Fräcke und weiße Halsbinden zu Staatsdienern machen [...]. Ist das nicht unterhaltend?” (I, 3, p. 101)

“*Valerio*. E dunque, Lei diventerà Re. In fondo è una cosa divertente. Si può [...] ritagliare da uomini perbene tanti soldati perbene, in modo del tutto naturale; si può fare di marsine nere e cravatte bianche bravi funzionari dello Stato; [...] Non è divertente?” (p. 170).

Ma la prospettiva non piace a Leonce, che rigetta con annoiato fastidio tutte le opzioni che Valerio gli prospetta: "Gelehrte werden", "Helden werden", "Genies werden" (diventar scienziati, eroi, geni) - altrettante immagini del grand'uomo romantico, altrettante figure sociali possibili per il giovane Büchner, che nella sua brevissima esistenza sarebbe stato in effetti scienziato e scrittore, e avrebbe rischiato la vita per una cospirazione politica.

Alla fine Valerio suggerisce: "So wollen wir nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft werden" e qui Leonce replica perentoriamente: "Lieber möchte ich meine Demission als Mensch geben" (I, 3, p. 102. "Valerio. Possiamo anche diventare membri utili della società umana. Leonce. Preferirei piuttosto dare le dimissioni dall'essere uomo!", p. 171).

Sono parole che trovano un'eco testuale in una lettera di Büchner da Strasburgo (dov'era fuggito dalla natia Darmstadt per sottrarsi alla persecuzione poliziesca) al fratello Wilhelm del 2 settembre 1836:

"Ich habe mich jetzt ganz auf das Studium der Naturwissenschaft und der Philosophie gelegt, und werde in Kurzem nach Zürich gehen, um in meiner Eigenschaft als überflüssiges Mitglied der Gesellschaft meinen Mitmenschen Vorlesungen über etwas ebenfalls Überflüssiges, nämlich über die philosophischen Systeme der Deutschen seit Cartesius und Spinoza, zu halten." (p. 286.)

"Ora mi sono rivolto tutto allo studio delle scienze naturali e della filosofia, e conto di andare tra poco a Zurigo per tenervi, nella mia qualità di membro superfluo della società, ai miei contemporanei delle lezioni su qualcosa di altrettanto superfluo, vale a dire sui sistemi filosofici dei Tedeschi dopo Cartesio e Spinoza" (p. 347-348).

Nella commedia, a questo punto Leonce decide di darsi alla fuga e diventare un vagabondo: "Ein Lazzaroni! Valerio! Ein Lazzaroni! Wir gehen nach Italien" (I, 3, p. 103. "Un *lazzaroni!* Valerio, un *lazzaroni!* Noi andremo in Italia!", p. 171). Non una soluzione evidentemente, ma un festoso accumulo di luoghi comuni dell'immaginario. L'invocato *Lazzaroni*, del resto, è un nessuno senza figura sociale né scopo nella vita.

Il gesto con cui Leonce si allontana da casa (dal minuscolo e angusto regno di Popo, iperbole degli staterelli tedeschi dell'epoca) somiglia molto a quello di tanti altri personaggi büchneriani, irrequieti e braccati da sé stessi, che chiudono una scena dicendo che la stanza in cui si trovano li soffoca e che debbono scapparne via.

Ma la fuga delle identità, le immagini di vuoto e inautenticità dell'esistenza, l'orrore metafisico tradotto in satira ed espresso in una cascata di metafore che l'insistenza finisce per rendere stucchevoli, conoscono in *Leonce und Lena* un punto di arresto; ed è nella reciproca risonanza, nell'amorosa gentilezza che si stabilisce, come una sorta di rivelazione, tra l'apparentemente cinico Leonce e la sensibile Lena.

Nella terza scena del secondo atto, la principessa fuggitiva si esprime così a proposito dello sconosciuto che ha appena incontrato:

"Er war so alt unter seinen blonden Locken. Den Frühling auf den Wangen, und den Winter im Herzen. Das ist traurig. Der müde Leib findet ein Schlafkissen überall, doch wenn der Geist müd' ist, wo soll er ruhen? Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke, ich glaube es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind" (p. 108).

"Era così vecchio sotto i riccioli biondi. La primavera sulle guance e l'inverno nel cuore! Come è triste tutto ciò. Il corpo stanco trova ovunque un giaciglio, ma quando è stanco lo spirito... dov'è il suo riposo? Un terribile pensiero mi insegue: credo che ci siano uomini che sono infelici, inguaribili, per il solo fatto che esistono", (p. 182).

Gli arzigogoli e le pose di Leonce trovano in Lena una rilettura piana, gentile, accogliente, umana. Non è un caso. Le stesse qualità si riscontrano in altri personaggi femminili di Büchner, in Julie e in Lucile di *Dantons Tod*. E come Danton si riconcilia con la propria morte attraverso la condivisione con Julie, così Leonce trova l'armonia dell'anima (un'armonia dissimulata in mezzo a montagne di cartapesta e in un angolo non visto di un mondo di fantocci a molla) nella comprensione profonda di Lena. Più che con ogni altro giro di frase, questo Büchner lo dice con le parole di Adalbert von Chamisso che pone ad epigrafe del secondo atto: "Wie ist mir eine Stimme doch erklingen / Im tiefsten Innern, / Und hat mit Einemmale mir verschlungen / All mein Erinnern" (p. 104. "Quale voce

sommessa ha mormorato / qui nel profondo, / e in un attimo solo ha divorato / tutto il mio mondo”, p. 174). La differenza con *Der Sandmann* è tutta qui: nella bambola, Nathanael non sentiva altra voce che la propria; Leonce e Lena sentono risuonare invece davvero, dentro di sé, la voce di un altro che è possibile amare.

La tragedia di *Woyzeck*, l'ultima opera di Büchner, rimasta incompiuta per la sua morte (1837), consiste, specularmente, nel fatto che il protagonista non può abbandonarsi all'amore di Marie (come fanno Danton con Julie e Leonce con Lena), perché Marie lo tradisce. Woyzeck, che allo stesso modo di re Peter pensa troppo (glielo dicono tutti: Marie, il Capitano, il Dottore), non riesce ad accettare l'ambiguità della sua donna, la quale pure, a modo suo, non smette di amarlo. E finisce per ucciderla per disperazione e per odio di sé, perché non riesce a immaginare che ci sia per lui scampo o accoglienza in qualche luogo.

Se l'alter-ego di Leonce è la marionetta o il vestito vuoto, quello di Woyzeck è l'animale, il bruto.

La stessa aria di bestia braccata del povero soldato, che impietosisce Marie, inquieta il Capitano, che lo descrive in termini singolarmente somiglianti a quelli dell'*assassino* della rue Morgue: “Er läuft ja wie ein offnes Rasiermesser durch die Welt” (scena “Straße”, n. 9, p. 169. “Vai correndo per il mondo come un rasoio aperto”, p. 131).

In termini violenti e classisti il Dottore lo tratta da cavia per esperimenti:

“Bestie, soll ich dir die Ohren bewegen, willst du's machen wie die Katze! So, meine Herren, das sind so Übergänge zum Esel, häufig auch in Folge weiblicher Erziehung und die Muttersprache” (scena “Der Hof des Doktors”, n. 18, p. 174.)

“Animale, devo muovertelo io, le orecchie? Vuoi fare come il gatto? Ecco, signori. Questi sono stadi di transizione fra l'uomo e l'asino, sovente anche la conseguenza di un'educazione femminile e la lingua materna”, (p. 140).

Ma l'animale ha in *Woyzeck* anche un valore positivo. Esso, al fondo, è ciò che sarebbe l'uomo senza gli abiti, e la sua nudità demistifica l'artificialità dell'uomo vestito. Questo lo dice chiaramente l'imbonitore (Marktschreier) che nella terza scena (“Buden. Lichter. Volk”, “Baracche, luci, folla”) presenta un cavallo sapiente:

“Ja, das ist kei viehdummes Individuum, das ist eine Person. Ei Mensch, ei tierischer Mensch und doch ei Vieh, ei bête. *Das Pferd führt sich ungehörlich auf.* So beschäm die société. Sehn Sie das Vieh ist noch Natur, unideale Natur! Lern Sie bei ihm. Fragen Sie den Arzt, es ist höchst schädlich. Das hat geheißt: Mensch sei natürlich. Du bist geschaffte Staub, Sand, Dreck. Willst du mehr sein, als Staub, Sand, Dreck?” (p. 163).

“Sissignori, questo non è un individuo stupido come una bestia, è una persona, un uomo, e tuttavia un animale, una bête. *Il cavallo fa atti sconvenienti.* Su, bravo, svergogna la società. Guardino, l'animale è ancora natura, natura antideale! Imparate da lui. Domandate al medico, il contrario è estremamente nocivo. È stato detto: Uomo, sii naturale. Tu sei fatto di polvere, terra e immondizia. Vuoi essere più che polvere, terra e immondizia?”, (p. 124-125).

La natura, cioè la creaturalità, rimane l'elemento vivo, terreno; il polo antitetico e positivo rispetto a quella che in una lettera del 1836 a Gutzkow Büchner ha definito la “abgelebte moderne Gesellschaft” (p. 282; “decrepita società moderna”, p. 340). Al Capitano che gli rimprovera l'immoralità di aver avuto un figlio fuori dal matrimonio, Woyzeck replica:

“Ja Herr Hauptmann, die Tugend! ich hab's noch nicht so aus. Sehn Sie, wir gemeine Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine anglaise und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was Schöns sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl” (Scena 5, “Der Hauptmann. Woyzeck”, p. 165-166).

“Si signor capitano, la virtù, io non me ne intendo ancora molto. Che vuole, gente del popolo come noi non ce l'ha la virtù, noi abbiamo solo la natura; ma se fossi un signore e avessi un cappello e un orologio con la catena e sapessi parlare distinto, mi piacerebbe sì essere virtuoso. Dev'essere una gran bella cosa la virtù, signor capitano! Ma io sono un povero diavolo”, (p. 119).

E tuttavia, poiché, come s'è detto, il motivo amoroso che in *Leonce und Lena* prospetta una soluzione comico-lirica, qui acquisisce una valenza tragica, in *Woyzeck* del creaturale scomparire la gioia, e resta solo la sofferenza. Non a caso, mentre la commedia è fitta di immagini di automi e di bambole, in questa tragedia rimasta incompiuta è particolarmente ricorrente invece l'immagine del cadavere.

"*Leiden sei all mein Gewinnst,*

Leiden sei mein Gottesdienst."

("Soffrire sia tutto il mio premio / soffrire sia il mio servizio di Dio"). Queste parole, che già Lenz, nella novella omonima, sentiva cantare durante un rito religioso (p. 74), tornano identiche sulla bocca di Woyzeck che si prepara ad uccidere Marie (scena 17 della "vorläufige Reinschrift", p.156). Esse formano una povera e straziata preghiera, che riaffiora quasi inconsapevolmente alla memoria (Woyzeck le ricorda scritte sulla Bibbia della madre). Questa remissiva saggezza, questo umile abbraccio alla miseria della condizione umana, risuonano come l'estrema verità a cui affidarsi.

7.

Questo excursus, già così fin troppo avventuroso, si è dato come limite l'Ottocento. Non proverà perciò nemmeno a sfiorare il tema delle fortune delle figure dell'automa e del brutto nella letteratura e, soprattutto, nel cinema del Novecento. Non ci si chiederà perciò, per esempio, se il personaggio di Moosbrugger, l'assassino di *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'uomo senza qualità*, 1930) possa entrare nel disegno che qui si è schizzato. Né si tenterà di inseguire le fortune del cyborg (che è a volte proprio un incrocio della bestia e dell'automa, come viene detto di uno dei personaggi di *Blade Runner* di Ridley Scott, 1982) nei film d'azione americani a partire dagli anni '80. Ma chi scrive non può non accennare ai due più begli automi che gli sia accaduto di incontrare nel cinema: l'idolo avveniristico di *Metropolis* di Fritz Lang (1927) e la ballerina meccanica con cui danza Casanova nell'omonimo film di Fellini (1976).

È diventato d'uso corrente definire iconica un'immagine che si imprime con forza nella memoria individuale e collettiva. Ma questi personaggi sono qualcosa di più, sono vere *apparizioni*. L'icona resta fissata a una singola posa, a un singolo istante: è ferma, come il celebre poster del Che Guevara, o come la Marilyn di Andy Warhol. Le figure di cui qui si parla *si muovono*: appaiono in un contesto, con cui hanno sottili relazioni e in cui aprono profondi squarci di senso; entrano ed escono dalla scena e dalla memoria, ed esibiscono il dono della vita – particolarmente inquietante, peraltro, perché si tratta di creature per definizione senz'anima.

Ma appunto, non si può lasciare l'Ottocento senza almeno fare cenno ancora a due apparizioni, particolarmente significative e quasi coeve, della marionetta semovente e del brutto: Pinocchio (*Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi, uscito a puntate tra il 1881 e il 1883 come *Storia di un burattino*) e Mr. Hyde (la novella di Stevenson *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* è del 1886).

Quel che accomuna questi due personaggi, e li distingue dagli altri di cui abbiamo parlato, è la *metamorfosi* cui sono soggetti. Sono figure instabili, figure di trasformazione. Figure che *resistono* a una trasformazione che si impone loro. Le vicende in cui incorre Pinocchio non sono altro (da un certo punto del racconto in poi) che una procrastinazione della sua inevitabile metamorfosi in bambino. E Hyde si manifesta solo per trasformazione di Jekyll. L'instabilità dell'uno e dell'altro si esprime nei comuni tratti dell'irrequietezza e del vagabondaggio. Hyde e Pinocchio li si vede e li si immagina in movimento, sempre in cammino: per le campagne della Toscana o nelle strade notturne di Londra. E poi sono entrambi soggetti al principio del piacere, con uno slancio e un'irrefrenabilità che si manifesta attraverso un indurimento della persona: uno in modo ilare, l'altro angoscioso e violento, Hyde e Pinocchio sono entrambi di legno.

8. Postilla

"I miei ascoltatori e i miei lettori dovranno avere molta indulgenza, perché l'argomento è veramente immenso, e nei cinquantacinque minuti a mia disposizione potrò dare soltanto un'idea del modo in cui svolgerlo. Si tratta, niente di meno, di spiegarvi come una delle categorie dello spirito umano – una di quelle idee che noi crediamo innate – sia nata e si sia sviluppata molto lentamente nel corso di lunghi secoli e attraverso numerose vicissitudini, al punto da essere ancora, ai nostri giorni, fluttuante, fragile, preziosa e bisognosa di un'ulteriore elaborazione. Alludo all'idea di «persona», all'idea dell'«io». Tutti la trovano naturale, precisa nel fondo della loro

coscienza, completa nel fondo della morale che se ne deduce. Si tratta di sostituire a questa considerazione ingenua della sua storia e del suo valore una considerazione più esatta.

[...]

Non vi parlerò, così, della questione linguistica che, per essere completi, bisognerebbe pur trattare. [...] poiché su questo vasto terreno linguistico io ho mediocri capacità, la mia ricerca verterà interamente sul diritto e sulla morale.

[...]

Chi rispose infine che ogni fatto di coscienza è un fatto dell'«io», chi fondò tutta la scienza e tutta l'azione sull'«io», fu Fichte. Kant aveva già fatto della coscienza individuale, del carattere sacro della persona umana, la condizione della ragion pratica. Fu Fichte a farne la categoria dell'«io», condizione della coscienza e della scienza, della ragion pura.

Da questo momento la rivoluzione delle menti è un fatto compiuto, ciascuno di noi ha il proprio «io», eco delle Dichiarazioni dei Diritti che avevano preceduto Kant e Fichte.”

(Marcel Mauss, *Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne celle de "moi"*, 1938. *Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di «io»*).

Si può immaginare questo «io», entrato in modo così prepotente sulla scena della storia nell'ultimo quarto del '700, oltre che come “categoria dello spirito”, come scrive Marcel Mauss, anche come personaggio letterario? Se sì, allora la sua raffigurazione più pertinente non potrà essere che quella del giovane Werther, o del “promeneur solitaire” di Rousseau.

Con la sua forza inaugurale, col prepotente e zampillante sentimento di sé, con la freschezza e la novità della sua percezione del mondo, della natura, dei rapporti personali e sociali, questo «io», Werther o *promeneur*, rende archeologico tutto ciò che viene prima di lui, fa *tabula rasa* di ogni sensibilità precedente.

Anche solo accennare alle caratteristiche e alle contraddizioni di questo *personaggio* sarebbe un'impresa fuori misura. Qui se ne vuol porre in evidenza un solo aspetto, quello indicato dall'aggettivo *solitaire*. Nell'atto di emanciparsi, l'«io» si ritrova solo. Neppure gli eroi di Shakespeare, tanto ammirati dai romantici, erano così solitari. La loro grandezza e complessità rinascimentale si inseriva in una rete di gerarchie materiali e simboliche, di valori, ancora medievali, che abbracciavano l'intero cosmo. I vecchi miti, le vecchie metafore, la tradizionale rappresentazione del mondo non erano per loro del tutto perduti: giocavano dialetticamente a definire la loro parabola esistenziale individuale, che oggettivamente apparteneva al nuovo orizzonte che stava sorgendo.

L'«io» romantico, proprio perché frutto di un atto di emancipazione ormai maturo, proprio perché libero dagli antichi legami, dalle sudditanze, dalle architetture di senso, si ritrova in una condizione che è anche di vuoto. Senza simili e senza paragone.

Non per caso il *Doppelgänger* compare sulla scena letteraria insieme a lui: in uno stesso turno di tempo, Goethe concepisce Werther e Faust, e accanto a Faust pone il suo *doppio* Mefistofele. Né è un caso che il terzo grande personaggio di Goethe, Wilhelm Meister, cominci dal teatro il proprio *Bildungsroman*: il teatro, il luogo dove si può giocare con gli altri io possibili, testarli, metterli alla prova, raffigurarseli.

La rappresentazione della figura umana in sé riusciva insomma problematica, in quest'epoca di esordio. Da qui la ricorrente tematizzazione, nella letteratura, di questa stessa problematicità, con la creazione di figure che integrano e ampliano l'immagine della persona, e ne arricchiscono in termini immaginari la comprensione.

Faust andrà così in giro col suo demone personale; Peter Schlemihl, già privato dell'ombra, sarà accompagnato dall'ometto grigio che vuol comprargli anche l'anima; Nathanael danzerà tra le fiamme con la bambola di Olimpia; Frankenstein inseguirà in un gelo sempre più intenso, per distruggerla, la Creatura che l'ha distrutto; il Signor C. osserverà malinconico la marionetta che piroetta con grazia ineguagliabile; e un giovane scrittore atteso da una fine ingiustamente precoce, smarrito fra automi, animali sapienti, abiti che vanno in giro senza che dentro ci sia veramente nessuno, udrà, lui solo, una voce che lo chiama fuori dai labirinti di se stesso.

Note

Il racconto *Der Sandmann*, contenuto nei *Nachtstücke* (Notturmi) e il romanzo *Prinzessin Brambilla* si citano dall'ed.: E.T.A. Hoffmann. *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke; unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2009. La trad. it., di Ervino Pocar, de *L'uomo della sabbia* è tratta da: Ernesto Teodoro Amedeo Hoffmann. *L'uomo della sabbia e altri racconti*. 3.ed. Milano: Rizzoli, 1953 (BUR ; 111-112). La trad. it. di *La principessa Brambilla*, di Alberto Spaini, è tratta da: Chamisso, Hoffmann, Dostoevskij, Stevenson, Wilde, Kafka. *Essere due: sei romanzi sul Doppio*. A cura di Guido Davico Bonino. Torino: Einaudi, 2006.

Il racconto *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (*La notte di San Silvestro*), del 1815, fu pubblicato da Hoffmann nel quarto volume di *Fantasiestücke in Callot's Manier* (*Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*).

Della passione di Mejerchol'd per Hoffmann dà diffusamente notizia Angelo Maria Ripellino in *Il trucco e l'anima: i maestri della regia nel teatro russo del Novecento* (Torino: Einaudi, 1974), in particolare a p. 145. La prima ed. del libro di Ripellino è del 1965.

Di grande aiuto per la lettura di *Der Sandmann* è il volume di Rudolf Drux della collana *Erläuterungen und Dokumente* di Reclam: E.T.A. Hoffmann. *Der Sandmann*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2010, 1^a ed. 1994 (Reclams Universal-Bibliothek ; 8199). A lui si deve il suggerimento di verificare le analogie nella lingua italiana del nome "parlante" Coppelius (p. 11).

Il breve, suggestivo e profondo scritto di Rilke è tradotto (con l'originale a fronte) nel prezioso volume curato da Leone Traverso per l'editore Fussi di Firenze insieme a *Über das Marionettentheater* di Kleist e alla *Morale du jongleur* di Baudelaire: *Bambole / R. M. Rilke . Morale del giocattolo / Ch. Baudelaire . Sul teatro di marionette / H. v. Kleist*. [A cura di Leone Traverso]. Firenze: Fussi, [1946] (Il melagrano ; 9).

Gli spunti da cui muove questo saggio hanno trovato ricchezza di conferme e ampiezza di riferimenti nel prezioso studio di Rudolf Drux: *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E.T.A. Hoffmann bis Georg Büchner*. München: Wilhelm Fink, 1986, che passa in rassegna le immagini dell'automa e della marionetta nella letteratura tedesca dalla fine del '700 fino agli anni '30 dell'800, producendo raffinate analisi, in particolare, delle opere dei due autori, Hoffmann e Büchner, indicati nel titolo.

Per la storia degli automi, e dell'automa nella letteratura, si fa riferimento ai capitoli "L'automa e la sua storia" e "Pigmaliione, Prometeo e i loro 'eredi'". Il motivo dell'automa nella letteratura occidentale" del documentato studio di Paola Buoncristiano *Un cuore meccanico. Bambole e automi nella letteratura russa moderna*. Roma: Carocci, 2011.

Jacques de Vaucanson presentò nel 1738 il suo primo "androide" (che ebbe una voce tutta sua nell'*Encyclopédie*): un flautista. Successivamente creò la famosa anatra, che avrebbe riprodotto persino il processo digestivo dell'animale. Questo fatto fu poi dimostrato non veritiero. Ma il fatto che lo si credesse possibile dimostra l'aspettativa (e il senso di magia) suscitati dalla creazione degli automi.

I più famosi automi degli svizzeri Pierre Jaquet-Droz e suo figlio Henri-Louis furono un bambino scrivano, un bambino disegnatore e una fanciulla musicista (presentati in pubblico per la prima volta il 21.6.1774. Nel febbraio 1775 erano a Parigi).

Il "Turco" di Farkas (Wolfgang) von Kempelen si esibì per la prima volta davanti a Maria Teresa nell'aprile del 1770. Giocò a scacchi anche con Napoleone (che di suo era attratto dagli automi, Buoncristiano, p. 36), ma a quell'epoca apparteneva già all'inventore Johann Nepomuk Maelzel.

La celebre operina di Diderot, redatta nel 1773 e riveduta nel 1778, fu com'è noto edita postuma, nel 1830. Qui si cita l'ed.: Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, Paris 2000; e, per la trad. It.: *Paradosso sull'attore*, Milano, Rizzoli, 1960, traduzione di Angelo Moneta.

Frankenstein si cita da: Mary Shelley. *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Introduction and notes by Siv Jansson. Ware: Wordsworth, 1999. Questa ed. contiene il testo rivisto del 1831, La trad. it., Bruno Tasso, è tratta da: Mary Shelley. *Frankenstein, ovvero Il Prometeo moderno*. Milano: Rizzoli, 1952 (BUR ; 469-470). Questa trad. è condotta sul testo del 1818.

La versione più celebre del mito di Pigmalione è narrata ai vv. 243-297 del libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio.

La citazione di Barbara Lanati è riportata a p. 507 di: *Essere due: sei romanzi sul Doppio*. A cura di Guido Davico Bonino, cit.

Il saggio di Sigmund Freud *Das Unheimliche*, del 1919, si cita nella trad. it. *Il perturbante*, contenuta nel volume 9 *Opere 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di Cesare Musatti (1986) delle Opere edite da Bollati-Boringhieri.

Heinrich von Kleist *Über das Marionettentheater (Sul teatro di marionette)* si cita da: Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. v. Helmut Sembdner. Vollst. ausg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. Vol. 2, p. 338-346.

La trad.it. che si utilizza, di Renata Colorni, è: *Il teatro delle marionette*. In: Heinrich von Kleist. *Opere*. A cura e con un saggio introduttivo di Anna Maria Carpi. Milano: Mondadori, 2011 (I meridiani), p. 1013-1021

Una fuggevole immagine della grazia della marionetta, come poté intenderla Kleist, chi scrive ritiene di averla colta in una breve scena del film di Krzysztof Kieślowski *La doppia vita di Veronica (La double vie de Véronique)*, in cui si vede all'opera il marionettista (eroe del romanzo d'amore di Véronique e alter-ego dell'autore del film).

Il racconto *Die Automate* di Hoffmann è del 1814. Poi incluso nella raccolta *Die Serapionsbrüder (I confratelli di san Serapione)*.

I racconti di Poe sono citati da: Edgar Allan Poe. *Complete Tales and Poems*. New York: Fall River press, 2012. Questa raccolta non contiene l'articolo del 1836 *Maelzel's Chess Player* (che però l'edizione italiana di Garzanti annovera tra i *Racconti*), per il quale si è attinto a un'edizione disponibile su Internet.

La tr. It. utilizzata è quella di Gabriele Baldini: Edgar Allan Poe. *Racconti*. 2. ed. Milano: Garzanti, 1976 (I grandi libri ; 89).

Büchner si cita dall'ed.: Georg Büchner. *Werke und Briefe*. München: Hanser, 1984 (1. ed. 1980). La trad.it. è tratta da: Georg Büchner. *Opere e lettere*. Introduzione di Italo Alighiero Chiusano; traduzione di Alba Bürger Cori. Torino: UTET, 1981 (I grandi scrittori stranieri).

Il motivo del soffocamento e dell'uscita in Büchner meriterebbe un saggio a sé. Qui si citano alcuni esempi recuperati a memoria:

“*Lucile*. [...] Wie das Zimmer so leer ist, die Fenster stehn offen, als hätte ein Toter drin gelegen. Ich halt' es da oben nicht aus. *Sie geht*.” (Dantons Tod II, 3 p. 35. “Come è vuota questa stanza! Le finestre sono aperte, come se ci fosse stato dentro un morto. Oh, non ci resisto più! *Esce*” p. 52).

“*Lena*. Aber, liebe Mutter, du weißt man hätte mich eigentlich in eine Scherbe setzen sollen. Ich brauche Tau und Nachtluft wie die Blumen. Hörst du die Harmonien des Abends? Wie die Grillen den Tag einsingen und die Nachtviolen ihn mit ihrem Duft einschläfern! Ich kann nicht im Zimmer bleiben. Die Wände fallen auf mich. (*Leonce und Lena*, II, 3, p. 109. “Ma, che cosa, mia cara? Tu lo sai, avrebbero dovuto mettermi in un vaso, come i fiori; perché anch'io, come loro, ho bisogno di rugiada e d'aria notturna. Non senti le armonie della sera? I grilli cantano per addormentare il giorno, e le viole

esperidi gli conciliano il sonno col loro profumo. Non posso restare in camera: le pareti mi soffocano!” p. 182).

“Marie. [...] Es wird so dunkel, man meint, man wär blind. Sonst scheint doch als die Latern herein. Ich halt's nicht aus. Es schauert mich. *Geht ab.*” (*Woyzeck*, scena “Die Stadt” – la seconda, nel riordino fatto da Lehmann, p. 161. “Sta calando un gran buio, par quasi d’essere ciechi. Di solito entra almeno la luce del lampione. Non ci resisto: mi vengono i brividi! *Esce*”, p. 123).

“*Woyzeck*. Ich muß hinaus, s’ ist so heiß da hie”. (*Woyzeck*, scena “Die Wachtstube”, la decima per Lehmann, p. 170. “Devo uscire, qui si crepa di caldo”, p. 135).

Senza voler condurre qui un esame di questo particolare motivo nel *Woyzeck*, si indicano le scene in cui è evocata l’immagine di un cadavere nella bara: 1, 9, 17 (i numeri fanno riferimento alla *Lese- und Bühnenfassung* collazionata da Werner R. Lehmann, sulla base dei manoscritti esistenti, nell’edizione citata).

Del *Dr Jekyll* si cita l’ed.: Robert Louis Stevenson. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Collins, 2010. La trad. it., di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Lo strano caso del dr. Jekyll e del sig. Hyde, è tratta da: *Essere due: sei romanzi sul Doppio*. A cura di Guido Davico Bonino, cit.

Pinocchio si cita nell’ed.: Carlo Collodi. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Prefazione di Giovanni Jervis. 3. Ed. Torino: Einaudi, 1973 (Nuova universale Einaudi ; 93).

L’articolo di Mauss comparve in origine nel *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. LXVIII, 1938, Londra (Huxley Memorial Lecture, 1938). Traduzione italiana da: Marcel Mauss. *Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di «io»*. In: *Teoria generale della magia e altri saggi*. Introduzione di Claude Lévi-Strauss, traduzione di Franco Zannino. Torino: Einaudi, 2011 (Biblioteca Einaudi ; 80), p. 349-381, passim.

La prima edizione de *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des Jungen Werthers*) di Goethe è del 1774. *Les rêveries du promeneur solitaire* (*Le fantasticherie del passeggiatore solitario*) di Jean-Jacques Rousseau, scritte tra il 1776 e il 1778, uscirono postume nel 1782. *La storia meravigliosa di Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*) fu scritta da Adelbert von Chamisso nel 1813 e pubblicata nel 1814.